



LUND UNIVERSITY

Det förflutna är ett främmande land

Medierade minnen av Jugoslavien i postjugoslavisk dokumentärfilm

Pejkovic, Sanjin

2019

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Pejkovic, S. (2019). *Det förflutna är ett främmande land: Medierade minnen av Jugoslavien i postjugoslavisk dokumentärfilm*. Lund University, Faculties of Humanities and Theology.

Total number of authors:
1

Creative Commons License:
CC BY-NC-ND

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Det förflutna är ett främmande land

Medierade minnen av Jugoslavien i postjugoslavisk dokumentärfilm



SANJIN PEJKOVIĆ

DET FÖRFLUTNA ÄR ETT FRÄMMANDE LAND

Det förflutna är ett främmande land

Medierade minnen av Jugoslavien i postjugoslavisk dokumentärfilm

SANJIN PEJKOVIĆ



LUNDS
UNIVERSITET

Avdelningen för litteraturvetenskap
Språk- och litteraturcentrum
CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS 17

Utgiven med stöd från:

Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet

Per Anders och Maibrit Westrins stiftelse

Stiftelsen Hjalmar Gullbergs och Greta Thotts stipendiefond

Critica Litterarum Lundensis kan beställas via Lunds universitet:

www.ht.lu.se/serie/critica/

E-post: skriftserier@ht.lu.se

Omslagsfoto: Josip Broz Tito och Jovanka Broz i Paris, 1956.

Med tillstånd från Muzej Jugoslavije, Belgrad, Serbien

Copyright: Sanjin Pejković

ISBN 978-91-88899-15-6 (tryck)

ISBN 978-91-88899-16-3 (pdf)

ISSN 1651-2367

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet

Lund 2019



Media-Tryck is an environmentally certified and ISO 14001:2015 certified provider of printed material. Read more about our environmental work at www.mediatryck.lu.se

MADE IN SWEDEN 

Till Albert

Innehållsförteckning

INLEDNING	II
Syfte och frågeställning	13
Filmurval och avgränsning	14
Metod och disposition	15
Renovs och Plantingas analysmodeller	17
DOKUMENTÄRFILM	21
Dokumentärfilmens historiska utveckling och kritiken	25
Dokumentärfilm, autenticitet och verklighet	27
Dokumentärfilm och det förflutnas representationer	29
Historiskt minne, kollektiv glömska	34
Kollektiva medierade minnen	37
Arkivfilmens olika användningsområden	40
DET FORNA JUGOSLAVIEN OCH DESS HISTORIA	45
Kulturens roll för Jugoslaviens nedmontering	53
Populärkultur och den jugoslaviska identiteten	55
Efter Jugoslavien, Jugoslavien?	59
Jugoslavien eller Balkan?	62

TITO ÄR DÖD, LÄNGE LEVE TITO	
– MEDIERADE MINNESKONFLIKTER	65
Tito – en visuell ikon	66
Titos visuella kult – historisk genomgång	68
Titos olika faser	71
Den karismatiske tyrannen	74
Tito – folkets fiende	78
Vrdoljaks Tito	80
Mediereaktioner	81
Den teleologiska historien	82
Titoistisk stalinism	85
Formmässiga tvetydigheter	87
Titos memoarer	88
Tito – en komplex personlighet	90
Avideologiserad ideologi?	91
Heterogena röster	93
Titos spöke på Belgrads gator	97
Tito från fågel-, flygplan-, grod- eller ögonhöjdperspektivet?	103
Sammanfattning	107
 DET VAR EN GÅNG ETT LAND	
– JUGOSLAVISKA POPKULTURMINNEN	111
Nostalgi	112
Jugonostalgi	114
Ett varuhus av problematiska minnen	118
Analys av förtexterna	119
Kommersialiserade minnen	121
Jugonostalgi och historierevisionism	122
Rockmusiken och föreställningar om Jugoslavien	128
Musik och ideologi – en kort historik	128
Bijelo Dugme	132

Jugoslavisk filmhistoria genom totalitära glasögon	140
Filmproduktion i Jugoslavien efter andra världskriget	140
Censurapparaturen i Jugoslavien	145
Den jugoslaviska filmteorins historie(om)skrivning	149
Det totalitära paradigmet som en beskrivning av det förflutna	154
Förbjudna utan förbud	157
Boken	158
Filmen	161
Det totalitära paradigmet som nationalismens redskap	162
Nostalgi för totalitarismen	166
Mottagande	168
Den gode, den onde, den omnipotente	170
Urval	172
Den nostalgiskt-totalitära blicken	174
De "befriade" filmerna	183
Cinema postjugoslavien	187
Sammanfattning	190
 SUBJEKTIVA SANNINGAR	 195
Essäfilmens essens?	195
Essäfilmens röster	199
Essäfilm och arkivklipp	200
Eget ansvar i ett kollektivt förflutet	201
Filmens och regissörens öde	202
Filmen	204
Filmhistoriska dialoger	206
Individens ansvar	208
En personlig resa genom kollektiv historia	210
Jakt på det försvunna Jugoslavien	211
Hål i själen	212
En filmfragmentarisk historia	213
Filmarens roll i världen	215

Miloševićs arv	220
Film och verklighet	221
Vem bär skulden?	224
Sammanfattning	226
 AVSLUTANDE DISKUSSION	 231
Tito är död, länge leve Tito – Medierade minneskonflikter avslutande diskussion	 234
Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen avslutande diskussion	 238
Subjektiva sanningar – avslutande diskussion	246
 SUMMARY: THE PAST IS A FOREIGN COUNTRY – MEDIATED MEMORIES OF YUGOSLAVIA IN POST-YUGOSLAV DOCUMENTARY FILM	 251
Main questions	253
 TACK	 263
 NOTER	 267
 KÄLLOR, LITTERATUR OCH FILMER	 319
 PERSON- OCH FILMREGISTER	 347

Inledning

I samband med det forna Jugoslaviens upplösning, under och efter de krig som kom att dominera mediebilder av området, har det gjorts dokumentärfilmer som på olika sätt berört det tragiska efterspelet av Titos och landets död. Jugoslaviens kollaps var en historisk händelse av stor betydelse för individer och kollektiv som utgjorde landet, men också för regionen, för Europa och världen. Olika berättelser och förklaringar om hur landet kollapsat har sedan dess dominerat dokumentära representationer. Många var filmer vars avsikt var att klargöra och på mer eller mindre didaktiska sätt förklara landets upplösning och de efterföljande krigen.¹

Den regionala dokumentära filmproduktionen bör inte klumpas ihop. Man måste skilja på olika tidsperioder som filmerna gjordes i, men även olikheter beträffande vissa geografiska, sociala och kulturella kontexter. Dokumentärfilm inbegriper en rad olika undergenrer. Ofta reduceras olika stilistiska och formmässiga koncept till att handla om filmernas objektivitet eller förljugenhet. Därför bör den dokumentära snårskogen som behandlar det forna Jugoslavien och det postjugoslaviska tillståndet, analyseras med nyanser som ibland har saknats.

Filmvetaren Dina Iordanova inleder tidskriften *Cineastes* specialnummer om film från sydöstra Europa med dessa ord:

The more I look at Southeastern Europe's cinema, the more it seems that all important films from the region ultimately deal with historical memory. More specifically history is treated as something to endure, to live through, a process where one does not have agency but is subjected to the will power of external forces. Someone else ultimately decides your present and future. Shifting narratives permit the story to be told from different angles. Priority is given to some memories while others are neglected or

totally eliminated. These conditions often result in uneven or choppy narratives of the historical past, present, and future of the region.²

Jordanovas poäng om att människor försöker uthärda historien kan appliceras på många filmer från regionen. I en del olikartade dokumentärfilmer som rör det forna Jugoslavien finns det även en önskan om att försöka utröna vad det var som egentligen ledde fram till landets upplösning. Filmvetaren Margit Rohringer skriver:

[...] in the Balkan case the most dominant discourses of the new documentary films focus exactly on historical representations, particularly in correspondence with memory and identity discourses.³

Dessa filmer försöker – med olika stilistiska metoder och koncentrerade på diverse teman, människor, platser och kontexter – utreda vad man egentligen diskuterar när man pratar om det förflutna.

Film från det forna Jugoslavien har efter kommunismens fall ofta analyserats tillsammans med andra postsocialistiska länder på Balkanhalvön. I vissa studier har Balkan ofta inneburit specifikt det forna Jugoslavien. Jag anser att film på Balkan inte bör klumpas ihop då det rör sig om olikartade produktionskontexter, men också kulturella och politiska skillnader länderna emellan.

Trots mängden gjorda postjugoslaviska dokumentärfilmer, har mer ingående analyser av dessa sällan hittat sin plats i akademiska studier.⁴ Oftast nämns dokumentärfilmer i förbifarten i vissa regissörsinriktade studier och får sällan det utrymme de förtjänar.⁵ Även när fokus ligger på dokumentära bilder analyseras de oftast i förhållande till spelfilmer eller filmhistoria i stort. De förblir en komponent i en redan grundligt undersökt och analyserad kontext.⁶ Undantag finns, men de är antingen skrivna utifrån föreställningar om att Balkanhalvön är en enhetlig plats⁷ eller är skrivna utifrån alltför grova och schematiska katalogorienterade studier.⁸

Syfte och frågeställning

Min avhandling tar upp filmrepresentationer av Jugoslavien och Josip Broz Tito, landets president, tillika diktator, mellan 1945 och 1980. Tematiskt kommer jag att beröra medierade minnen av Tito och landet. Den centrala frågan är hur och varför vissa audiovisuella minnen gestaltas på olika vis. Även om historia och historieskrivning utgör viktiga komponenter i avhandlingen, kommer jag snarare att koncentrera mig på medierade minnen och minneskonflikter som uppstått efter Jugoslaviens sönderfall.

Rent konkret kommer jag att titta på filmernas teman och stilgrepp för att försöka uttyda hur deras form kan kopplas till innehåll. Jag ska kartlägga olika minnesstrategier som används för att berätta om det förflutna. Förutom stilmässiga och tematiska undersökningar kommer jag till viss del att titta på hur filmerna tagits emot och om det kan avslöja något om hur filmer kan tolkas och användas för att förmedla ofta konfliktfyllda medierade minnen av Tito och landet. Jag är intresserad av att se huruvida dessa filmers syn på det förflutna överensstämmer eller är i konflikt med rådande ideologiska skiftningar efter kommunismens fall.

Utan att på något sätt kunna vara heltäckande ser jag flera liknande och återkommande mönster som kräver djupare analys. Jag har avgränsat mig till tre fallstudier som förhoppningsvis kan belysa olikheter i dokumentära representationer av det forna Jugoslavien och Tito. Förhoppningsvis kan studien ses som en början som leder till vidare, mer utvecklade och nyanterade projekt som kommer ta sig an andra – i detta fall utelämnade – dokumentära representationsformer.

I efterföljarstaterna har bilder av Tito och minnen av Jugoslavien varit heterogena, men har generellt sett rört sig mellan positiva och negativa minnesbilder. Nyanser finns förstås. De beror på lokala kontexter, efterkrigsförhållanden, inställningar till EU och många andra faktorer. Flera minneskonflikter äger rum samtidigt vilket försvårar en tydlig överblick när det kommer till det gemensamma förflutna. Minnen av landet och Tito är därför inte enhetliga. Min avsikt med studien är att ytterligare nansera och kritiskt granska parallella minnesspår i en region som saknar en enhetlig syn på det förflutna.

Min frågeställning lyder: Vad kan dokumentära representationer av det forna Jugoslavien och Tito säga om dagens syn på det förflutna? Vad kan de filmer jag valt berätta om postjugoslaviska minneskulturer? Vilka dominerande ideologiska skiljelinjer går att uttyda i medierade minnen av Tito och landet och vad baseras de på?

Filmurval och avgränsning

De filmer jag valt att analysera har producerats för både biografdistribution och tv. Anledningen är delvis att filmfestivalsmarknaden är begränsad och omfamnar ofta en viss sorts van och kritisk festivalpublik. Tv-sända filmer och dokumentära serier har å andra sidan större potential att nå ut till en bredare publik. Då filmerna vänder sig till olika publikgrupper kan det vara intressant att försöka upptäcka huruvida teman och stilar skiljer sig åt, och på vilka sätt det manifesteras. De filmer jag valt att titta närmare på har jag delat in i tre olika kapitel:

1. Tito är död, länge leve Tito – Medierade minneskonflikter: *Tito* (Antun Vrdoljak, Kroatien, 2010), ”Tito – testamentets sista vittnen” (*Tito – Posljednji svjedoci testamenta*, Lordan Zafranović, Kroatien, 2012), ”Tito för andra gången bland serber” (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1993)
2. Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen: ”Varuhuset” (*Robna kuća*, Igor Stoimenov, Serbien, 2009–2010), *Cinema Komunista* (Mila Turajlić, Serbien, 2010) och ”Förbjudna utan förbud” (*Zabranjeni bez zabrane*, Milan Nikodijević & Dinko Tucaković, Serbien, 2007)
3. Subjektiva sanningar: *A Hole in the Soul* (Dušan Makavejev, Storbritannien, 1994), ”Århundradets nedgång – Testament L.Z.” (*Zalazak stoljeća – Testament LZ*, Lordan Zafranović, Österrike/Frankrike/Tjeckien, 1994), ”Serbien, år noll” (*Srbija, godine nulte*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 2001)⁹

Jag anser att filmer och serier jag valt är symptomatiska för minneskonflikter i regionen. Kapitel ett och två sammanfattar de vanligaste minnesdiskurser i regionen, oavsett den etniska tillhörigheten. Här rör sig diskussionerna oftast

mellan kritiska och nostalgiska synsätt. Tredje kapitlet skiljer sig från de övriga på två nivåer. Filmer som tas upp visar vikten av subjektiva minnen.

Dokumentärfilm har ibland setts som en genre vars roll är att distanserat och objektivt skildra verkligheten. Synen har visserligen ändrats. Samtidigt är vissa diskussioner kopplade till genren fortfarande låsta kring en dikotomi sant/falskt, som leder till att många filmer bedöms utifrån tankar om sanningsanspråk och objektivitet. Jag är intresserad av att belysa andra aspekter av dokumentärt berättande. Exempelvis är bilder av Tito ofta kopplade till en speciell ideologisk diskurs som vittnar om olika förhållningssätt till Jugoslaviens historia. Jag vill visa att de till synes objektiva filmer som ska skildra historien som en kronologisk berättelse och som ska upplysa tittare om vad som *egentligen hände* i lika hög grad är konstruktioner som vilken annan genre som helst. Den filmiska formen ser jag vara djupt länkad till själva innehållet. Jag kommer också att analysera olika roller som arkivbilder kan ha i samband med de nya kontexterna som omger materialet. Ofta återanvänds ett och samma filmklipp, ljudspår eller tema. Det kan handla om ikoniserade händelser som Mostarbrons förstörelse under kriget i Bosnien och Hercegovina eller scener ur Titos liv.

Med tanke på att historien enligt historikern Eric Hobsbawm är den viktigaste komponenten i skapandet av nationella identiteter, har jag valt att koncentrera mig på att försöka uttyda vad det är för filmisk historieskrivning som vuxit fram efter Jugoslaviens sönderfall.¹⁰ En del myter framtagna ur partisanernas andra världskriget-kamp har sedan länge försvunnit från skollböcker. Populärkulturella myter har ersatts med andra myter och en annan sorts historieskrivning.

Metod och disposition

Avhandlingen kommer att kretsa kring frågor om medierade minnesrepresentationer. Främst kommer jag att titta på *hur* berättelser och representationer av det förflutna manifesteras i de valda filmerna. Stilgreppsanalys kommer därför att användas. Jag ska delvis titta på hur filmerna tagits emot också. Det är intressant att undersöka hur man har diskuterat det förflutnas representationer i de allmänna diskurserna i det postjugoslaviska filmlandskapet.

För att kunna analysera de utvalda filmerna måste jag först presentera vissa nedslag kring dokumentärfilmsteori. Jag kommer inte ägna mig åt att skildra dokumentärfilmens eller teorins historia eftersom avhandlingen inte rör sig kring historiska förändringar av begreppen eller den dokumentära filmens historiografi. Snarare kommer jag att presentera olika diskussioner som knyter an till frågor om autenticitet och verklighet. Jag kommer här att visa ett antal olika uppfattningar om vilka förväntningar det finns på dokumentärfilm. Dessa har en koppling till filmer jag tittar på eftersom filmmakarna presenterar sina verk tydligt som antingen objektiva, korrekta och distanserande, eller som färgade av egna och subjektiva upplevelser. Efter dokumentärfilmsavsnittet kommer jag att redogöra för olika förhållningssätt mellan rörliga bilder och det förflutnas representationer där jag kommer att ta upp medierade minnen, teorier kring kollektiva minnen och arkivfilmsanvändning.

Vidare kommer jag att presentera en ytterst kortfattad historisk genomgång av det forna Jugoslavien. Avsnittet behövs för att kunna förstå olika politiskt-historiska implikationer som vissa filmer representerar och symboliserar. Jag har använt mig av vedertagna källor och standardverk som används inom historieforskningen och vid lärosäten i regionen och resten av världen. I detta kapitel diskuterar jag även kulturens och populärkulturens roll för Jugoslaviens sönderfall, samt frågor som rör Jugoslaviens kulturella existens även efter landets splittring. Jag argumenterar också att arvet efter Jugoslavien och den jugoslaviska filmhistorien inte bör ses som en del av balkanorienterad diskurs. Jag anser att den postjugoslaviska filmen bör analyseras separat från resten av Balkanhalvön. I de tre närliggande kapitlen analyserar jag olika ideologiserade minneskonflikter som enligt mig vittnar om samtida syn på det förflutna och det forna Jugoslavien.

Kapitlet ”Tito är död, länge leve Tito – Medierade minneskonflikter” handlar om filmiska representationer av Josip Broz Tito. Här analyserar jag de mest dominerande minneskonflikterna och kontrasterar dem mot en annan blick som visar Tito som ett aktivt subjekt och inte enbart ett politiskt objekt som splittrar postjugoslaviska perspektiv. I kapitlet kontextualiserar jag regissörernas egna uttalanden samtidigt som jag gör en formalistisk analys av verken, främst för att se hur det förflutna gestaltas, men

också varför. Jag anser att bruket av vissa stilelement kan avslöja något om berättarstrategier kopplade till synen på Tito.

”Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen” handlar om två sätt att tolka populärkulturen på. En minnesstrategi blickar nostalgiskt tillbaka på populärkulturen medan den andra ser på populärkulturens roll som ett verktyg för en totalitär stat. Jag anser att sättet att minnas landet på avslöjar ideologiserade ställningstaganden kring den postjugoslaviska verkligheten.

Kapitlet ”Subjektiva sanningar” handlar om essäfilm som till sitt utseende och form skiljer sig från det som uppfattas vara de vanligaste dokumentärstilarna. I essäfilmer hämtas formen och innehållet från upphovsmakarnas subjektiva upplevelser. Till skillnad från de två föregående kapitlen som avslöjar de mest dominerande minneskonflikter sedda utifrån medierade historierepresentationer vill jag här lyfta fram alternativa skildringar av det förflutna som genom att vara konsekvent subjektiva dekonstruerar synen på dokumentärfilm som ett verktyg för objektivitet och distans.

Renovs och Plantingas analysmodeller

Filmvetarna Michael Renovs och Carl Plantingas analysmodeller kommer huvudsakligen att användas avhandlingen igenom.

Vad säger historierepresentationer mer konkret om avsändarens syfte och mottagarens tolkningar? För att svara på det har jag försökt se hur man kan tolka de utvalda bilderna, baserat på antaganden om filmskaparnas syften. Därför har jag använt mig av Michael Renovs idéer om dokumentärfilmens olika roller:

1. Att dokumentera, avslöja eller bevara (To record, reveal or preserve).
2. Att övertala eller främja (To persuade or promote).
3. Att uttrycka något (To express).
4. Att analysera eller fråga ut (To analyze or interrogate).¹¹

För att försöka reda ut filmmakarnas möjliga syften med de verk som analyseras längre fram kan Renovs idéer visa sig vara användbara, även om

vissa svårigheter uppstår. Renovs uppdelning kan uppfattas som både bristfällig och alltför bred. Dock kan uppdelningen tjäna som ett antal riktlinjer snarare än strikta uppdelningar och regler. Vissa dokumentärer kan tillhöra alla fyra kategorier men det är viktigt att analysera vad deras framställningssyfte kan ha varit, samt hur filmerna tagits emot.

Carl Plantinga menar att man kan urskilja fyra olika parametrar som har till följd hur stil, konstruktion och händelserepresentation ser ut i en dokumentärfilm. Dessa parametrar är

1. Röst (Voice)
2. Betoning (Emphasis)
3. Ordning (Order)
4. Urval (Selection).¹²

Plantinga ser flera fördelar med att analysera *hur* det man ser i en dokumentärfilm har framställts. Plantinga ser dokumentära bilder som handlingsbaserade berättelser där formen samspelar med innehållet.

Plantinga menar att den dokumentära rösten är ett sätt att se på världen. Varje film är enligt honom ett sätt för filmskapare att föra dialog med sina tittare och röstanvändning ger dem möjligheter att på olika sätt kommunicera med publiken. Rösten kan också innefatta bruket av berättande röst – voice-over – som används i olika avseenden beroende på syftet. Ironisk, arg och/eller lågmäld röst är bara några exempel.¹³

Betoningen innebär enligt Plantinga att lyfta fram en viss scen eller sekvens i filmen och göra den viktigare än någon annan. Det kan handla om att placera rätt sak vid rätt tidpunkt men också betona något viktigt genom klippning, färgläggning, klipplängd och annat. I olika dokumentära subgenrer betonas filmfragment med hjälp av genreförväntningar och genreikonografi. Med exempel i direct cinema menar Plantinga att mindre kameror och ljudutrustning – eftersom de ansågs kunna fånga det oväntade och spontana – skapade en viss betoning genom förväntningar på vad en sådan filmgenre ”borde” skildra.¹⁴

En av de viktigaste retoriska strategierna rör sig kring ordning. Den tidsmässiga ordningen i en film måste ha en formell ordning, som Plantinga

även kallar för informationens struktur. Plantinga diskuterar narrativa strategier och menar att historiker, till skillnad från exempelvis författare och filmregissörer, måste försöka visa sanningen så nyktert som möjligt. Historiker ska inte se till att underhålla publiken. Empiri bör tjäna till att berätta om viktiga historiska fakta och inte att försöka intressera en viss publik. Plantingas tankar kring vetenskap kontra underhållning kan te sig reducerande. Vetenskapen bör stå för en objektivitet och allmängiltighet som inte ska ifrågasättas. Faktum att någon faktiskt skriver historia problematiseras inte i någon högre grad när enkla dikotomier läggs fram.¹⁵

Till slut avhandlas urvalet som även omfattar det utelämnade. Urvalet handlar i lika stor utsträckning om att plocka in något som att lämna någonting annat utanför. Därför är urvalsanalys av teman, personer, miljöer, fakta och annat av yttersta intresse för en vidare analys av kontexter som omger filmer. Enligt Plantinga kan man i djupare analyser av urval upptäcka vad och hur vissa händelser och teman har försökt skildrats. Det kan handla om vissa produktionsbundna kontexter, men också om retoriska grepp som gör att vissa händelser och personer lyfts fram medan andra utelämnats.¹⁶

Att bortse från yttre faktorer och koncentrera sig på filmform är inte tillräckligt för denna studie. Jag anser att en blandning av en formmässig baserad filmanalys och en kontextuell analys – som har som ambition att försöka utröna filmmakarnas syfte – kan vara mer fruktbart i de fall jag ämnar undersöka. Filmerna måste kopplas till sina kontexter och därför vill jag även använda Plantingas försök att urskilja de olika parametrarna som dokumentärfilmer kan baseras på, med Renovs försök att öppna diskussionen om upphovspersonernas avsikter och olika kontexter filmer görs i. Jag kommer dock inte att analysera filmer utifrån deras bestämda indelningar. Snarare tjänar de som inspiration.

Dokumentärfilm

I detta avsnitt kommer jag att gå igenom ett antal definitioner och tankar kring vad dokumentärfilm kan vara och representera. Jag är inte ute efter att definiera dokumentärfilmen i stort utan vill snarare visa på olika förhållningssätt och förväntningar som finns på genren. Delen kommer sedan att utvecklas kring frågor kopplade till avhandlingen. Dessa frågor har främst med medierade minnen och representationer av det förflutna att göra.

Filmvetaren Stella Bruzzi skriver att diskussioner kring dokumentärfilm alltid kommer pendla mellan frågor som rör representation och sanning. Hon anser samtidigt att det ena inte behöver utesluta det andra: "[...] a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational."¹⁷ Men det är inte bara filmmakarna som ska använda sig av stilelementen och formen. Det gör publiker, filmkritiker och filmvetare också. Carl Plantinga menar att varje dokumentärfilm är en hävdad verklighetstrogen representation där filmmakaren öppet signalerar sitt uppsåt till publiken. Genom att hävda verklighetsåtergivning vill filmmakarna att publiken ska tro på innehållet. Publiken ska använda sig av bilder, ljud och kombinationen av båda för att forma sin tro på filmens innehåll och i vissa fall tolka scener, bilder och ljud som fenomenologiskt baserade, inexakta – men så nära att de är användbara att nyttja – representationer av världen framför kameran.¹⁸ Här uppstår en intressant åtskillnad i frågor om vad en dokumentärfilm kan vara som en genre och hur en film kan uppfattas som en dokumentär, baserat på dess stilelement.

Den brittiske filmmakaren John Griersons definition av dokumentärfilm som "creative treatment of actuality" skulle i vissa avseenden kunna vara fruktbar än idag.¹⁹ Griersons definition kan kritiseras genom att ifrågasätta

meningen av ordet verklighet. Premissen ligger i att dokumentärfilm inte är en direkt verklighet utan en representation av den.

Några år senare skulle Grierson försöka definiera genren:

The documentary is the branch of film production which goes to the actual, and photographs it and edits it and shapes it. It attempts to give form and pattern to the complex of direct observation.²⁰

Definitionen berör de mest centrala aspekter av vad som anses vara dokumentärfilm, utifrån tittar- likväl som skaparperspektivet. Det som kallas för verklighet genomgår en kreativ omtolkningsprocess och resulterar i ett urval av filmat material. Filmvetaren William Rothman påpekar att Grierson återtog innebörden av ordet dokumentär från den moderna uttolkningen – faktisk och autentisk registrering – och placerade den närmare sin etymologiska rot ”docere” – att undervisa.²¹ Det edukativa syftet, centralt för Griersons filmverksamhet, är än idag kopplat till genren. Dokumentärskapare skulle, med hjälp av vissa stilelement, omarbota verklighetsfragment och presentera dem som både ett auktoritativt-pedagogiskt inslag men också som ett fönster mot världen. Att kreativt anpassa verkligheten så som filmmakaren uppfattar den skapar en existentiell relation mellan en fenomenologiskt uppfattad värld och den verkligt existerande.

Sedan Griersons försök till definition har ett antal olika försök att teoretiskt rama in genren förekommit. Olikartade uppfattningar om dokumentärfilmens användningsområden, stilistik och uppsåt är inte en del av en uniformerad diskurs utan visar olika poler i en pågående dialektik. Filmvetarna Steve Blandford, Barry Grant och Jim Hillier skriver:

Because of their stylistic heterogeneity, ranging from the poetic expressionism of the city symphony film to ethnographic minimalism, documentary cannot be considered a genre in any sense equivalent to those of commercial fiction cinema.²²

Filmvetaren Bill Nichols konstaterar att det vore omöjligt att definiera en fullständig uppsättning av attribut som en film måste uppfylla för att tillhöra genren.²³

Uppfattningar om dokumentärfilm har ändrats, liksom filmskapares estetiska och ideologiska ambitioner ändrats. Dokumentärfilm kan uppfattas olika beroende på vem det är som pratar, analyserar och tittar på den. Publikers förväntningar kan krocka med verkligheten som filmmakare möter och som i vissa fall måste modelleras och ramas in i en dramaturgisk mall. Det inträffade måste återberättas, dramatiseras och rekonstrueras utifrån ett valt filmspråk. Att tillrättalägga det avfilmade så att det passar dramaturgiska ramar sker med hjälp av filmiska stilelement. Varje filmmakare måste ta en del beslut baserade på urval och efterbearbetning. Filmvetaren Erik Barnouw skriver att dokumentärfilmmakare använder oändligt många val som vare sig de vill eller ej vittnar om deras perspektiv:

He (she) selects topics, people, vistas, angles, lens, juxtapositions, sounds, words. Each selection is an expression of his point of view, whether he is aware of it or not, whether he acknowledges it or not.²⁴

Carl Plantinga skriver att dokumentärfilm inte bör förstås som en icke-fiktiv film. Dokumentärfilmen karakteriseras av estetiska, sociala, retoriska och/eller politiska ambitioner, till skillnad från instruktionsfilm, menar Plantinga.²⁵

Nichols försöker ändå definiera syftet. Dokumentärfilmer görs enligt honom för att argumentera om och kring den historiska världen.²⁶ Nichols definition kan sägas ligga nära Grierons. Den kreativa behandlingen har ersatts med argumentationen och verkligheten med den historiska världen. Den historiska världen är enligt Nichols något som vi inte enbart föreställer oss, den finns där. Samtidigt kan vi inte identifiera den utan att den medieras av vår fantasi. Den historiska världen existerar enligt Nichols utanför våra representationer av den. Den består av en rå verklighet där "objects collide, actions occur, [and] forces take their toll".²⁷ Är dokumentären en fantasifull representation av en verklighet istället för en representation av en påhittad verklighet? Nichols vaga påståenden om vad den råa verkligheten skulle kunna vara är problematiska. Mediet kommer alltid emellan världen/verkligheten och den filmade världen/verkligheten. Tittarna är generellt inte närvarande vid dokumentärfilmsinspelningar, utan närvarar bara vid enstaka visningar,

därav svårigheten att avgöra om bilder tagna från den historiska världen existerar eller är skapade enkom för att förekomma i filmen.

Enligt Michael Renov innehåller dokumentärfilm ett sanningspåstående som särskiljer den från den fiktiva filmen.²⁸ Är själva påståendet inbegripet i den indexikala inspelningen av en verklighet som finns där även utan kameran? Räcker själva det faktum att många dokumentära bilder finns ”på riktigt”? Även om teoretiker som Brian Winston påstår det, tvivlar jag.²⁹ Ingenting i en bild i sig ger oss ett kontextuellt svar som ska särskilja dess existens i den fiktiva och/eller riktiga världen. Enbart bilder på en byggnad avslöjar inte om den existerar på riktigt eller inte. Kontexten ger oss svar på det.³⁰ Carl Plantinga menar att den ikoniska betydelsen inte nödvändigtvis måste överensstämma med bildens indexikalitet.³¹ Bilder på marscherande nazistiska soldater kan i olika sammanhang användas i olika syften. Olika konnotationer och symboliska användningsområden kan också läsas ut ur ett och samma filmklipp beroende på den omgivande kontexten, som i sin tur beror på avsändarens intentioner, dramaturgiska och stilistiska grepp och mottagarnas närläsning av rörliga bilder. Jag tittar på ett antal arkivklipp av Josip Broz Tito. Oftast används samma arkivklipp oavsett den ideologiska tolkningen. Jag vill i mina analyser undersöka ifall kontexten, snarare än innehållet, styr hur klippet används och tolkas.

Att kritisera den dokumentära sanningen som omöjlig kan leda till en relativisering som i sin tur möjliggör historierevisionism. Filmvetaren Noël Carroll och Plantinga kritiserar försök till att avfärda sanningen som sådan. Deras skepsis till postmoderna idéer om den dekonstruerade sanningen kan även tolkas som positiva till den sanningssökande dokumentärfilmen. Carroll – som kommer från det kognitivistiska hållet – menar att ett urval måste existera eftersom det är en fråga om empiri, vilket också präglar vetenskapliga experiment, men att det inte nödvändigtvis är kompatibelt med objektivitet.³² Plantinga är enig med Carroll och föreslår ett ”instrumentellt” närmande till fältet som ett sätt att försöka förstå retoriken bakom. Han tycker sig inte se att dokumentärfilmmakare försöker dölja retoriska syften eller att publiken missar sanningen i dem. Ett instrumentellt sätt att analysera film på är snarare en tradition dokumentärfilmen ingår i, en gammal diskurs som tjänar till att försöka övertyga om något.³³

Häri ligger också Plantingas stora kritik gentemot de han uppfattar som postmodernister, inte minst Bill Nichols. Postmodernister ser enligt Plantinga den dokumentära processen och retoriken alltid som vilseledande istället för att se den som en metod för filmmakaren att berätta sin egen sanning. Plantinga menar att diskussionen kring bildernas förljugenhet inte ens är den viktiga. Det instrumentella analyssättet bör snarare användas till att hjälpa oss bekräfta och förstå den visuella informationen dokumentärfilmer förser oss med, samtidigt som den också uppvisar och erkänner en svaghet som den rörliga bilden har – nämligen att användas som ett uttrycksmedel för kunskap.³⁴

Dokumentärfilmens historiska utveckling och kritiken

Nichols har försökt att spåra en historisk linje med mer eller mindre tydliga paradigmskiften. Det har lett honom till att i flera filmhistoriska studier försöka fastslå dokumentärfilmens olika representationsmodus.³⁵ Dessa baseras på analys av olika typer av dokumentärfilm och på filmproduktionsformer. I *Representing Reality*³⁶ urskiljer Nichols fyra modus medan han i den andra utgåvan av *Introduction to Documentary*³⁷ presenterar sex olika modus:

- Det poetiska moduset (poetic mode) fokuserar på att ge åskådaren visuella associationer genom att organisera scenerna och bilderna på ett visst sätt. Detta modus ligger nära experimentell film samt avantgarde. Den går att jämföra med den sovjetiska montagefilmen där filmskaparna med sin klippning och annorlunda arrangemang av bilder ville skapa en viss typ av associationer hos åskådaren.
- Det redogörande moduset (expository mode) betonar en verbal och argumentativ kommentator eller berättare som tilltalar åskådaren direkt, ofta som en Guds röst. Rörliga bilder eller stillbilder fungerar som en illustration till berättarrösten. Den redogörande metoden kan bland annat ha som syfte att samla bevis, driva ett fall eller framföra ett perspektiv. Ett typiskt exempel är televisionens nyhetsprogram där nyhetsankaren talar till tittaren medan bilder visas. I denna metod är det berättarens argumentation som för filmen framåt.

- Det iakttagande moduset (observational mode) döljer filmskaparens egen inblandning för åskådaren. Istället låter regissören filmkameran observera det vardagliga och naturliga skeendet, i den utsträckning som det är möjligt. I sin renaste form förekommer det således inte intervjuer i den iakttagande metoden. Händelserna kommenteras inte heller på något sätt, och det läggs inte på något externt ljud. En regissör som utnyttjar den iakttagande metoden är D.A. Pennebaker som bland annat gjort filmen *Se dig inte om* (*Dont Look Back*, USA, 1967) som skildrar Bob Dylans turné i Storbritannien 1965.
- Det deltagande moduset (participatory mode) fokuserar på regissörens interaktion med filmens karaktärer och omvärlden. Bland annat kan det röra sig om att filmskaparen samlar in personliga berättelser och upplevelser från människor. I dessa dokumentärfilmer förekommer det således ofta intervjuer och regissören kan även gripa in direkt med kommentarer, konversationer och provokationer. Filmer som exempelvis *Bowling for Columbine* (Michael Moore, USA, 2002) och *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, USA, 2004), innehåller starka drag av deltagande där Moore ofta ingriper direkt både i omgivningen och i samtal.
- Det reflexiva moduset (reflexive mode) gör åskådaren uppmärksam på de konventioner som styr skapandet av dokumentärfilmen. Här ligger fokus på att få åskådaren att lägga märke till hur filmen representerar och konstruerar verkligheten, samt vilken process som ligger bakom framställningen. Ett klassiskt exempel på den reflexiva metoden är *Mannen med filmkameran* (*Человек с Киноаппаратом*, Dziga Vertov, Sovjetunionen, 1929), där en man med filmkamera skildrar det moderna stadslivet runt omkring i Sovjetunionen. Flera gånger blir åskådaren medveten om tekniken bakom filmen genom att det visas dubbelexponeringar, oväntade klipp och snabb respektive långsam uppspelning.
- Det genomförande moduset (performative mode) lyfter fram regissörens egna uttryck av och framförallt egna inblandning i ett ämne, och försöker därigenom höja åskådarens mottaglighet samt engagemang. Istället för att eftersträva objektivitet vill regissören skapa en effekt genom att anspela på sina egna känslor och sitt eget deltagande. Ett exempel på den genomförande metoden är *The Cove* (Louie Psihoyos, USA, 2009) där en grupp aktivister placerar ut undervattenskameror för att avslöja en brutal jakt av delfiner i Japan.

Dessa modus har olika formella egenskaper som definierar dem. Nichols pekar på att den Grierson-präglade didaktiska stilen som använder sig av en allvetande gudsröst, ersattes efter andra världskrigets slut av cinéma vérité-rörelsen. Den ersattes av en intervjubaserad dokumentärstil och självreflektiva dokumentärfilmer som även belyser dess egen form och ifrågasätter uppfattningen om att dokumentärer visar verkligheten, utan snarare är självmedvetna om sin egen roll i skapandet av representationer av verkligheten. Nichols presenterar den reflexiva dokumentären som mindre problematisk i jämförelse med strategier som uppvisas i intervju-baserade dokumentärfilmer eller cinéma vérité-dokumentärfilmer.³⁸ Kritiken mot Nichols har ofta betonat att det visserligen finns ett antal undergenrer men att hans systematisering framstår som onyanserad då flera av dessa filmtyper existerat sida vid sida. Flertalet grupper lånar också olika drag från varandra vilket gör det svårt att med säkerhet urskilja en ”ren” typ av dokumentärfilm.³⁹

Dokumentärfilm, autenticitet och verklighet

John Grierson gjorde under 1930-talet ett antal socialt engagerade filmer. För honom handlade det dokumentära uttrycket även om information, propaganda och pedagogik. Dokumentärfilm skulle ha ett syfte, allmänheten skulle lära sig något av dem. I hans porträtt av England, skildrades även hur ett samhälle fungerade. Vissa kritiker menade att Grierson genom att använda dokumentärfilm som socialt propagandamedel bortsåg viktiga aspekter av dess estetiska värde samtidigt som den normaliserade intellektuell nedlåtenhet och social elitism.⁴⁰ Å ena sidan kan den pedagogiska processen ses som ett demokratiprojekt. Det är hedervärt att lära ut erfarenheter och kunskap till andra människor. Å andra sidan kan pedagogiken vara något problematisk då den ingår i en värld av social hierarki. Det handlar oftast om att eliter lär ut, till den stora massan, vad som anses vara korrekt, viktig och bra kunskap.⁴¹ Bilden av dokumentärfilm som en rationell genre fylld av pedagogiska möjligheter har ifrågasatts av teoretiker och filmmakare, men vissa förväntningar på dess distanserade objektivitet har kvarstått.

Fakta och sanning är inte samma saker. Därför bör inte dokumentärfilmernas oförmåga att fånga en helhetsbild ses som ett misslyckande. Missuppfattningar om dokumentärfilmens påstådda objektivitet har också att göra med vissa dokumentära traditioner som hävdade en objektiv och distanserad syn på världen. Verkligheten skulle skildras utan en vidare omtolkning. Filmmakare anslutna till exempelvis direct cinema-rörelsen i USA ansågs komma närmare sanningen eftersom de avstod att kommentera det de filmade.⁴² Påståendet om att dokumentärfilm skildrar verkligheten som den är, att den enbart fångar det som existerar och hade existerat även utan en registrerande kamera, går lätt att avfärda. Snarare är varseblivningen en intressant aspekt som tillför dokumentärfilmen en aspekt som inte existerar på samma sätt i fiktionen. Den adderar en del av verkligheten som inte hade funnits där om inte kameran varit påslagen. Kameran blir en del av sin omgivning på ett interagerande och integrerat vis. Oavsett om det är menat är den nya verkligheten allnärvarande så fort kameran slås på.⁴³

Stella Bruzzi väljer att närma sig frågan om autenticitet och objektivitet genom att uppfatta den dokumentära representationen som ett tecken på självperformativitet, där filmregissören ofta är medveten om filmbildens fiktivitet och väljer att ifrågasätta filmbildens sanningshalt. Självperformativiteten är enligt Bruzzi som ett metanarrativ. Dokumentärfilmmakarna försöker ifrågasätta själva tanken om värderingsfria bilder. Själva korrelationen mellan en verklighet och dess representation ifrågasätts och analyseras på det viset.⁴⁴

Michael Renov menar att den självreflekterande filmen just lyfter fram det problematiska med dokumentärfilmens varseblivning:

The film or videotape that considers its own processes rather than seals over every gap of a never-seamless discourse is more likely to engender the healthy scepticism that begets knowledge, offering itself as a model.⁴⁵

Att dokumentärfilmen lyfter fram den egna skaparprocessen underlättar förståelsen av den och dess problematik.

Dokumentärfilm och det förflutnas representationer

Rörliga bilder kan på olika nivåer vittna om det förflutna. De kan tjäna som tidsdokument från en viss historisk period. De kan även användas för att berätta om ett visst historiskt förflutet. Därmed är rörliga bilder inte oavhängiga sin tid och kontext. Det handlar snarare om att de är helt beroende av sin samtid och upphovsmakarnas idéer om det förflutna. Diskussioner om en viss films historiska korrekthet hamnar därför ofta i en återvändsgränd när det – mycket riktigt – påpekas att en viss film inte är historiskt riktig. Filmerna avfärdas därmed då deras historiska korrekthet inte överensstämmer med givna fakta om det förflutna.

Bill Nichols skriver: "To re-present the event is clearly not to explain it."⁴⁶ Bara för att en händelse har fångats på film behöver det dokumenterade materialet inte ge några svar. Ett exempel på en ofullständighet beträffande dokumentära bilder kan härledas till attentatet mot den amerikanske presidenten John F. Kennedy. Mannen som av en slump hade fångat attentatet på film hette Abraham Zapruder och filmen uppkallades efter honom. "Zapruderfilmen" är en av de mest ikoniska dokumentära bilder. Dessa bilder i sig avslöjar varken motiv eller mördare men har ändå använts som en grund för vidare spekulationer. Stella Bruzzi skriver: "The Zapruder film is factually accurate, it is not fake, but cannot reveal the motive or cause for the actions it shows. The document, though real, is incomplete."⁴⁷

Hur kan en filmad händelse tolkas på olika sätt men inte nödvändigtvis erbjuda några svar? I flera filmer jag analyserar återanvänds dokumenterade händelser och inkorporeras i dokumentära berättelser. För varje gång ett tidsdokument återanvänds, tolkar vi det i relation till både dess ikonicitet men också i förhållande till det nyfilmade materialet.

Filmbildernas oförmåga att ge slutgiltiga svar på frågor som exempelvis attentatet mot Kennedy, kan ses som både positivt och negativt. Det är frustrerande att misstro varenda bild. Samtidigt kan filmiska representationer användas till att analysera historie(re)presentationer och användas till revision och omdefiniering av hur historien skrivs. Enligt historikern Hayden White är en fullständig historisk rekonstruktion en omöjlighet eftersom man aldrig någonsin kan rekonstruera individuella och personliga

tankar, känslor, rädslor som spelade roll för vissa händelser i den givna stunden. Miljontals olika kombinationer och omständigheter ledde till slut till beslut och det är omöjligt att försöka få fram ett heltäckande, objektivt svar på vissa historiska frågor.⁴⁸

Hayden Whites syn på historiska rekonstruktioner kan ses som alltför dekonstruktivistisk, en syn som inte erbjuder någon lösning och är i sitt mest extrema tillstånd relativiserande. Dock ser jag det snarare som ett försök till att distansera sig från teorier som säger sig ha patent och monopol på historieuttolkningen. White pekar ut omöjligheten i att objektivt representera och rekonstruera det förflutna genom film och litteratur. För att historien ska kunna återberättas måste innehållet förenklas, vissa saker uteslutas och narrativ byggas så att historien framstår som logisk och kronologisk. Jag delar Hayden Whites syn på rekonstruktioner men det är inte skäl nog att tro att alla berättelser är värda lika mycket och är likadana. Värderativism som ibland kan döljas inom postmodernismen kan i sin tur leda till historierevisionism. En viss skillnad mellan sanning och fakta måste etableras för att upptäcka ifall vissa filmer medvetet gör sig skyldiga till historiska eufemismer och revisionism.

Historikern Robert Rosenstone skriver att filmrepresentationer av det förflutna är komplexa skildringar som ofta tolkas stelt och okunnigt. Filmen har länge stått underkastad det skrivna dokumentet i fråga om autenticitet och historisk äkthet. Rosenstone menar dock att historien består av en serie av konventioner om att fundera över det förgångna. Stillbilder och rörliga bilder är allnärvarande och vi måste lära oss hur vi ska tolka olika beståndsdelar som en film utgörs av – exempelvis ljud, bild, känsla, klippning. Rosenstone menar att film är mer komplex än det skrivna ordet och att vi därför måste lära oss tyda och analysera filmernas innehåll och inte bara avfärda/hylla deras autenticitet i framställningen av en förfluten tid.⁴⁹

Fiktionaliserade filmer är inte förpliktigade till att vara bundna till en ”korrekt” historisk bild. Det betyder dock inte att det inte finns något historiskt värde i dem. De avspeglar sin samtid och den kontexten filmen gjordes i. Filmer om exempelvis andra världskriget skiljer sig beroende på den nationella kontexten, tidsperioden, genren och det kulturella kapitalet inom filmteamet. Filmer inspelade i ett förflutet kan både berätta men också dölja vissa diskurser för en senare publik. Mode, språkanvändning,

arkitektur och inte minst en syn om vad som komma skulle efter att en specifik film gjorts, placerar oss ofta i en position där vi teleologiskt kan analysera ett visst verk. På ett sätt har vi facit i våra händer. Det leder oss dock inte nödvändigtvis närmare sanningen. Vi kan utgå från filmmaterialet och läsa historiska källor men vi kan inte vara säkra på att vi kan förstå den. Teleologin kan snarare "tvinga" oss att se historien utifrån ett givet, nutida, perspektiv.

Några av de filmer som jag tittar närmare på handlar just om oförenliga tidsprickor. Svårigheter i att minnas uttrycks genom att det gamla filmmaterialet analyseras och diskuteras. Att inte förstå allting, att ägna sig åt filmsprickor istället för helhetsbilden är en viktig förståelseprocess. Filmer som återanvänder historiskt filmmaterial kan alltså vara svårförståeliga av en mängd olika anledningar, trots att deras roll ofta handlar om att förklara det förflutna för nutida tittare.

Socialantropologen James J. Fentress och historikern Chris Wickham pekar på en intressant idé kring hur kollektiva minnen överlever och delas inom ett givet kollektiv: "Memory can be social only if it is being capable of being transmitted and to be transmitted a memory must first be articulated."⁵⁰ Sociologen Robin Wagner-Pacifici skriver:

Memories are never formless. They come to us as narratives, pictorial images, textbooks, pamphlets, legal charters, wills, diaries and statues. And the forms do more than simply present the collective memory in each case.⁵¹

Dessa anmärkningar gör gällande att kollektiva minnen inte kan leva vidare om de inte ramas in i berättelser av olika slag. Film och tv, 1900-talets viktigaste nöjesform, har använts för att bland annat förmedla berättelser viktiga för olika kollektiv. Rörliga bilder kan alltså artikulera och användas för att bland annat bevara och dokumentera historiska händelser av vikt för olika grupper.

Film har under 1900-talet effektivt använts till att dokumentera historiska händelser – kollektiva och individuella – och några av dem har till slut blivit till en del av olika kollektiva minnen, eller snarare representationer av kollektiva minnen. Än idag existerar en viss stelhet rörande användning av film som historiskt källmaterial. Främst är det de formmässiga

inslagen i hur filmer skapas som ligger till grund för att deras autenticitet och sanningsanspråk ifrågasätts. Klippning, ljudpåläggning, skådespeleri och andra filmiska komponenter gör att det ses som tecken på att objektiviteten förskjuts och förvandlas till ännu en berättelse motiverad mer av dramaturgi än av empiri.

Diskussioner om filmens (o)förmåga att på ett ”bra” sätt gestalta historia har inte försvunnit från vare sig den akademiska eller populärkulturella dagordningen. Ofta handlar det om en viss films icke-autentiska förhållande till historiska fakta. När det gäller spelfilm brukar det handla om val av otidsenliga kläder, frisyren, vapen eller annat som rubbar illusionen av en perfekt skildrad tidsanda. Spelfilm – ambitionerna till trots – anspelar dock på publikens förkunskaper om fiktiva världar. Dokumentärfilmens påstådda objektivitet kan å andra sidan förleda publikens förväntningar vilket gör att man sätter högre tilltro till dokumentärer som handlar om det förflutna.

Robert Rosenstone menar att film som skildrar historiska händelser, berättelser eller människor aldrig riktigt kommer att accepteras fullt ut som en källa till historia.⁵² Film ska kunna fånga åskådaren, vilket kan försvåra ett kritiskt förhållningssätt till vad som visas.⁵³ Samtidigt är all historia en konstruktion som påverkas av rådande ideologi och kultur. Dock värderas vissa källor högre än andra och i debatten kring historisk film ställs denna ofta mot historisk fack- och skönlitteratur. En av filmens styrkor är också det som är en av dess svagheter som historisk källa, nämligen att den har förmågan att engagera åskådaren.⁵⁴ Även historikern Ulf Zander framhåller filmmediets möjlighet att låta publiken leva sig in i andra tider och händelser. Zander utgår från att historiker under de senaste årtiondena har blivit mindre misstänksamma mot fiktionalisering. Han menar att det finns ett ökat intresse bland historiker att undersöka filmen som historisk källa. Zander koncentrerar sig således på hur filmen konstruerar en historisk verklighet, samt vilken betydelse som filmens skildring av historien får för oss. Filmmediet har potential att bidra till vår identitetsbildning och filmen har även ett stort inflytande över vår verklighetsuppfattning.⁵⁵

Hayden White har föreslagit en ändring, eller snarare en förfining av begreppet historieskrivning (historiography) till en som skulle passa bättre i analysen av de visuella representationerna av historieskrivningen. ”Historiophoty” skulle täcka både historiska representationer men också

utgöra kritiska tankar och idéer om de bilder som faktiskt förmedlar historiemedvetenhet av olika slag. White skriver om nödvändigheten att se bortom det skrivna ordet och undrar kring vad det är som händer med en viss historisk händelse när orden "översätts" till bilder:

What exactly happens to history when words are translated into images? What happens when images transcend the information that can be conveyed in words? Why do we always judge film by how it measures up to written history? If it is true that the word can do so many things that images cannot, what about the reverse – don't images carry ideas and information that cannot be handled by the word?⁵⁶

Filmer beskriver det förflutna från nutidens synsätt. Därför är historiska representationer inte enbart berättelser om det förflutna, utan också om samtidens syn på historien. Den tyske filosofen Walter Benjamin skriver: "History is the subject of a construction whose site is not homogeneous, empty time, but time filled full by now-time (jeztzeit)." Han fortsätter: "Articulating the past historically does not mean recognizing it 'the way it really was'."⁵⁷

Hayden White har skrivit att varje historiskt narrativ är inbegripen i olika genrebestämda berättelser som romantik, komedi, tragedi och satir. Berättelser är nödvändiga i försöken att omvandla historiens kaosartade värld till begripliga och sammanhängande skildringar. White skiljer inte på olika sätt att förmedla historia utan konstaterar att alla former av historieskrivning inbegriper förenklingar av olika slag.⁵⁸ Audiovisuell förmedling av det förflutna har populariserat historia och (re)konstruerar vår syn på olika historiska perioder. Därför bör man, istället för att peka på enskilda historiska felaktigheter, snarare omfamna och använda sig av film som en diskussionsplattform när vi ska prata om historia och historieskrivningar.⁵⁹

Dina Iordanova analyserar historiskt förankrade filmer på Balkan och delar in dem i två grupper. Den ena gruppen består av filmer med rötter i den egna nationella historien som ofta är stängd för andra tolkningar än de "egna". Den andra gruppen utgörs av filmer gjorda för att ifrågasätta givna sanningar.⁶⁰ Ofta fragmentariska, är dessa filmer även skämtsamma i sitt förhållningssätt till historien, menar Iordanova. Dessa filmer är gjorda i en postmodern kollagestil vilket gör att de är dynamiska,

ifrågasättande och inte uniformerade. Iordanova lutar sig på Robert Rosenstones lista över utmärkande drag för alternativ, fragmentarisk, postmodernt förankrad filmproduktion.⁶¹

Iordanova – de intressanta och bra idéerna till trots – generaliserar delvis för mycket och buntar ihop regissörer som inte har med varandra att göra, bara för att de råkar göra antinationalistiska filmer. Dessutom sammanblandas dokumentärfilm med fiktion. Det handlar även om olika historiografiska fält de rör sig i. Det finns skillnader beroende på om filmerna handlar om fiktiva berättelser satta i dåtid, eller ”riktiga” historiska händelser. Skillnader kan även beröra formella och genremässiga inslag, exempelvis om fakta och fiktion blandas och på vilka sätt det sker. Vissa regissörer använder sig av egna upplevelser för att gestalta landets historia, vilket leder till intressanta hermeneutiska fall där det egna livet tolkas genom landets historia och vice versa.

Iordanovas generella uppdelning av historiska filmer övertygar inte heller. Det ursprungliga syftet med att göra en viss film kan efter en viss tid misstolkas och missförstås. Ett antal jugoslaviska regissörer verksamma under landets existens anklagades för att vara antijugoslaviska när de i själva verket försökte förbättra det kommunistiska systemet genom att göra kritiska filmer. Filmer kan naturligtvis även i efterhand ”få” nya kontextuella omtolkningar.

Rosenstones tankar är intressanta men en del frågor är obesvarade. Vad anses vara postmodernt, vad är poetiskt, vad menas med alternativt? Jag menar att detta är någonting som inte kan sättas in i enkla definitioner. Är en så kallad ickepoetisk film mindre personlig? Menar Rosenstone att dessa filmdrag kan appliceras på både spelfilm och dokumentär?

Historiskt minne, kollektiv glömska

Memory is never shaped in a vacuum; the motives of memory are never pure.⁶²

Sociologen Maurice Halbwachs skriver att kollektivt minne alltid är socialt konstruerat. Individer behöver kollektivt godkännande som verifierar och ger vikt till deras minnen. Individer kan komma ihåg händelser och viktiga

datum, men utifrån det faktum att de tillhör en viss grupp.⁶³ Halbwachs tankar om kollektiva minnen, härstammande från en annan tidsålder, kan fortfarande fungera som en språngbräda för diskussioner om olika kollektiva och individuella påminnelser även i tider av digitala medier, globalisering och transnationalitet. Olika forskare har försökt att bredda Halbwachs teorier men den centrala uppfattningen verkar förbli. Fältet för minnestudier är markerat av olika omförhandlingar mellan individer och kollektiv som antingen godkänner eller nekar individerna rätt att minnas.

Kollektiva minnen är inte statiska beskrivningar av det förflutna. De är formbara och stämmer inte alltid nödvändigtvis med fakta. De fungerar med andra ord på liknande sätt som individuella minnen.⁶⁴ Dessa socialt konstruerade narrativ används främst för att (åter)skapa och influera identitetsuppbyggandeprocesser och ge oss en högre mening. Den sociala processen har under 1900-talet även tagit stöd av olika medieformer som hjälper oss att minnas saker viktiga för kollektiv identifikation. Eftersom vi aldrig kan återuppleva det förflutna måste vi ständigt rekonstruera det. Det handlar om individer som tillsammans rekonstruerar berättelser som hjälper dem att leva i sin egen samtid. Det finns lika många kollektiva minnen som det finns grupper som rymmer dem. Varje familj, social klass, företag, militär grupp, religiöst samfund har sina egna, socialt konstruerade, kollektiva minnen som förklarar deras förflutna. Trots deras förankring i det förflutna, agerar dessa minnen som möjliga framtida sociala faktorer.

Studier av kollektivt minne kan uppfattas som en samling snarlika teorier baserade på liknande terminologier, som snarare gör disciplinen teoretiskt grumlig och svåröverskådlig än klar.⁶⁵ Sociologen Jeffrey K. Olick menar att ord som kollektivt minne, kulturellt minne, mytologi och arv sammanblandas och beskriver liknande fenomen. Varje koncept representerar sin egen historia och har en oberoende teoretisk utveckling.⁶⁶ Mycket har dock hänt inom den tvärvetenskapliga disciplinen. Heterogeniteten kan naturligtvis försvåra en teoretisk översikt. Men på samma sätt som det kan finnas flera olika kulturella minnen, måste det finnas flera teoretiska angreppssätt som gränsar till varandra och undersöker liknande fenomen.

Många är de som analyserat hur historia och minne kan producera och reproducera olika narrativ, kopplade till nationsbegreppet.⁶⁷ Ett av officiella historieskrivningssätt kan vara att trycka undan vissa historiska händelser

som inte får förekomma i offentliga diskurser, något sociologen Paul Connerton anser vara en nödvändig diskurs när det kommer till kollektiva minnen, nämligen kollektiv amnesi.⁶⁸ Skillnaden ligger i den analyserade diskursen. Kollektiva dynamiker frammanar olika minnesstrategier som i olika kontexter kräver amnesi, till exempel för att inte påminnas om den egna skulden eller traumat man överlevt. Frågor som lyfts fram i båda dessa perspektiv avser frågor om vem/vilka det är som glömmes, hur minnen trängs undan och olikartade resultat av kollektiv amnesi. Paul Connerton argumenterar att bilder av det förflutna agerar som ett alibi för det rådande tillståndet i ett visst samhälle.⁶⁹ Varje ny samhällsordning försöker bryta med den gamla, vilken i sin tur nödvändigtvis behöver producera en påtvingad kollektiv glömska istället för ett kollektivt minne.⁷⁰ Förenklat menar Connerton att man tenderar att glömma fortare i samhällen som genomgått stora och smärtsamma förändringar. Existentiella förändringar och en allt större osäkerhet bidrar till att vissa samhällen inte kan erbjuda en högre nivå av koherens och säkerhet, vilket leder till att kollektivet också glömmes fortare än i länder som anses vara trygga och där man odlar en historisk kontinuitet. Kollektiva minnen beror på sociala och mediala inramningar.

Att försöka suddas bort oönskade delar av kollektiva minnen är enligt Connerton en av de mest karakteristiska beståndsdelar i icke-demokratiska regimer.⁷¹ Ett sätt att kämpa mot förtryck kan vara att ingå i en kamp för att bevara kollektiva minnen, mot en påtvingad, kollektiv amnesi. Att agera som vittne handlar i mångt och mycket om att bevara minnen av vissa grupper vars röster annars skulle ha blivit nedtystade.⁷² Diskussioner kring minne, glömska och makt är inte paradigmatiskska för det forna Jugoslavien. De återkommer i många av de forna socialistiska länder där politiska dissidenter under socialisttiden mer eller mindre förbjöds att offentligt skriva om sanktionerade minnen.⁷³ Övergångssamhällen måste på olika sätt handskas med sitt förflutna, men i fallet det forna Jugoslavien har vissa officiella minnen enbart byts ut mot andra.⁷⁴ Kollektiva minnen, oavsett om de berör nationella, klassinriktade eller andra politiska diskurser, är av stor vikt för identitets(om)skapandeprocesser. Att skildra minnens roll inom vissa kollektiv är inte heller längre jobb för enbart historiker och antropologer, då en stor del av föreställda, bortglömda och andra sorters minnen medieras för att kunna hjälpa till i olika identitetskonstruktions-

processer. Statsvetaren Jan-Werner Mueller skriver att var än den nationella identiteten verkar vara i fara kan det kollektiva minnet användas som en nyckel till det nationella omskapandet av det förflutna.⁷⁵ Att upprätta en kontinuitet mellan det förflutna, eller snarare mellan utvalda händelser från det förflutna och dagens situation gör att viktiga myter och historiska händelser premieras. Både minne och minnesförlust faller under minnespolitisk diskurs där ständiga omdefinieringar, omförhandlingar och användningar av officiella, alternativa, allmänna och privata minnen äger rum.

Kollektiva medierade minnen

Egyptologen Jan Assmann gör en klar distinktion mellan det kulturella och det kommunikativa minnet. Det kulturella minnet skulle kunna tolkas som ett externt och fabricerat redskap för att upprätthålla en viss gruppidentitet. Ofta handlar det om institutionaliserade instanser som ska bevara, skapa och återskapa ett kollektivt minne. Det kommunikativa minnet är inte institutionaliserat. Minnet upprätthålls med hjälp av kommunikation, i sig baserad på muntliga traditioner. Det stötts inte av lärosäten, är inte formaliserat och kultiveras inte av olika specialister. Genom människors interaktivitet och kommunikation lever det vidare, men har en kortare livslängd. Det kommunikativa minnet rör sig kring vardagen snarare än kring den formmässiga representationen av det förflutna. Assmann lutar sig på forskning kring samhällen med muntlig tradition och deras oförmåga att överbrygga gap mellan formaliserade minnen som representeras med kulturellt minne och nya, mer informella minnen som baseras på vardagsupplevelser. Det handlar i stort sett om människor som delar samtida upplevelser med varandra. Den interaktiva delen av det kommunikativa minnet frammanar känslor som exempelvis hat, kärlek, skam och för dem vidare från en generation till nästa. I centrum står självbiografiska minnen som kommuniceras vidare, utan en större struktur. Det kommunikativa minnet har en vardaglig och flyktig karaktär och påverkas av grupp- och samhällsförändringar. För att kunna överföra minnen som spelar en roll för den kulturella identiteten måste de ta yttre form, göras till objekt och institutionaliseras i form av texter, bilder och riter, vilket är det kulturella minnet. I korthet menar Assmann att kulturellt

minne börjar där det kommunikativa slutar.⁷⁶ Det gamla rekonstrueras och återberättas av en ständig minnesarkitektonisk återuppbyggnad av jugoslaviska urbana ytor. Det skapas därmed symboliska platser som inbegriper en myriad av officiella och inofficiella sanningar, myter, historiska fakta och minnen. Dessa *lieux de memoires* finns för att kunna binda ihop ett kollektiv. De påminner om vikten att samlas, hedra och minnas de som inte längre är med. Minnesplatser är ofta institutionaliserade men kan också vara individuella påminnelser om tillhörigheten till ett större kulturellt kollektiv. Här uppstår dock en spänning i förhållandet mellan institutionaliserat, kollektivt och individuellt minne.⁷⁷ Dessa minnen orsakas av olika förhållanden och syften och är medskapade av individuella upplevelser och minnen, men också idealiserade och önskvärda minnesrepresentationer. Många är de som var för unga för att uppleva det forna Jugoslavien men som nu, tack vare mediala representationer av det förflutna, upplever att de minns landet.

Minnen av upplevda händelser har föranlett kulturvetaren Alison Landsberg att skriva om "protesminnen" som formas av masskulturella minnesproducerande teknologier som möjliggör upplevelser av händelser man själv inte bevittnat. Teknologiskt producerade minnen är som proteser. Människor bär på dem och ser dem som en del av sin upplevda erfarenhet.⁷⁸ Minnet är alltså uppbyggt av aktiva processer. Att en individ väljer att minnas och identifieras med en kollektiv händelse placerar henne i ett historiskt skeende. Historikern Susan Crane menar att det individuella förvandlas till det historiska varje gång en tänker sig som en del av historien.⁷⁹ Att dela medierade kollektiva minnen är att ingå i ett globaliserat sammanhang som möjliggör den individuella identifikationen med ett antal förmodade kollektiv.

Ett sätt att kollektivt minnas en historisk händelse långt efter att den inträffat är med hjälp av medier. En viss händelse som attentatet mot president Kennedy eller 11 september 2001 har förvandlats till globaliserade massmediala händelser, lika slutna som öppna för tolkningar. De erbjuder inte mer information än det som syns i bild men är öppna för tolkningar, konklusioner, gissningar och konspirationer som ligger utanför själva bilden. Samtidigt kan medierade minnen också cementera en viss minnesbild som delas av människor oavsett deras ursprung, ålder och kön. Film som

en produkt av individuella och kollektiva minnen som tolkas av många olikartade publikar, kan användas som en historisk artefakt men också som ett historiedidaktiskt verktyg, ett sätt att skriva mediebaserad historia men även representera "officiella" och/eller "alternativa" historieskrivningar. Filmminnen är inte strikt avgränsade till ett visst kulturellt eller geografiskt område. Det handlar snarare om hur människor använder sig av massmedier för att förhålla sig till det förflutna. Den holländska medieforskaren José van Dijck kallar denna minnesprocess för medierade minnen, "mediated memories".⁸⁰ Genom att identifiera – eller distansera – sig från ett förmodat kollektiv kan individer med hjälp av mediala representationer hitta olika strategier för att minnas – eller glömma – olika historiska tillfällen. Sociologen Patricia Leavy analyserar medieinterpretationer av händelser som har – med hjälp av medier – vuxit in i det amerikanska kollektiva minnet och de kontextuella förändringarna som följt med i förklaringar av dessa stora händelser. Leavy konstaterar att omdefinitioner av välkända förklaringar av händelser vittnar mer om förändringar som hela samhället genomgår än om händelserna i sig. Leavy definierar en ikonisk händelse som en händelse som genomgår intensiva omtolkningar för att förvandlas till en myt inom den egna kulturen eftersom den används i olika politiska och sociala diskurser och övergår till att sedan även förekomma inom den kommersiella kulturens ramar.⁸¹

Stella Bruzzi menar att filmiska vittnesmål av historiskt viktiga händelser bär en ofullständighet inom sig eftersom de ofta fångades på film av en slump.⁸² Det slumpartade filmmaterialets ofullständighet kan förvandlas till ikoniserat material. Bilder som Bruzzi kallar för ikoniska innehåller i sig myter, nödvändiga för att berättelser aldrig ska bli fullständiga.⁸³

En viss film som dokumenterat en händelse som senare ristat sig in i det kollektiva minnet kan alltså bli föremål för förändringar som kan leda till att den till slut tappar sin innebörd. Den ursprungliga kontexten är öppen för omtolkningar av olika slag genom parodi, inklipp, kompilation, kollage. Förvandlingen tar bort den ursprungliga kraften och lösgör klippet från resten av händelsen. Den kan användas i nästan vilket sammanhang som helst och kan tömmas på innehåll. Historierevisionism har möjliggjorts, inte minst genom det som Hayden White tolkar in i rörliga bilders definitionsoförmåga, då han påstår att "any historical

object can sustain a number of equally plausible descriptions or narratives".⁸⁴ Bara för att man kan tolka bilder på olika sätt behöver inte det betyda att det finns olika förklaringar som är lika falska/sanna. Dock måste man vara medveten om att tolkningar av vissa dokumentära bilder kan och bör ändras med tid, om det finns behov att omdefiniera den dokumenterade händelsen. Faran ligger i att de också kan falsifieras och tjäna som historierevisionistiskt verktyg. Exempelvis har bilder från det bosnienserbiska fångsläget Omarska inkorporerats i ett narrativ som förnekat själva lägerexistensen. Journalisten och författaren Diana Johnstone, språketaren Noam Chomsky och andra har med hjälp av bilder som togs av den brittiske journalisten Ed Vulliamy, där magra fångar visades upp på bild, försökt "bevisa" att läget inte funnits och att det handlar om antiserbisk politik.⁸⁵ Att använda medier som fönster mot världen kan ses som en del i en förståelseprocess men kan också vara ett hinder i att försöka greppa sin omvärld.⁸⁶

Arkivfilmens olika användningsområden

Den klassiska dokumentärfilmen från genrens tidiga dagar förde med sig en pedagogisk linje som ofta hade för avsikt att leda publiken i en viss riktning. Den didaktiska tanken stämde överens med idén om public service som lanserades i Storbritannien i samband med formandet av BBC. Då som nu fogades olikartade bilder ihop med hjälp av en sammanförande röst som förklarade det som behövde förklaras för publiken.⁸⁷

Hayden White och Stella Bruzzi menar att en händelse fångad på film sällan kan förvandlas till en historisk händelse. För det måste det finnas en berättelse, flera händelser som utgör en större handling eller motbilder som kontrasteras och/eller rekonstruerar/dekonstruerar representationen av en viss historisk händelse.⁸⁸ Men vad händer om en scen isoleras från sin ursprungliga källa? Jag ska här exemplifiera med en scen ur Dušan Makavejevs film – som jag kommer att analysera längre fram – *A Hole in the Soul* (Dušan Makavejev, Storbritannien, 1994). Essäfilmen som är förankrad i Makavejevs eget liv innehåller även inklippta bilder av förstörelsen av Mostarbron under kriget i Bosnien och Hercegovina. Efter förstörelsescenen kommer soliga bilder av bron från en annan –

mer nostalgisk – tid. Brons förstörelse hamnar i skymundan av Makavejevs personliga livshistoria eftersom den används som en del av den filmiska berättelsen. Vad förvandlas Mostarbron till när förstörelsescenen isoleras från den specifika situation den tillhör, det vill säga kriget och politiska omständigheter 1993 som ledde till destruktionsen? Vad är Makavejevs bild av Mostarförstörelsen och av bilder av bron från Jugoslaviens existens? Makavejev kontrasterar förstörelsen filmad med en VHS-kamera mot bilder av Mostarbron under Jugoslaviens existens, filmade med super 8 mm-kamera. Nostalgin som krockar mot den hårda verkligheten kan uppfattas även i användningen av olika filmformat. En förhållandevis enkel scen belyser mångsidigheten i att filmiskt undersöka det förflutna. Klippurval, olika filmformat, musik, pålagd röst, icke-linjär berättelse och kronologi, inklippta arkivbilder av olika slag – alla dessa element bidrar till att den korta scenen kan omförhandlas och upplevas på olika sätt beroende på kontexten, förförståelsen och åsikter om det förflutna. Brons förstörelse blir taget ur sitt sammanhang samtidigt som den används för att skissa fram en vidare symbolik av förstörelsen av själva ”broderskap och enhet” (bratstvo i jedinstvo)-idén – det socialistiska Jugoslaviens vilande grund en gång i tiden. Scenen representerar både själva händelsen och den symboliska dekonstruktionen av ett land. Materialet innehåller alltså alltid minst två olika konnotationer, den historiska källan men också en vidare interpretation i en omkontextualiserad berättelse.

Bruzzi skriver även om generisk användning av arkivmaterial där bilder inte överensstämmer med det som berättas i filmen.⁸⁹ I de fallen är bildernas ”uppgift” att väcka en allmän känsla för berättelsen. Samma material skulle kunna användas i ett annat sammanhang och få en helt annan innebörd. Filmvetaren William Wees gör en åtskillnad mellan approprieringsfilm och kompilationsfilm där den förra är en postmodern form av ”found footage film” som istället för att citera historien – som kompilationsfilm gör – citerar själva mediet som har ersatt historien och därmed gjort sig av med den historiska verkligheten och fakta.⁹⁰ Denna, något svartsynta syn på postmoderna förhållanden mellan det förflutna och dess representationer kan te sig något radikalt men ligger i linje med misstänkliggörandet som digitalfilm fått bära med sig. Wees menar att

arkivfilm återanvänds vårdslöst och att den ursprungliga meningen förloras. Dock kan nya innebörder frammana nya kontexter som inte nödvändigtvis tar tillvara den ursprungliga meningen, men som breddar, problematiserar och nyanserar den.

Dekonstruktioner av historiska sanningar betyder inte nödvändigtvis att sanning inte finns även om den skulle vara omöjlig att hitta. Filmvetaren Linda Williams diskuterar regissören Errol Morris filmer och menar att de innehåller postmoderna dokumentära tillvägagångssätt som i sig erhåller önskan om att komma närmare och/eller avslöja "traumatic, historical truths inaccessible to representation by any simple or single mirror with memory – in the *vérité* sense of capturing events as they happen".⁹¹ Detta kan ses som en strategi när det gäller att komma närmare frågan vad det var som egentligen hände i Jugoslavien. Att närma sig den stora frågan kan ses som ett pussel där filmerna kan ses som nödvändiga pusselbitar. Olikartade historieskrivningar öppnar dock för en mängd möjliga kontroverser. Historierevisionism och olika sätt att falsifiera historiska fakta med hjälp av rörliga bilder kan ses som ett stort problem. Det finns ingen patentrösning förutom att försöka bemöta de fall där historierevisionismen gör sig gällande. Folkmordet i Srebrenica är ett exempel på en ideologisk vattendelare. Beroende på vilken sida man ställt sig på väljer man olika berättelser som baseras på samma audiovisuella material, men man tolkar händelserna utifrån diametralt motsatta ståndpunkter. Historikern Dubravka Stojanović har talat om behovet av multidirektionell historieskrivning som även ska erkänna den andres åsikter. Stojanović har analyserat regionala skolböcker och historieskrivningar. Hon menar att det borde finnas ett mer regionalt baserat tillvägagångssätt som ska erkänna likheter – men även skillnader – de historiska upplevelserna folken emellan.⁹² Stojanović menar inte att varje åsikt är lika rätt som fel utan ämnar askådliggöra historiedidaktikens premisser när de används som en del i större nationalistiska projekt. Samtidigt kan man undra hur det rent praktiskt ska gå att erkänna grannens historieskrivning som radikalt skiljer sig från ens uppfattning om det förflutna. Stojanovićs goda intentioner kan feltolkas och ingå i en revisionistiskt präglad syn på historieskrivning, där allas historienarrativ är lika mycket värda och/eller falska.⁹³ För att etablera ett visst paradigmskifte beträffande historiska

händelser bör det dock finnas ett konsensusminimum. Användning av redan nämnda skolböcker som behandlar olika historieskrivningar vittnar om svårigheterna att ena historiografin i regionen. Det kan leda till framtida konflikter, menar Stojanović.⁹⁴ Historikern Charles Ingrao klassar olikartade historieanvändningar i klassrum som "weapons of mass instruction".⁹⁵

Det forna Jugoslavien och dess historia

Området som skulle få heta Jugoslavien har under långa perioder varit ockuperat av mäktiga imperier som dominerat det politiska och ekonomiska, men också kulturlivet.⁹⁶ Området var konfliktfyllt med många krig som följde. Osmanska riket etablerade sig i området under andra halvan av 1300-talet. År 1459, sjuttio år efter slaget vid Trastfältet 1389, blev Serbien en vasallstat. Närmast 500 år av osmansk ockupation väntade vissa områden på Balkan. Osmanerna hade det dock inte lätt att behålla kontrollen. Många provinser ville frigöra sig från Istanbuls styre. Det första och andra serbiska upproret i början av 1800-talet visade tydligt på en utveckling av ett nationalistiskt präglat motstånd. Under Berlinkongressen 1878, då representanter för sex stora riket träffades för att diskutera uppdelningen av Balkan som ett resultat av Osmanska rikets förluster i kriget mot Ryssland, delades området upp mellan stormakter. Österrike-Ungern tog över stora delar av Bosnien och Hercegovina och Kroatien, medan Serbien fick ett fullständigt oberoende. Vissa reformeringsförsök gjordes, och en viss industrialisering började äga rum.

Det stora jugoslaviska experimentet baserades på en idé att sydslaver hade vissa gemensamma drag som borde leda fram till ett enande. Idéerna hade börjat cirkulera åtminstone så tidigt som början på 1800-talet och existerade parallellt med andra nationalistiska idéer i området. Stora delar av serbiska och kroatiska eliter strävade dock parallellt mot att återuppbygga medeltida riket.

Det första Balkankriget 1912 förändrade den geopolitiska situationen. Serbien och Montenegro, som kämpade tillsammans med Grekland och Bulgarien, lyckades driva osmanerna ända tillbaka till Istanbul. Serbien och Montenegro erövrade Kosovo och Serbien införlivade en stor del av Makedonien. Under serbernas inflytande återaktualiserades idéer om ett suveränt

Sydslavien, men också en om ett Storserbien. För många serber och andra slaver som levde under Österrike-Ungern var tankar om ett enat sydslaviskt land ett framtida projekt. Inspirerade och hjälpta av den serbiska hemliga polisen, utförde Gavrilo Princip med flera, ett attentat mot den österrikiske tronföljaren ärkehertig Franz Ferdinand i Sarajevo den 28 juni 1914.

Efter första världskriget skapades Serbernas, kroaternas och slovenernas kungarike, en monarki med en centralistisk politik; detta var ett resultat av fredsförhandlingarna, påskyndade av Förenta Staternas president, Woodrow Wilson. Sätet var i Belgrad. Landet präglades av olika konflikter mellan det mer utvecklade norr och det fattigare syd. Politiska problem fortsatte att tillta i styrka under 1920-talet, då montenegriner, bosnier och makedonier ofta kände sig förfördelade i förhållande till serber, kroater och slovener. Konflikterna speglade ofta maktförhållanden mellan de två största etniska grupperna, serber och kroater. Kroaterna opponerade sig ofta mot det faktum att kungen obehindrat tillsatte nya regeringar. Den politiska krisen i landet förvärrades när två kroatiska politiker, däribland oppositionsledaren Stjepan Radić, sköts till döds i parlamentet 1928. Attentatet och det allmänna tillståndet ledde till att kung Aleksandar I Karadorđević införde kunglig diktatur 1929. Landets tidigare namn byttes ut mot kungadömet Jugoslavien. Flera grupper, däribland den kroatiska, extremnationalistiska organisationen Ustaša, krävde Jugoslaviens nedmontering och kämpade emot unitarismen. Kungen löpte stor risk för sitt liv. År 1934 dödades han i Marseille av den makedonska organisationen VMRO som fick hjälp av Ustaša. Landet hamnade återigen i en stor kris.

Den 6 april 1941 började tyska bombattacker mot Belgrad. Andra världskriget hade börjat även i Jugoslavien. Motståndet var svagt och landets ledning kapitulerade efter några dagar. Men Jugoslavien var inte helt besegrat och en kommunistiskt baserad motståndsrörelse organiserades under ledning av Josip Broz Tito. Alla folkslag deltog i Titos kamp för att befria landet från de tyska och italienska ockupationsmakterna och bilda ett kommunistiskt Jugoslavien. Den serbiske generalen Dragoljub "Draža" Mihajlović bildade samtidigt ett eget förband som kallades Četnici och hade som mål att återupprätta det storserbiska riket. De kom emellertid att huvudsakligen ägna sig åt bekämpning av Titos konkurrerande partisaner och de blev ökända för massakrer på andra folkslag. Trots att Četnici

utförde massakrer och drevs av en nationalistisk agenda, stöddes de av Storbritannien och USA. Saker började ändras 1943 då Titos partisaner erkändes som huvudallierad. Oberoende Staten Kroatien (Nezavisna Država Hrvatska), NDH, bildades under ledning av Ante Pavelić, en efterlyst politiker som hade flytt till Italien och återvänt efter den tyska annekteringen. Pavelić var ledare för Ustaša. NDH var en satellitstat till Nazityskland och Italien. Under landets existens dödades många serber, judar och romer, men även kroater som inte ville stödja denna fascistiska stat. Efter andra världskriget utnämndes Tito till landets president och man började bygga upp Jugoslavien efter all förödelse. Landet genomgick en hastig industrialisering som försvårades väsentligen av det faktum att kungadömet Jugoslavien hade varit närmast feodalt.

År 1948 kom en avgörande punkt i jugoslavisk historia som skulle fortsätta prägla landets relationer till Öst och Väst under det kalla kriget. Den 28 juni uteslöts Jugoslavien ur Kominform som var en sammanslutning av europeiska kommuniststater. Det gjorde västmakterna mer benägna att ge Tito ekonomisk hjälp. En av orsakerna till uteslutningen låg bland annat i det faktum att Tito hade vägrat att underkasta sig sovjetledaren Josef Stalins beslut. Tito hade också en egen aggressiv utrikespolitik mot Österrike, Italien och Grekland, vilket irriterade Sovjetunionens ledare. När Jugoslavien uteslöts blev det förbjudet att uttrycka sympatier för Sovjetunionen. Stalinsympatisörer skickades till arbetslägret på ön Goli otok, "Den nakna ön", där man bland annat genom straffarbete tvingade dem att ändra sin uppfattning gentemot Sovjetunionen. Hotet från Sovjetunionen stärkte Titos position, samtidigt som oppositionen försvagades. För att ytterligare avlägsna sig från stalinismen, införde man ekonomiska reformer som skilde sig från Sovjetunionens. Till skillnad från ett starkt centraliserat system, införde man självförvaltning. De viktigaste frågorna skulle avgöras lokalt och arbetarna skulle få större inflytande genom att själva välja vilka som skulle representera dem.

Ett unikt system bildades i Jugoslavien som icke-officiellt kallades "något emellan", ett slags tredje väg. Utrikeshandeln var orienterad mot Västeuropa och USA och detta medförde att Jugoslavien närmade sig väst även på det kulturella planet. Det visade sig dock senare att självförvaltningssystemet inte fungerade lika bra i praktiken som på pappret. De som bestämde i olika

arbetarråd ordnade ofta höga löner och materiella förmåner åt sig själva. Men till skillnad från de flesta kommunistländerna förblev Jugoslavien ett förhållandevis öppet land där människor kunde resa utomlands men också återvända om/när de önskade. Ofta handlade det om arbetare som inte kunde få jobb och lockades västerut, främst till Tyskland, Österrike och Sverige.

Det kommunistiska partiet i Jugoslavien försökte att på olika sätt uppfinna traditioner för att genom bland annat kultur skapa en enhetlig jugoslavisk nation. Hobsbawm skiljer på tre olika typer av uppfunna traditioner, med olika funktioner: de som etablerar eller symboliserar en social sammanhållning och kollektiva identiteter, de som etablerar eller legitimerar institutioner och sociala hierarkier och slutligen de som socialiserar människor i olika sociala kontexter.⁹⁷ Broderskap och enhet doktrinen återfinns i alla tre kategorierna, men den första är den viktigaste i detta sammanhang. Ideologin skulle tjäna som en motvikt till den etniskt baserade blodspillan som pågick under andra världskriget. Därför ansågs parollen bära en stor vikt i skapandet av en gemensam nationell identitet.⁹⁸ Den blev till en självklar del av ideologin och skrevs in i den nya författningen som presenterades 1946.⁹⁹ Författningen var grundad på det som historikern Aleksa Đilas kallade för fyra jämlikheter: 1) alla medborgare hade samma rättigheter och skyldigheter oavsett nationalitet, ras eller religion, 2) alla republiker, och folkslag som levde där – både i majoritet och minoritet – hade lika rättigheter och skyldigheter, 3) alla nationer i Jugoslavien definierades som lika och 4) alla antogs ha gjort lika stora bidrag till krigsinsatsen. Det som startade som en slogan under kriget förvandlades senare till en norm. Normen skulle inkorporera alla folkslagen i den historiska kampberättelsen, garantera framtida jämlikheter och kräva vissa skyldigheter.¹⁰⁰

Efter att hotet från Sovjetunionen hade tonats ner under 1960-talet började den inre oppositionen höras allt tydligare. Då studentdemonstrationerna spreds över hela Europa protesterade även studenterna i Jugoslavien. I slutet av 1960-talet började lärare på flera universitet i Kroatien kräva att kroatiskan skulle erkännas som ett eget språk och inte underordnas den officiella serbokroatiskan. Det ledde till den kroatiska våren (Hrvatsko proljeće) 1971, en rörelse kopplad till massprotester i delrepubliken Kroatien, då en del studenter och intellektuella började visa natio-

nalistiska tendenser även inom kommunistpartiets lokala organisationer. Ett antal framstående kommunister tvingades avgå och många fängslades. År 1974 presenterades en omarbetad konstitution, som till skillnad från de tidigare, hade kraftiga inslag av decentralisering. Förutom republikerna skapades även två självständiga regioner, Vojvodina och Kosovo, som kunde ses som en försvagning av delrepubliken Serbiens roll och inflytande.

Den 4 maj 1980 dog Josip Broz Tito efter en längre tids sjukdom. Efter sig lämnade han ett land som redan då var i upplösningstillstånd men som officiellt kollapsade först drygt tio år senare. På 1980-talet var samhället i gungning. Efter Titos död kom det fram flera politiska ledare som anspeklade på nationalism.

För att kunna återuppbygga vissa nationella narrativ måste även nygamla berättelser, seder och traditioner återintroduceras. Därför kan även positivt laddade ord utnyttjas i nationalistiska sammanhang. Nostalgi kan exempelvis ses som en strävan till att återuppbygga ett föreställt hemland, skapat genom ett ideologiserande historiebruk. Nostalgi används till att projicera individuella önsknings kring utvalda kollektiva minnen. Den växande nationalismen i slutet på 1980- och början på 1990-talen handlade om att ta upp teman som hade varit mer eller mindre förbjudna att prata om under socialismen. Det handlade också om att "minnas" de återuppfunna kollektiva seder som ett sätt att reproducera nationalistiska tendenser. Därför nyttjades den serbiska och kroatiska nostalgien efter fornstora dagar som ett sätt att kommentera en samtida utveckling i ett poröst samhälle som hotades av möjliga framtida konflikter. Historien användes som en enande grund för det etniska kollektivet som uppmanades att inte låta fienden attackera och hota viktiga nationella drag. Den nationalistiska nostalgien användes inte enbart för att längta tillbaka till ett historiskt förflutet. Snarare skulle det historiska minnet ses som en förvarning för möjliga framtida hot.¹⁰¹

Slobodan Milošević, en ambitiös och okänd politiker, började skapa sig ett namn genom att använda sig av Kosovomyten och det nederlag som den serbiska armén led när osmanerna tog över regionen. Hans användning av just detta historiska skede handlade om att serberna borde skydda sig inför framtida hot som påminde om gamla krig och att vända det historiska nederlaget till en symbolisk seger.

Delrepublikerna genomförde sina första fria val 1990. Krisen förstärktes när flera nationalistledare fick makten. Övergångsperioden mellan socialism och demokrati handlade om olika kamper mellan nya auktoritativa samhällen och olika alternativ. Auktoritära ledare som hade kommit fram som vinnare i de första demokratiska valen ansågs generellt vara anti-kommunistiska och anti-jugoslaviska, men inte nödvändigtvis liberala. Nationalistiska politiker försökte om- och återskapa vissa officiella minnen som enligt dem hade förbjudits och suddats bort under socialistperioden. De använde minnes- och amnesiprocesser för att kunna legitimera de officiella nationalistiska diskurserna. Nygamla ideologier propagerades och legitimerades på liknande sätt som fallet var med socialismen, direkt efter andra världskriget, menar sociologen Siniša Malešević.¹⁰² Vissa huvudaktörer hade till och med varit verksamma som partisaner och/eller ideologer i före detta Jugoslavien – som Franjo Tuđman i Kroatien – eller hade drivit på olika reformeringsförsök för att stabilisera det socialistiska styret under 1980-talet – som Slobodan Milošević. Det ”undagömda” förflutna avtäcktes ånyo och kunde tjäna som en väg till en möjlig framtid. När Paul Connerton skriver att icke-demokratiska regimer alltid siktar på att sudda bort vissa icke-önskvärda, kollektiva minnen, har han naturligtvis delvis rätt.¹⁰³ Men det handlar också om att försöka återskapa andra minnen, att minnas ”rätt” saker som kommer att förstärka de egna narrativen. De nya autokratierna, baserade på en antisocialistisk agenda, ersatte ett officiellt narrativ med ett annat, som ett sätt att signalera politiska ändringar under demokratiseringsprocesserna. Detta ledde naturligtvis till starka problem, då icke-officiella privata minnen i bästa fall tolererades. Autokratiska idéer om starkt uniformerade postjugoslaviska stater baserade på egna nationalistiska minnen, ofta sprungna ur 1800-tals nationalromantiska föreställningar och mellankrigstiden, reducerade vissa och förstärkte andra kollektiva minnen, vilket i sin tur ledde till eskalering av ”officiella” minneskonflikter, baserade på vilka uttolkarna var.

Under åren som ledde fram till de jugoslaviska krigen hade relationerna mellan republikerna börjat försämrats kraftigt. Slovenien och Kroatien önskade större självstyre inom en jugoslavisk konfederation medan Serbien ämnade stärka den federala auktoriteten som ett sätt att behålla kontrollen. Då

det stod klart att det inte fanns någon lösning började Slovenien och Kroatien röra sig mot självständighet. Den första konflikten, känd som tiodagarskriget, initierades av slovenernas utträde ur federationen den 25 juni 1991.

Andra konflikten som rörde det kroatiska självständighetskriget började då serber i Kroatien, som motsatt sig den kroatiska självständighetsförklaringen, meddelade sin frigörelse från Kroatien. Detta drag var delvis triggat av ett villkor i den nya kroatiska konstitutionen som tidigare refererat till serberna i Kroatien som en "nationell beståndsdel", men som nu uppfattades av serberna som en omklassificering till "nationell minoritet". Detta förenades med en historia av misstro mellan de två etniska grupperna daterat tillbaka till åtminstone de båda världskrigen och mellankrigstiden. Den federalt styrda armén JNA som stod ideologiskt för enhet, det vill säga pro-jugoslavisk, var övervägande bemannad av serber i officerskåren och var därför motståndare till kroatisk självständighet och tog de serbiska rebellernas sida. Gränsregionerna stod inför direktattacker från styrkor inom Serbien och Montenegro och såg förödelsen av staden Vukovar och bombningarna av det av UNESCO världsarvsskyddade Dubrovnik.

Redan i mars 1991 hade Kroatiens president Franjo Tuđman träffat Serbiens president Slobodan Milošević i den serbiska staden Karadžordeva. De försökte uppnå en överenskommelse angående Jugoslaviens sönderfall, men deras största angelägenhet var i själva verket Bosnien och Hercegovina, eller snarare dess uppdelning. Under tiden hade serberna i Kroatien vunnit kontroll över centrala Kroatien tillsammans med JNA-trupper under ledning av överste Ratko Mladić. Utmärkande för dessa attacker var dödandet av tillfångatagna soldater och stora civila förluster i Vukovar samt Skabrnjamassakern.

År 1992 hade konflikten slukat Bosnien och Hercegovina. Det var till största del en territoriell konflikt mellan lokala bosniaker och kroater uppbäckade av Zagreb på ena sidan och serber uppbäckade av den jugoslaviska armén på den andra. De jugoslaviska styrkorna, som hade omvandlats till en i stort sett serbdominerad militär styrka, motsatte sig den bosniska regeringens önskan för självständighet och tillsammans med andra väpnade paramilitära grupper stödda av Belgrad försökte man förhindra bosniska medborgare från att rösta i 1992 års folkomröstning för självständighet i syfte att förhindra Bosnien och Hercegovina att på laglig väg kräva utträde.

Den bosniska konflikten, som mest uppmärksammas för belägringen av Sarajevo och Srebrenica, var utan tvekan den blodigaste och mest rapporterade av alla jugoslaviska krig. Den bosnienserbiska fraktionen ledd av ultranationalisten Radovan Karadžić lovade att kvarstå i restjugoslavien. I syfte att länka samman de separerade delarna befolkade av serber och områden som serber gjort anspråk på, bedrev Karadžić systematisk etnisk rensning av i huvudsak bosniaker genom folkmord och tvångsförflyttningar.

Stridigheterna i Kroatien upphörde under sommaren 1995 efter att den kroatiska armén iscensatt två snabba militära operationer, Operation Blixt och Operation Storm, med vilka man lyckades återta hela sitt territorium. De flesta kroatienserber flydde bakom sin armé och kom att utsättas för krigsbrott av den kroatiska armén. År 1994 medlade USA fred mellan kroatiska styrkor och den bosniska armén. Efter framgångarna med de två kroatiska operationerna inledde de bosniska och kroatiska arméerna ett samarbete i syfte att tvinga tillbaka territoriella bosnienserbiska framgångar. Denna faktor, tillsammans med det faktum att NATO inledde bombningar av bosnienserbiska områden, tvingade slutligen serberna till förhandlingsbordet. Stort tryck sattes på att få alla sidor att hålla sig till eldupphöret och slutligen förhandla om ett slut på kriget i Bosnien och Hercegovina. Kriget slutade med undertecknandet av Daytonavtalet den 14 december 1995 i Paris. Ett resultat av avtalet var grundandet av Federationen och Republika Srpska som två entiteter inom Bosnien och Hercegovina.

Något av ett nytt paradigmskifte ägde rum efter den kroatiska presidentens Franjo Tuđmans död 1999. Nationalismen tonades nu ner vilket sammanföll med önskemålet om att Kroatien skulle bli medlem i EU. Det politiska klimatet mildrades och möjliggjorde att till exempel filmare fick tillfälle att kritiskt skildra Tuđmans regim. På samma sätt liberaliserades det kulturella klimatet i Serbien något efter att Milošević fick se sig besegrad efter valet år 2000. Det politiska läget i regionen har svängt fram och tillbaka beroende på olika parametrar. Både liberala och starkt nationalistiska krafter har lett länderna under det senaste decenniet. Jugoslaviens upplösning har diskuterats flitigt sedan 1990-talet. I den populära diskursen har det ofta pratats om det vilda och okuvade Balkan där rasistiska teorier projicerats på området.¹⁰⁴ Inom akademien har man dock diskuterat

mer nyanserat och olika förklaringsmodeller och teorier har använts för att försöka ge ett svar till vad det var som orsakade sönderfallet.¹⁰⁵

En del av Bosnien och Hercegovinas politiska kris har sina rötter i författningen som antogs som en del av Daytonavtalet. Avtalet ledde visserligen till krigets slut 1995 men innebar också en uppdelning av landet i två olika delar – Republika Srpska och Federationen – vilket ledde till en politisk status quo och en kris som landet egentligen inte tagit sig ur sedan kriget avslutades.

Kulturens roll för Jugoslaviens nedmontering

Den serbiske antropologen Ivan Čolović påpekar att samtliga krigande parter någon gång under 1990-talet deklarerat att en av de viktigaste anledningarna till att ha gått in i kriget har varit att försvara vissa kulturvärden. Det handlade inte enbart om att försvara den egna kulturen, utan även vad man uppfattade som europeiskt kulturarv och dess värden.¹⁰⁶ Čolovićs expertis kretsar främst kring skapandet av etno-myter och kulturella representationer av den ”andre” inom nationalistiska ideologidiskurser. Han framhäver kulturens roll och kontrasterar denna ståndpunkt mot antaganden, spridda bland en del västerländska forskare, att Balkan som region varit ett område där kultur inte spelat någon större roll.¹⁰⁷ Att man bortsett från teorier om kulturens centrala roll när det gäller ett nationalistiskt uppvaknande reflekteras även i forskningslitteraturen som analyserar konflikterna på 1990-talet. Kulturella förklaringar förbises ofta till förmån för teorier baserade på historia, ekonomi, religion, eliternas svek, de intellektuellas ansvar, den speciella ”balkanmentaliteten” och den mänskliga faktorn.

Kulturnationalism kan ses som en form av ett bredare fenomen, som bland annat går ut på att övertyga den egna gruppen om dess överlägsenhet och exklusivitet.¹⁰⁸ Kulturnationalism föredrar enhet gentemot heterogenitet. Kulturen ses som någonting statiskt och absolut, en konservativ hörnsten som inte bör ändras och moderniseras. Olikheter förvandlas förhållandevis enkelt till hierarkier.

Under senare år har kulturanalyser av det jugoslaviska och post-jugoslaviska området ökat i omfattning. Andra forskare förutom Čolović har analyserat litteraturens,¹⁰⁹ det kollektiva kulturella minnets¹¹⁰ och musi-

kens roll i nationalismens utveckling.¹¹¹ Antropologiska analyser av religionens roll på Balkan,¹¹² studier kring folklöre och myter som återanvändes under kriget i Kroatien och Bosnien och Hercegovina,¹¹³ forskning kring nostalgi,¹¹⁴ identitet¹¹⁵ och olika mediala diskurser¹¹⁶ är bara några som tar sin ansats i kulturens roll i nedmonteringen av det forna Jugoslavien. Naturligtvis fanns nationalistiska tendenser inom kulturens fält även under Jugoslaviens existens. Statsvetaren Paul Shoup upptäckte redan 1968 att nationalistiska attityder växte fram, främst hos unga människor som jobbade inom kreativa och konstnärliga yrken.¹¹⁷ Litteraturvetaren Andrew Wachtel skriver:

Indeed, in certain crucial cases, most notably Croatia in the late 1960s and Serbia in the early 1980s, it would not be an exaggeration to say that the nationalist political movements rose on the back of cultural ones rather than the other way around.¹¹⁸

Filmvetaren Pavle Levi håller med om att föreställningen om den jugoslaviska identiteten först började hotas och dekonstrueras på kulturens område:

[T]here is no doubt that the intellectual and cultural elites invested in nationalist mythomanias and static, phobic notions of collective identity are to be directly blamed as principal instigators, promoters, and rationalizers of ethnic hatred in the region.¹¹⁹

Sociologen Ana Dević menar att försöken att förstöra det gemensamma förflutna ligger i den nationalistiska retoriken under 1980-talet. Man hade lagt beslag på utvalda delar av den jugoslaviska kulturen som inkorporerades och användes av politiska eliter i deras etno-populistiska dekonstruktioner av den gemensamma identiteten. Dević menar att två nyckelhändelser är SANU:s, Serbiska vetenskaps- och konstakademins publicering av den ökända "Memorandum"-skriften 1986, som många ser som en tydlig plan för ett upprättande av Storerbien, och "Det slovenska nationella programmet" skrivet 1987 av sexton stycken kulturutövare, publicerat i magasinet *Nova Revija*. Båda händelser signalerade enligt Dević en legitimering

av öppna försök att genomföra etnocentriska nationella plattformar, vilket i sin tur var en klar signal till organiserade politiskt-ideologiska ifrågasättanden av den jugoslaviska federala ordningen, som i sin tur ledde till kommunikationskriser mellan delrepublikernas kulturella institutioner.¹²⁰

Samtidigt som institutionerna som upprätthöll ett sken av gemenskap höll på att implodera, började dissidenterna bli alltmer högljudda. Problematiske författare, konstnärer och filmregissörer började betraktas som viktiga nationella symboler. Enligt konstvetaren Zoran Terzić förvandlades byråkrater till demagoger och dissidenter till tyranner. Vissa tidigare avvikande författare blev till och med krigsledare och ledande politiker. För Terzić är krig och karriär synonyma.¹²¹

Det som av många sågs som typiskt jugoslaviskt var ofta kopplat till populärkultur. Rockmusik, tv-program, filmer och sport gav föreställningen om en enad jugoslavisk identitet ett alibi. Sociologen Bette Denich menar att det forna Jugoslavien i mångt och mycket handlade om en specifik kulturell och samhällelig plats baserad på den socialistiska vardagskulturen.¹²² Därför var det inte heller överraskande att försök att dekonstruera det förflutna handlade om att revidera och/eller diskreditera populärkulturens enande kraft.

Populärkultur och den jugoslaviska identiteten

Den populärkulturella diskursen i det forna Jugoslavien har tills nyligen fått ganska marginell akademisk uppmärksamhet. Även om politiska och ekonomiska analyser fortfarande dominerar fältet, har forskning om populärkultur börjat ta allt större plats. En större nyansering har möjliggjort en klarare blick på enskilda populärkulturella kontexter och lokala skillnader delrepublikerna emellan.

Rötter till jugoslavisk popkulturforskning kan spåras till 1980-talet då intresset för vissa subkulturer började växa fram.¹²³ Statsvetaren Sabrina Petra Ramet och sociologen Eric Gordy fortsatte titta närmare på olika grupper kopplade till den popkulturella diskursen och analyserade på olika sätt kulturens och musikens ideologisering före och under krigsåren. Deras studier undersöker huruvida nationalism fanns inom så kallade urbana musikstilar eller om de enbart kunde kopplas till rurala

kontexter som ofta ansetts vara mer konservativa i jämförelsen.¹²⁴ Historikerna Radina Vučetić och Dean Vuletić samt musikvetaren Ljerka Rasmussen har undersökt förhållanden mellan populärkultur och nationell identitet i det forna Jugoslavien. Olika processer de undersökt beskrivs ofta som styrda uppifrån-ner. På olika sätt omförhandlas och införlivas tankar om vad jugoslaviskhet är, eller skulle kunna vara i den populärkulturella diskursen.¹²⁵ En del studier har intresserat sig för en nationalismorienterad diskursanalys i postjugoslaviska kontexter. Ofta har denna forskning framställts genom en förmodad dikotomi mellan popmusikens inkluderande och icke-nationalistiska kraft och den konservativa och nationalistiska turbofolkmusiken, en genre som beskrivs som soundtracket till regionens alla krig.¹²⁶ Paradoxalt, samtidigt som nationalism blev alltmer populär, blev musikband och filmer som hylade en jugoslavisk gemenskap mer populära. Landets polarisering avspeglade sig i populärkulturen. Filmvetaren Pavle Levi och musikvetaren Dalibor Mišina visar att det även efter Titos död fanns starka anti-nationalistiska röster inom film- och musikindustrin, trots den generella utvecklingen mot ett mer nationalistiskt klimat.¹²⁷ Martin Pogačar som forskar i frågor kring medicarkeologi argumenterar att postjugoslavisk musik – och jag hävdar att detsamma gäller för den postjugoslaviska filmen – fortsatt agera integrerande; den sprids och delas bland postjugoslaver av alla nationer.¹²⁸ En jugoslavisk identitet blev ett ideologiskt verktyg i kamp mot nationalism.

Populärkulturen i Jugoslavien sågs som en del av urbaniseringen och den socioekonomiska moderniseringen. Partiet var medvetet om utvecklingen och var noga med att kontrollera kulturen samt försöka att använda den för egna politiska och ideologiska syften. Landet öppnades mot västvärlden och populärkulturen influerades av ungdomskulturerna i USA och Storbritannien. Det i sin tur hjälpte till att upprätthålla en bild av ett öppet land som visserligen var mer liberalt än resten av Öst- och Centraleuropa. Att vara fri, eller åtminstone friare än resten av östblocket var en viktig markör i det jugoslaviska identitetsskapandet. Statsvetaren Jasna Dragović-Soso menar dock att regimen kombinerade ett morot–piska-tillvägagångssätt. Omfattande friheter fanns sida vid sida med hot om repressalier.¹²⁹

Den västerländska populärkulturen sågs som ett sätt att modernisera landet. Före andra världskriget var Jugoslavien ett av de minst utvecklade europeiska länderna. I det jugoslaviska sammanhanget sågs modernisering som en process av ”avprovsinsiering”, vilket skulle leda landet närmare väst. Utvecklingen visar att det hade gett resultat eftersom människor med hjälp av popkulturen kunde identifiera sig med identiteter som låg utanför den egna nationen.¹³⁰ Inom populärkulturen generellt fanns en stark neutral identitet som hade kunnat tolkas som en heljugoslavisk.

Olika tankar om den jugoslaviska identiteten har präglat regionen under hela 1900-talet. Än idag finns de som anser sig vara jugoslaver, även om det framstår som oklart vad det skulle kunna vara. I olika statsbildningar har det funnits olika lösningsförsök på den nationella problematiken. I det första Jugoslavien var serber, kroater och slovener sedda som tre olika stammar inom en och samma jugoslaviska nation. Kung Aleksandar införde diktatur 1929 och namnet Serbernas, kroaternas och slovenernas kungarike byttes ut till Jugoslavien. Den officiella ideologin som gick under namnet ”folkenighet” (narodno jedinstvo) hade som mål att inkorporera alla folken i en nation genom ”integral jugoslavism” (integralno jugoslovenstvo), som gick ut på att utplåna kulturella skillnader folken emellan för att kunna bilda en jugoslavisk kultur. Idén var impopulär och skrotades under perioden 1935–1938.¹³¹ I det socialistiska Jugoslavien var tanken om kulturidentiteters utplåning borta. Istället försökte man bygga upp en identitetspolitik som skulle erkänna och bygga på olika folkgruppers distinktioner utan att alltför mycket inkorporera nationella narrativ. Den nya ideologin skulle inte introducera en supra-nationalitet, utan bygga på broderliga band som finns mellan olika grupper.¹³² Genom att etablera broderskap och enhet som ledord, insåg ledningen att det fanns ett sätt att bygga en gemenskap trots olikheter och behålla olikheterna trots unifieringen.

Historikern John Lampe skriver att broderskap och enhet fick sin självklara plats i den första konstitutionen 1946 i det som en av historikern Aleksa Đilas kallade för fyra olika jämlikhetsdelar.¹³³ Alla medborgare hade lika rättigheter och skyldigheter oavsett nationalitet eller religion; alla sydslaver förtjänade att behandlas lika; slutligen hade alla folkens krigsinsatser bedömts lika.¹³⁴ Huvudfrågan enligt sociologen och filosofen Zygmunt Bauman som analyserar identitetsfrågor utifrån en föreställning om

europeskhet, är tankar om sammanhållning trots alla skillnader. Hur kan en identitet vara sammanhållande trots skillnaderna, och hur kan skillnaderna bestå trots förväntningar på en sammanhållning?¹³⁵ Det jugoslaviska kommunistpartiet försökte under en period utveckla en stark jugoslavisk socialistisk patriotism, byggd på myten om den gode partisanhjälten. Den skulle överbrygga nationella och etniska skillnader och luta sig på partisanernas kamp mot ockupanter under andra världskriget.

Paroller om broderskap och enhet skulle användas i olika officiella och icke-officiella sammanhang, i skolor, men också vid olika politiska ritualer, exempelvis när landets sjuåringar skulle lägga pionjärsed. Titos biografiförfattare Vladimir Dedićer menar att ledordens repetitiva användningar tjänade till att försöka undvika framtida blodspillan mellan sydslaviska folkslag.¹³⁶ Under federationens existens var landets struktur uppbyggd kring olika balanseringar. Landets ledning skulle försöka reducera möjliga konflikter mellan olika etniska grupper genom att försöka etablera en balansgång mellan partikulära etniska identiteter och den gemensamma identiteten.

Diskussioner om en gemensam identitet i den jugoslaviska filmen, musiken och litteraturen, samt ungdomens smakpreferenser och deras nationella identifikation präglade en del av sociologiska undersökningar även under landets existens.¹³⁷ Författaren Predrag Matvejević argumenterade att frågor kring den jugoslaviska identiteten inte borde fokusera på etnicitet. Istället borde diskussionen handla om den gemensamma kulturen.¹³⁸ Det fanns de som hoppades att den gemensamma jugoslaviska identiteten skulle överbrygga alla eventuella åtskillnader som nationalisterna försökte prägla in i den egna nationella korpusen.¹³⁹

Varken det första eller det andra Jugoslavien lyckades övertala majoriteten av egna medborgare att de delade en gemensam identitet.¹⁴⁰ Den gemensamma jugoslaviska identiteten hade aldrig riktigt skapats till slut, inte minst för att den baserades på en försenad process, men också för att den inte hade klara mål. Jugoslaver visade sig vara starkt kopplade till egna nationella identiteter, vilket försvårade identitetsuppbyggandet, som i sin tur ofta baserades på föreställningar om frihetskampen under andra världskriget och etableringen av det socialistiska Jugoslavien. Den jugoslaviska heterogeniteten sågs som en positiv företeelse och broderskap och enhet skulle hyllas, trots olikheterna.¹⁴¹

Tankar om olika grupperingar som levde i harmoni med identitära olikheter diskrediterades senare och lämnade två generella perspektiv som skildrade det förflutna. Det ena perspektivet blickar hånfullt och pejorativt tillbaka medan den andra sidan är nostalgisk i sin längtan till forna dagar. Paul Connerton argumenterar att bilder av det förflutna agerar som ett alibi för det rådande tillståndet i ett visst samhälle.¹⁴² Varje ny samhällsordning försöker bryta med den gamla, vilket i sin tur nödvändigtvis behöver producera en påtvingad kollektiv glömska istället för ett kollektivt minne.¹⁴³

Efter Jugoslavien, Jugoslavien?

Konsthistorikern Branislav Dimitrijević menar att den gemensamma jugoslaviska kulturplatsen aldrig upphört att existera eftersom den existerat även innan Jugoslavien hade skapats.¹⁴⁴ Historikern Vjekoslav Perica driver ett liknande resonemang när han påstår att Jugoslavien aldrig dött, åtminstone inte i kulturellt.¹⁴⁵ Den överstatliga identiteten har förmodligen fungerat bäst inom just kultursektorn. Kulturens enande kraft har – avsiktligt eller ej – varit en bidragande faktor till att sydslaver delat och konsumerat det gemensamma kulturella kapitalet i området. Litteraturvetaren Zoran Milutinović anser att Jugoslavien hade lyckats med att skapa en kulturell kontext där alla grupper involverades och kunde bidra.¹⁴⁶ Vissa tendenser pekar på att ett kulturellt och ekonomiskt samarbete och utbyte, länderna emellan fortsatt efter Jugoslaviens splittring och att det också gynnar regionen. Det är dock nödvändigt att nansera möjliga farhågor om att potentiella gränsöverskridande samarbeten obönhörligen kommer att leda till ett nytt Jugoslavien. Det hindrar dock inte vissa medier och/eller politiker att då och då slå i varningsklockor, så fort en dialog kring vissa samarbetsformer inleds.¹⁴⁷

Journalisten Tim Judah myntade ordet ”jugosfären” (Yugosphere), när han i en text för *The Economist* försökte skissa fram samarbeten som hade utvecklats i området efter alla krig och konflikter. I artikeln skriver Judah att ansatser till samarbeten sällan uppmärksammas men pågår. Rötterna finns i ett delat förflutet men också i ekonomins framtid och den förmodade helande kraften som ekonomiskt välstånd kan bringa. Som exempel räknar Judah upp några affärskedjor som hade spridit sig i området men också tidningar som sett till

att finnas i både inhemska och regionala upplagor. Judah påpekar också att kriminella gäng i området alltid samarbetat med varandra. Även under konflikter på 1990-talet fungerade smuggling och försäljning av varor, tjänster och människor felfritt. Turbofolk, som en del av den populära musikscenen hade varit och är än idag en populär musikstil i regionen. Judah påpekar att människor som lever i det som en gång varit Jugoslavien omförhandlar sina egna identiteter flera gånger om dagen. Om de väljer att ekonomiskt samarbeta, åka på semester, lyssna på musik och se film från andra forna delrepubliker, betyder det inte att de tappar bort sin identitet, eller att de är mindre nationalistiska i andra identitetsupbyggande processer.¹⁴⁸

Judah utvecklade sina tankar kring en möjlig jugosfär i *New York Review of Books*¹⁴⁹ och i en längre skrift för *London School of Economics and Political Science*.¹⁵⁰ Det regionala intresset för det något ofullbordade och skissartade resonemanget var påtagligt, både i mediala och politiska kretsar.¹⁵¹ Trots att Judah tog avstånd från ”jugonostalgj” (jugonostalgija) var det tydligt att de som kritiserade honom gjorde det från ett anti-jugonostalgiskt perspektiv.¹⁵²

Judah är marknadsorienterad även om han poängterar att språkliga likheter gör att filmer, musik och andra kulturella produkter enklare kan spridas över ländernas gränser. Han försökte bemöta kritiken som främst kom från Kroatien. Judah hävdade att han inte hade några jugonostalgiska implikationer då han aldrig besökt Jugoslavien före kriget.¹⁵³ År 2011 skulle Judah förklara att han själv har blivit uttråkad över ordet, men att regionalt samarbete kommer att fortsätta oavsett benämningen. Han står fast vid att en definitionsinramning behövs då det är uppenbart att beröringspunkter, samarbeten och kulturella band inte hade upphört med krig och konflikter.¹⁵⁴

Antropologen Larisa Kurtović menar att det, förutom det kulturella och ekonomiska bagaget, finns en gemensam men förbisedd socialistisk historia som delas av postjugoslaviska länder. Det gemensamma förflutna revideras till förmån för framtidsideal som pekar mot en helt annan utveckling. Ekonomiska förbindelser och vägen till EU framstår som den enda vägen och kapitalismen är idealet. Ett slags ekonomisk evolutionism framstår som det absolut enda alternativet i ett post-1989 Europa.¹⁵⁵

Jugosfären, så som Judah tänker sig den, är inte adekvat i sin inramning av den postsocialistiska och postjugoslaviska framtiden. Judah väljer nämligen att tolka både nuvarande och framtida samarbeten som en seger för

kapitalismens logik och den pragmatiska rationaliteten. Sanningen är naturligtvis mer komplicerad men kräver också mer analytiskt utrymme. Jugosfären har existerat lika länge som själva idén och föreställningen om Jugoslavien. Dessutom har vissa band fortsatt att existera även under de värsta konflikterna under 1990-talet. Organisationer och privatpersoner hittade sätt att kommunicera, prata och samarbeta med varandra. Dessa positiva aspekter har satt spår på perioden förmodligen i lika stor utsträckning som etniska rensningar gjorde i negativ bemärkelse. Kurtović poängterar att det jugoslaviska arvet i dagens Bosnien och Hercegovina – vilket är hennes primära analysobjekt – inte enbart är av en postsocialistisk natur, utan att Bosnien och Hercegovina idag också är ett postkrigsland. Det faktum att nya länder skapades av Jugoslaviens upplösning, men också genom krig som förutsättning för det socialistiska Jugoslaviens kollaps, kan appliceras på nästan alla forna republiker och ger dem en speciell kontext i studier av postsocialism. Kurtović föreslår en klumpig syntagm som dock bättre ramar in det som Judah kallar för jugosfären, nämligen ”postjugoslavisk postsocialism”. En teoretisk inramning av nödvändiga analyser av både det förflutna men också dagens sociokulturella och politisk-ekonomiska utvecklingar är nödvändig. Det förflutnas diskurser kan inte bortses ifrån när dagens postjugoslaviska tillstånd ska analyseras. Problemet som bör formuleras och ses utifrån olika metodologiska, etiska och politiska verktyg är enligt Kurtović att på ett kritiskt och konstruktivt sätt tänka kring det jugoslaviska arvet, inte enbart som ett försumbart och ovidkommande spår av det förflutna, utan som ett material som aktivt bidrar till utveckling.¹⁵⁶

Med eller utan jugosfären och jugonostalgin finns spår av det forna Jugoslavien i varje land, också genom pragmatiska lösningar. En del gamla lagar och stadsplaneringslösningar har kopierats och återanvänts. Likaså kan man se att en del politiskt aktiva började sina politiska karriärer redan under tiden landet existerade. Även inom yrkesgrupper som inte nödvändigtvis är offentliga men är vitala för ett samhälle, som pedagoger, läkare, advokater, arkitekter och stadsplanerare, finns det människor som jobbat i båda systemen. Det går inte att bara suddas bort erfarenheter, minnen och rester av det socialistiska Jugoslavien för att bygga upp en bristfällig uppdelning som lutar sig mot en falsk historisk diskontinuitet. Många inslag från det förflutna har inte kunnat suddas ut av praktiska anledningar. Ju-

gonostalgin anklagas något ensidigt som ett sätt att vilja återuppbygga Jugoslavien samtidigt som man bortser från att det forna landets skugga fortfarande faller på nya länder.

Judah utstår en del kritik i Kurtovićs text. Inte minst anser hon att jugosfären framställs som ett resultat av samtal och möten mellan Kroatien och Serbiens presidenter. Bosnien och Hercegovina glöms bort i dessa möten antingen för att den jugoslaviska idén återigen reduceras till serber och kroater, eller för att landets politiska kris inte passar in i teorier om nya samarbeten och nationalismens minskning. Kurtović kritiserar Judahs teleologiska syn på historien där kapitalismen porträtteras som det perfekta systemet, ett system alla länder bör sträva efter att inkorporeras i. Postsocialistiska länders öde är bestämt då människor som bor där inte förstår vad som är bäst för dem. Övergångskriser är nämligen ett nödvändigt ont.¹⁵⁷

Jugoslavien eller Balkan?

Slutligen vill jag även snabbt beröra vikten av att inte sammanblanda Balkanregionen med det forna Jugoslavien. I standardverket *Cinema of Flames* skissar Dina Iordanova fram ett regionalt baserat analysredskap som hon applicerar på Balkan. Boken utgör visserligen en viktig kugge i filmforskning om Balkan, men Iordanovas teorier kan också te sig något ytliga. Gemensamma teman, kontexter, kulturella koder har definitivt existerat och fortsätter att existera, men lokala skiljelinjer och skillnader kan inte ignoreras.

Problemet med studien är inte ofullständigheten i sig då det är omöjligt att täcka in alla analysområden. Det är snarare att tendensen till grumlighet försvårar en vidare konklusion. Det som lämnas utanför fältet upptar faktiskt mycket större plats i de lokala filmproduktionerna än det som inkorporeras. Iordanova försöker ringa in området till:

Bulgaria, Macedonia, Serbia and Montenegro, Bosnia and Herzegovina, and Albania. Countries such as Croatia, Slovenia, Greece, Romania, Moldova and Turkey are also 'Balkan' in a number of elements of their history, heritage and self-conceptualisation.¹⁵⁸

Regissören Dušan Makavejev är ännu mer radikal i sin avgränsning av Balkan:

There are 67 million people in the nine Balkan countries. If we add Turkey, which is leaning on the peninsula with one small leg, we have 132 million 'Balkanians.' And with Hungary and Austria, although these two ladies drink tea and are persuaded to be in Mitteleuropa, then we Balkanians and semi-Balkanians are 150 million.¹⁵⁹

Även filosofen Slavoj Žižek skriver något raljant om förhållandet Väst – Balkan, där Balkan är den ständige andre. Balkan ligger alltid sydligare än det egna landet och gränsen dras där grannlandet börjar. Den imaginära kartografin är baserad på ideologiska antagonismer.¹⁶⁰

Historikern Maria Todorovas och religionvetaren Milica Bakić-Haydens studier om synen på Balkan och balkanism kan vara användbara för att dekonstruera en förmodat exotiserad blick på området. Todorova och Bakić-Hayden skriver om att representationer av Balkan ofta skapats utifrån den västerländska blicken som sett Balkanområdet som mindre utvecklat. Till skillnad från Orienten som också sågs som underlägsen var Balkan en blandning av vad som ansågs utgöra västerländsk och orientalisk kultur, en kulturell bastard. Synen på området skapades i europeisk och amerikansk skönlitteratur, reseskifter, på universitet och dagspress.¹⁶¹

Vilka länder som utgör Balkan och vad de har för gemensamma kulturella förtecken kan leda till en ännu mer intressant fråga, nämligen vad balkanfilm skulle kunna vara? Tittar man på filmvetenskapliga analyser, krymper Balkan oftast till det forna Jugoslaviens gränser. Iordanova skriver i *Cinema of Flames* mestadels om jugoslavisk och postjugoslavisk film, även om hon gör vissa utflykter till grannländer. Även andra filmvetare som diskuterar Balkan på film, analyserar oftast det forna Jugoslaviens rörliga bilder.¹⁶² Det är problematiskt att prata om Balkan som en filmisk enhet eftersom olika politiska, historiska och kulturella erfarenheter ledde till att länderna utvecklade skilda filmpolitiska strategier. Filmanalyser som ska omfatta alla länder i regionen riskerar att istället förvandlas till urvattnade paraplybegrepp som koncentrerar sig på en del – visserligen existerande – likheter, men som inte räcker för en djupare kontextuell analys av regionen.

Det enhetliga förhållningssättet till film på Balkan skulle ändras något i boken *The Cinema of the Balkans* och i specialnumret av tidskriften *Cineaste* som ägnades filmproduktionen i regionen.¹⁶³ Båda två utgåvor gjordes under Dina Iordanovas redaktörskap och skillnaderna betonades på ett mer nyktert och analyserande sätt än i den förra boken. I *Cineaste* berördes även filmmakarnas åsikter huruvida balkanfilm var ett existerande faktum. Många av de tillfrågade svarade negativt på den frågan och kommenterade att man ofta förknippar regissörer som Emir Kusturica och/eller Theo Angelopoulos med en abstrakt bild av Balkan, men att de inte känner igen sig i beskrivningen och ofta är mer influerade av andra filmkulturer än den regionala.¹⁶⁴

Tittar man på hur filmfestivaler i regionen arbetar kan man se en tydlig skillnad på hur Balkan uppfattas, sett från branschens perspektiv. Sarajevo Film Festival som under 2000-talet profilerat sig som den starkaste filmfestivalen i regionen har under de senaste åren inkorporerat Ungern och Österrike i tävlingen "Balkan competition", vilket vittnar om en önskan att befinna sig i de forum som kan generera vidare distribution, oavsett vilka regionala stämplat filmerna får.

Är det fruktbart att applicera en regional kontext på all film som produceras på Balkan? Definitivt inte. Alltför stora kontextuella, språkliga, kulturella skillnader skulle visa sig vara obstruerande för djupare analyser. Däremot kan vissa likheter analyseras, dock inte enbart i ett jämförande syfte. Komparationer kan te sig otillfredsställande då uppenbara skillnader länderna emellan inte ifrågasätts.

Tito är död, länge leve Tito

– Medierade minneskonflikter

Enligt dokumentärfilmaren Emile De Antonio kan den riktiga historien av USA och dess presidenter hittas i överblivet och/eller oanvänt filmmaterial.¹⁶⁵ Stella Bruzzi skriver: "[...] history arguably exists in the tension between the official and unofficial histories it comprises."¹⁶⁶ Under 2000-talet har ett flertal filmer lyft fram bortklippta och/eller censure-rade filmklipp, ofta för att visa en diskrepans mellan officiella och privata bilder. Inledningsscener i Michael Moores *Fahrenheit 9/11* skildrar förberedelser inför George W. Bushs tal till nationen efter terrorattacken den 11 september. Den forne presidenten och hans medarbetare ler avslappnat i en ytterst dramatisk situation. Inledningen visar att presidenten är väl medveten om situationen men också att han betar sig på olika sätt beroende på om kamerorna är avstängda eller inte. Kompilationsdokumentären *The autobiography of Nicolae Ceausescu (Autobiografia lui Nicolae Ceausescu, Andrei Ujică, Rumänien, 2010)* visar på en dikotomi mellan Nicolae Ceausescus offentliga statsbesök och privata semesterbilder.

Den serbiska statligt kontrollerade kanalen RTS har under 2000-talet öppnat sina arkiv och visat utvalda arkiverade och förbjudna klipp. Ett sådant inslag heter "*Josip Broz Tito mot pudlar, Italien och det här inslaget*" och skildrar ett partimöte den 3 april 1975.¹⁶⁷ Tito pratar om bland annat politiska förhandlingar med Italien och om läget i Mellanöstern. Det excentriska med inslaget berör två nivåer, en symbolisk och en faktisk. Tito har med sig några pudlar. Hundarna skäller under tiden han pratar och när det applåderas. Besvärad av deras skall försöker Tito tysta ner dem och fortsätta med mötet.

Efter att ha berättat att en överenskommelse med Italien skrivits under, berättar en av Titos medarbetare att det visst inte var påskrivet. Tito ger då order till kameramannen om att delen om Italien ska klippas bort ur inslaget. I slutet på mötet påpekar han samma sak igen. Det symboliska maktutövandet sammanstrålar ihop med det konkreta i det censurerade inslaget. Tito har svårt att hålla ordning bland pudlarna men uppvisar absolut makt över mötesdeltagarna. Hans självsäkra befallning om att en del av uttalandet ska klippas bort lämnar inget tvivel om vem det är som bestämmer. Inslaget är en symbolisk påminnelse om Titos medvetenhet kring självrepresentation. Skådespelaren Tito framför kameran är också regissören som orkestrerar mötet, hundarna och kamera- och klippningsarbetet.

Många dokumentära porträtt av Josip Broz Tito återanvänder officiella arkivklipp medan andra hittar material bland det en gång förbjudna. Pudelklippet är paradigmiskt, inte bara för att det rör censurerat material. Det visar upp en sida av Josip Broz som generellt dominerat den allmänna diskursen i de postjugoslaviska länderna. Myten om Tito som partisanhjälten som höll landet ihop skulle efter ett våldsamt paradigmskifte ersättas med andra myter. Detta kapitel ska försöka visa på ett antal representationer som existerar i dagens postjugoslaviska mediala verklighet.

Tito – en visuell ikon

Josip Broz Titos död markerade en ny era i Jugoslaviens politiska historia. Borta var presidenten som från andra världskrigets slut hade lett landet genom kriser och oroligheter men också ekonomiska och sociala förbättringar samt modernisering. Det kalla krigets politiska spel pågick fortfarande och den avlidna patriarken hade lämnat ett tungt politiskt arv efter sig. Jugoslavien drogs med stora skulder. I kölvattnet av närstående politiska förändringar skulle landet inte lyckas hitta ett effektivt sätt att handskas med väntande kriser.

Tito som själv hade varit skicklig på att exploatera rörliga bilder blev efter sin död ett föremål för flera dokumentära granskningar och filmporträtt. Representationer av Tito skulle efter hans död fyllas med olika

symboladdningar, snarare baserade på kontextuella förändringar än på nya historiska upptäckter. Titos politiska beslut tolkades utifrån ett nytt ljus. Tito skulle uppfylla olika symboliska och ideologiska positioner som passade för stunden, oftast beroende på uttolkarnas ideologiska ståndpunkter.

Den slovenske filosofen Rastko Močnik menar att Tito alltid varit mycket mer än ett politiskt fenomen. Tito är enligt Močnik en masspsykologisk händelse. För att etablera honom som en allnärvarande idol behövdes mer än bara politik. Hans visuella kult överträffade den politiska och den ideologiska kulturen.¹⁶⁸ Dina Iordanova menar att Tito och hans offentliga persona kunde kopplas till olika ämnen, exempelvis kampen mot fascism, självförvaltningssystemet, en tredje väg mellan två källakrigsmakter, en etniskt balanserad inrikespolitik. Iordanova konstaterar att Tito till skillnad från Stalin lämnat efter sig stora foto- och filmarkiv eftersom han gillade att bli fotograferad och förekomma i journal- och dokumentärfilmer.¹⁶⁹ Tito insåg tidigt vilken potential det fanns i stillbilder och rörliga bilder. Kommunistpartiets och partisanernas ikonografi skulle under landets existens smälta samman med Titos ansikte.

En jugoslavisk dröm skulle upprätthållas i berättelser om en fattig pojke från en bondefamilj som mirakulöst blev landets president. Tito var förutom att finnas med på tv, i tidningar och skolböcker även flitigt förekommande i böckernas värld. Förutom godkända biografier som rörde hans uppväxt och andra världskrigets kamp, skrevs böcker kring mer eller mindre efemära ämnen, som rörde hans förhållande till biodling, klassisk musik eller matlagning. Det var förhållandevis vanligt att den seriösa sidan blandades med den privata och fritidsbaserade.

Från allra första början skulle eventuella skildringar av Josip Broz Tito på film uppfattas som något problematiska. Huvudfrågan skulle förbli: Hur skulle Tito som var den viktigaste symbolen för landets befrielsekamp, representeras på film? Bara några få inhemska skådespelare och en något onykter Richard Burton skulle försöka axla hans filmiska mantel. Efter Titos död blev det allt vanligare att symboliskt skildra landet som en dysfunktionell familj med en tyrannisk patriark vid rodret.¹⁷⁰

Titos visuella kult – historisk genomgång

Genom att presentera sig som den ensamma antifascistiska ledaren under andra världskriget, började Tito bygga upp en visuell kult som skulle bestå långt efter hans död.¹⁷¹ Före andra världskriget var han någorlunda känd inom partikretsarna men i stort sett obekant för de stora massorna. När kriget bröt ut blev landet ett lätt byte för tyska styrkor och ockuperades bara dagar efter att det invaderades. Efter att Sovjetunionen attackerades den 22 juni 1941, påbörjade partisanerna och Tito en kamp som skulle innebära ett fyra år långt gerillakrig mot ockupanterna. Titos namn skulle under denna period få en allt större spridning. Han blev allteftersom en självklar ledargestalt för partisanstyrkorna och befrielseströrelsen. Tito kunde dock inte själv bygga upp den egna visuella kulturen. Partisaner var fram till 1943 bara en av aktörerna på jugoslavisk mark och det var inte alltför säkert att stormakterna skulle erkänna Tito som bundsförvant. Tyska och italienska styrkor hjälpte till, om än oavsiktligt. Under flera attacker trycktes Titos bild upp på efterlysningar och delades ut till soldater men också den inhemska befolkningen. Paradoxalt nog legitimerades Tito av ockupanternas efterlysningsbilder som förstärkte hans rykte som den enda legitima ledaren för antifascistiska styrkor.

Under kriget gjordes ett flertal ikoniska porträtt och fotografier som skulle återanvändas långt efter Titos död. Tito porträtterades som en stor ledare. Fotografier av den skadade Tito, Tito med närmaste krigsvänner, Tito och hans lojala hund, Tito på en vit häst, Tito som befriare, trycktes upp och fick stor spridning.

Titos visuella image förändrades i takt med politiska förändringar i landet efter andra världskrigets slut. Första stora förändringen ägde rum redan 1948. Jugoslavien blev på Josef Stalins uppmaning uteslutet och utfrysst ur Kominform. Konflikten mellan Tito och Stalin skulle pågå fram till Sovjetledarens död, 1953. Bråket innebar också utrensning av Stalins porträtt som satt på samma höjd som Titos. Genom att ta bort tavlor och fotografier på Stalin lyckades Tito få bort den politiska konkurrensen och säkra sin plats som landets enda ledare. Andra personligheter vars tavlor fick hänga kvar – Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Iljitj Lenin – var döda sedan länge. Deras bilder vittnade om en påstådd historisk kontinuitet som

det jugoslaviska kommunistpartiet försökte konstruera. Med andra ord, Tito följde den rätta vägen medan Stalin stod för en perverterad version av föregångarnas ideologi.

På estetisk nivå innebar bråket ett visst uppbrott från den klassiska socialistiska realismen som ansågs vara den officiella kulturella representationsformen i Sovjetunionen och satellitländerna. Personkulten från den socialistiska realismen, etablerad på 1930-talet, förkastades dock inte helt och hållet. Den blandades snarare med en mer avslappnad och heterogen bild av Tito. Förutom officiella bilder av statsmannen som tar emot viktiga gäster eller besöker andra länders ledare, breddades bilden till att omfatta Tito i mer eller mindre vardagliga situationer – Tito på jakt, Tito dödar björn, Tito jobbar med maskiner av olika slag, Tito och frun Jovanka på resor, Tito spelar piano, Tito fåktas, Tito matar vilda djur, Tito med arbetare, Tito med pionjärer, Tito spelar schack, Tito klappar en leopard, Tito lagar mat, Tito simmar, Tito håller tal, Tito dansar. Dessa bilder skulle tjäna till att ändra presidentens image och inte enbart representera honom som en politiker. Snarare skulle han porträtteras som en vanlig människa som har ett jobb han njuter av och utför under alla omständigheter. Vardagshedonism blandades med mer seriösa uppslag. Tito fick agera en vanlig man, fortfarande förbunden med arbetarklassen, men också en privilegierad livsnjutare som inte tackade nej till lyx eller exotiska resmål. Förutom fotografier från möten med kända politiska ledare, som exempelvis Winston Churchill, Franklin Roosevelt, Fidel Castro, Yassir Arafat och många andra, fotograferades Tito ofta med olika celebriteter. Han fångades på bild lika ofta med politiska dignitärer som med Richard Burton, Elisabeth Taylor, Orson Welles, Sophia Loren men även Che Guevara och Jean Paul Sartre.

Tito dog 1980 men symboliskt försvann han inte. Snarare ökade hans visuella synlighet.¹⁷² En dåtida låt sammanfattade det kvasireligiösa momentet som uppstod efter Titos död – ”Även efter Tito – Tito”.¹⁷³ Alla republiker och provinser hade på 1980-talet en stad vars officiella namn innehöll ordet Titos i genitiv. Han namn återkom på frimärken, sedlar, gator. Hans ansikte förekom på skol- och företagsväggar, i läroböcker, på allmänna platser, i media, i filmer. Till slut överskuggade ansiktet berättelsen bakom det. Titos närvaro ledde till slut till att symboliken tömdes

på innehåll. Representationen blev till ett tomt skal som kom att fyllas med olika betydelser. Efter hans död antogs lagen om skydd av Titos persona och arv, en lag som skulle hindra förtal av den forne presidenten. Flera hundra personer fängslades på 1980-talet för att ha skändat Titos namn.

Titos bilder och slagord användes i många och ofta diametralt olika sammanhang. I början på 1980-talet bar kosovoalbaner Titos bilder när de protesterade mot förtryck från Belgrad och det de uppfattade som nationalistisk politik gentemot provinsen. Men bilderna förekom även under senare delen av 1980-talet under de massiva serbiska protesterna i Kosovo, då Slobodan Milošević såg sin chans att erövra den politiska makten i republiken. Titos bild blev ett alibi för Kosovos förtryckta att vilja bryta sig ut ur Jugoslavien – till synes en oxymoron – medan serbiska demonstranter som bar nationalistiska förtecken såg Milošević som Titos tronföljare. Fortfarande under 1980-talet var det alltså viktigt att inkorporera Josip Broz i olika slags politiska sammanhang även om avsikten var att dekonstruera det socialistiska Jugoslavien.

I slutet på 1980-talet började även andra slags berättelser om Jugoslavien förekomma i den offentliga mediediskursen. Krisen i landet utvecklades, nationalismen fick allt större plats samtidigt som ekonomin blev alltmer ostadig. Samtidigt pekade internationella strömningar på att socialismens dagar i Europa var räknade. Under 1980-talets sista år skulle representationer av Tito förändras. Ett annat slags Tito trädde fram: spion, diktator, mördare, fiende. Allvarliga politiska anklagelser förstärktes även av sensationalistiska påståenden: Tito som bedrar sin fru, den omoraliske Tito, tjuven Tito. Andra sidan av representationsmynten var i stort sett identisk som den hyllande, åtminstone kring representationsmekanismernas funktioner. Att det handlade om "avslöjanden", skandaler och negativa rykesspridningar hade lika lite att göra med den historiska personen Josip Broz Tito, som hyllningarna 20–30 år tidigare. Tito blev nu istället en ikonisk vattendelare. Antingen avgudades eller förkastades han. Nya tider, murens fall och demokratins ingång tog med sig nya (miss)bruk av Titos namn. Titos statyer började tas ner från offentliga platser och städerna började få tillbaka sina gamla namn, utan prefixet "Titos". Hans bilder som satt på skolor och andra allmänna institutioner började också plockas ner och ersättas av nya ledare.

Titos strategi, att utnyttja den visuella symbolikens kraft, har efter hans död fortsatt användas av både anhängarna och motståndarna. Generellt har båda sidor återanvänt samma bild- och filmarkiv, men satt dem i diametralt motsatta positioner.

Titos olika faser

Titos styre hade präglats av dåvarande Jugoslaviens tidigare historia med få stunder av fred och välstånd. Under en lång period lärdes folk överleva under olika imperier, kungadömen och statsbildningar. Erövringar, krig och uppror präglade det politiska livet under flera århundraden vilket på ett sätt stärkte en i grund och botten religiöst präglad tilltro till den store ledarens beslutsförmåga. Ovana att själva medskapa sin politiska vardag satte människor ofta tilltro till en stark och disciplinerad ledare med en fast hand.

En ledares karisma är inte statisk. Den ändras beroende på situationens utveckling och är en föränderlig ideologisk konstruktion. Sociologen Todor Kuljić menar att Tito gick igenom tre olika evolutionsfaser som på olika sätt accentuerade hans personliga makt och stärkte hans ledarkarisma. Första fasen omfattar perioden 1941–1949 och handlar om Tito som en militärledare som lutade sig på Stalins karisma. Andra perioden förekommer mellan åren 1949 och 1980. Tito skildras som en ensam karismatisk ledare med en välfungerande personkult. Den tredje fasen inträffade efter Titos död och fram till landets uppbrott, 1980–1990, och omfattar Titos arv.¹⁷⁴

Dessa faser motsvarar studier av Stalinkulten som historikern Reinhard Löhmann hade analyserat. I stora drag handlar Titos och Stalins kult om ledaren och dess beslut som fört landet fram. Medarbetare glöms bort. Nästa steg blir ”monumentalisering”. Ledaren är ett geni och hyllas eftersom han innehar kunskaper och instinkter ingen annan har. Sista steget är mytskapande. Ledaren är ofelbar, allvetande och omnipotent eftersom hans tal, skulpturer och bilder befinner sig överallt. Genom dessa handlingar görs ledaren odödlig.¹⁷⁵ Även om Titos karisma i grund och botten baserades på ideologi, kan paralleller dras till religiösa ledare som hade agerat Guds sändebud.

Under 1940-talet var Tito mer eller mindre underställd Stalin. Stalin var Titos läromästare men Titos krigsföring gav honom en viss autonomi. Titos karisma var uppbyggd kring hans förmåga att kriga mot överlägsna fiender. Internationellt förstod man att det var han som var bäst lämpad till att samarbeta. Möten med Churchill och Stalin under 1944 hjälpte Tito till att bli erkänd som en internationellt viktig politiker och inte ”bara” partisanernas ledare.¹⁷⁶ Konkurrenter försvann så snabbt det internationella stödet började blandas in. Draža Mihajlović, Četnikstyrkornas general, förlorade sin ställning hos utländska dignitärer.

Milovan Đilas, som hade delat sina krigsdagar med Tito, vittnade om en långsam förvandling. Från en vän som fanns under enkla förhållanden, blev Tito alltmer av en härskare. Hierarki började ersätta vänskap.¹⁷⁷ Titos maktökning stöttades även av Stalin, som inte såg något hot i Jugoslaviens president. Enligt Đilas såg han Tito som kommunisternas stora ledare efter sin död.¹⁷⁸ Oavsett Stalins framtida önskemål var man i Jugoslavien mån om att vara väldigt försiktig i skapandet av Titokulten så att Sovjetledaren inte skulle bli förargad.¹⁷⁹

Den andra fasen utgör perioden mellan 1949 och 1980. Här förstärktes Titos och Jugoslaviens självständighet. Efter uppbrottet från Stalin var det viktigt att etablera landets nya position i en uppdelad värld. Titos personkult byggdes färdigt under konflikten med Stalin. Vissa forskare menar att Tito var en större stalinist än Stalin själv.¹⁸⁰ Oavsett synen, faktum är att vissa stalinistiska metoder användes för att utrota stalinismen i landet. Tito skulle efter uppbrottet med Stalin få en ny roll som fredsivrare, internationell diplomat och folkets man. Samtidigt ville han aldrig kalla den jugoslaviska versionen av socialism för titoism. Även under värsta tiden för landet ville han inte stöta sig med Stalin mer än nödvändigt.¹⁸¹ Konfliktupplösningen som kom med Stalins död och med en försiktig liberalisering i Sovjetunionen under Nikita Chrusjtjov blev till ett välkommet avbrott.¹⁸²

Nationellt och internationellt strukturerades Titos karisma upp kring några motiv. Tito var en handlingsman som avskydde byråkrati. De som stod i hans väg, vare sig det rörde sig om byråkrater, nationalister, konformister, kapitalister eller stalinister skulle känna av hans omedelbara reaktion. I slutet av hans liv sågs Tito som en världspolitiker snarare än en ordinär kommunistisk ledare. Inte ens efter hans död försvann karisman.

Fortfarande var Tito sedd som en stor fredsivrare och kämpe mot världens orättvisor. Vissa av idealen behölls, medan andra tystades ner och försvann i glömskan. Marknadsekonomin och demokratins intåg samt krig och konflikter medförde en alltmer förändrad bild av titoism.

Efter ledarens död brukades kulten som ett verktyg för olika intressegrupper. Både sloener och serber kunde använda sig av Tito för att försöka genomföra sina politiska idéer. Sloener ville decentralisera landet medan serber försökte öka centraliseringen. Titos kult blev ett manipulerbart instrument. När krigen bröt ut var Tito en plågsam påminnelse om den en gång möjliga, icke-nationalistiska hållningen. Titos skugga störde nya politikers försök att etablera sig som idoler.

Titos livsverk var länge kopplat till kamp mot fascism och stalinism. När ideologin omkullkastades blev det uppenbart att vissa värden skulle ändras. Antifascism var inte längre ledordet, det blev antikommunism. I Kroatien påbörjades processen redan i början på 1990-talet. Eufemismer rörande Ustašas styre under andra världskriget skulle mildra det fascistiska arvet. Individerna anklagades medan perioden beskrevs som en tragedi för det förledda kroatiska folket. I Serbien var situationen mer komplicerad. Man både tog avstånd från Tito men använde honom också när det passade. Officiellt skulle man ändå kunna beteckna att den antifascistiska erosionen officiellt erkändes 2002 när Četnikstyrkor fick antifasciststatus på lika villkor som partisanstyrkorna. Četnikledaren Draža Mihajlović fick samma erkännande som Tito.

Tito och titoism försvinner dock inte från det kollektiva minnet av flera olika anledningar. Paradoxalt nog behöver nya politiska strukturer en fiendebild. Nya makthavare använder Broz ofta som en hotbild. Brozs arv ska hållas borta men inte glömmas bort. Dessutom har man i flera postjugoslaviska länder insett turistpotentialen kring Titos persona. Organiserad amnesi kring Tito är aldrig fulländad eftersom den följs åt av en stark kapitalistisk drivkraft. Det går att göra profit även på gamla värdeladdade symboler och relikier. Tito förvandlas således från en politisk ikon till ett ekonomiskt varumärke.

Varför och när uppstår det behov av en karismatisk ledare? I komplicerade krissituationer och ofta i odemokratiska tider. Ju mer öppenhet och idéheterogenitet, desto svagare blir ledarens karisma. Titos karisma var ett

resultat av 1900-talets sociala, politiska och nationella motsägelser som sammanföll med hans egna idéer, handlingar och slumpartade kontexter. Tito var inte bara en auktoritet ingen vågade ifrågasätta. Han var även en symbol för det enade landet och dess historia.¹⁸³ Vissa menar att det var han och personkulten kring honom som agerade som en viktig faktor som höll landet ihop.¹⁸⁴

Den karismatiska tyrannen

Sociologen och filosofen Max Weber använde tre olika legitimitetsgrunder för maktförhållanden: den rationell-legala, den traditionella samt den karismatiska. Av dessa tre är det i synnerhet den sistnämnda som är av intresse för studier av starka politiska ledargestalter. De två förstnämnda idealtyper är uppbyggda kring strukturella maktbegrepp: den rationell-legala maktens grundval är byråkratin medan det traditionella maktutövandet vilar på sedvänjan. I det karismatiska ledarskapet kan man urskilja en rad karakteristiska drag som är knutna till ledarens personliga förmågor och utstrålning. Webers teori syftar inte till att döma mellan goda respektive onda ledare – här kan såväl Adolf Hitler som Mahatma Gandhi inordnas i samma kategori. Den karismatiska auktoriteten växer ur en personlig charm eller styrkan från en enskild person. Den faktiska makten eller ledarens förmåga är mer eller mindre irrelevant så länge anhängarna följer denne. Karismatiska auktoriteter uppkommer ofta i slutna stater och följderna kan vara en etablering av en personlighetskult. När ledaren förlorar sin karisma eller avlider kan system baserade på karismatisk auktoritet förvandlas till att bli mer traditionella politiska system.¹⁸⁵ Tito var en karismatisk ledare, uppstånden ur folkets revolution och med en stor förmåga att leda landet. Trots påhittade och verkliga totalitära drag, fascinerar han fortfarande sina motståndare och beundrare. Därför är bilder av Tito, hyllande som starkt kritiska, ofta sprungna ur en fascination för presidenten.

När det kommer till socialistiska ledare har både privata och offentliga komponenter spelat roll. Vissa socialistiska ledare har agerat osjälvständigt och förknippats enbart med sina poster, som exempelvis Östtysklands politiske ledare Erich Honecker. Andra har setts som ledare vars idéer skulle

få spridning runt om i världen, som som i fallet Vladimir Iljitsj Lenin. Enkla jämförelser gör ingen rättvisa men det kan vara intressant att analysera hur Titos privata och offentliga bilder hade sammanblandats. Ofta var det svårt att urskilja var det offentliga började och det privata slutade. Titos makt förenade i mångt och mycket det man skulle kalla för klassiskt socialistiskt fall av personligt tyranni. Samtidigt tillförde den geografiskt-kulturella placeringen några andra aspekter som andra socialistiska ledare saknade. Tito dolde inte att visa att straffande inslag behövdes för att ena landet. I sin egen biografi påpekar han att det behövdes ett visst tvång för att ena bakåtsträvande folkslag som egentligen inte hörde ihop och som fortfarande bråkade om det förflutna.¹⁸⁶ Todor Kuljić påstår att liknande eufemismer använts av både Lenin och Stalin, närhelst våldsamhet mot den egna befolkningen skulle rättfärdigas.¹⁸⁷

Kuljić menar att socialistiska ledare inte direkt kan insorteras under begreppet karismatiska eftersom deras förmåga att hålla sig vid makten inte är ett tecken på ett slags övernaturlighet, hjältemod och politisk genialitet, utan snarare på att den egna politiska legitimiteten hämtas ur partiets stadgar och den socialistiska missionen.¹⁸⁸ Partiets ledare var oftast inte begåvade med en personlig karisma. Det var snarare tjänsten som hade möjliggjort dem att inneha en politisk befattning. Posten som socialistisk ledare vilade på en blandning av rationell medvetenhet, förståelse för en teknisk modernisering och social rättvisa. Därför var modernisering, social trygghet, utbildning och klasslös jämlikhet, frågor som var aktuella i alla socialistiska länder, oberoende av ledare. Berättelser om Titos liv skulle dock inkorporera religiösa och nästan övernaturliga inslag som skulle tjäna som ”bevis” på att han var den utvalde att leda landet. Den socialistiska resonligheten ansågs vara viktig, men vissa aspekter av Titos liv var ovanliga för en asketisk, ateistisk, socialistisk ledare. Berättelser om mirakel som hade räddat Tito från att dö under tidig barndom och under andra världskriget varvades med en allt större cementering av hans oundvikliga omnipotens. Titos skulpturer och gator fanns i varje stad, han var föremål för otaliga sånger och berättelser som hade funnit sin väg till skolbänkar och han tittrade ner på jugoslaver från tavlor på företag och i skolor långt efter sin död. Detta vittnade om ett slags övernaturlig existens som överträffade enkla partipolitiska program.

Rationella och irrationella föreställningar om Titos styrande blandades. Presidenten förkroppsligade olika nationella hjältar som hade kämpat för autonomi och sydslavernas enande. Tito kunde symboliskt sett förkroppsliga en mytisk varelse, en halvgud, en kunglighet, men även en lärare och i slutändan en pater familias. Patriarken utnyttjade den religiösa symbolladdningen trots den officiella ateismen och använde sig av olika föreställningar beroende på situationen och kontexten. Minst av allt var Tito en byråkrat. Han var handlingarnas man, en *bon vivant* som inte skämdes för det, en kosmopolit. Hade han levt i Amerika hade han kunnat förkroppsliga den amerikanska drömmen.

Det vore fel att reducera titoism till att bara handla om Tito och hans ideologiska avsikter och visioner. Det handlar om ett komplicerat politiskt system som varade i ett halvt sekel, och som innehöll flera olika konflikt-potentialer, egen struktur och ett komplext nät av olika gruppintressen. Varje försök till att analysera Tito och titoism innebär att man, förutom en analys av det historiskt förflutna, även måste ta itu med nutida föreställningar om ett rekonstruerat och ett ideologiserat titoistiskt förflutet. Jag ska här göra ett urval av olika perspektiv på Tito och titoism för att undersöka postsocialistiska historiebruk. Än idag kan han fungera som ideologisk vattendelare. Därför vore det av intresse att analysera olika förhållningssätt som förhoppningsvis kan tjäna som verktyg i dagens perspektiv på det historiska arvet Tito lämnat efter sig.

Det har skrivits uppmot tusen böcker om den jugoslaviske presidenten.¹⁸⁹ För den som letar fel i Titos biografi finns således en del intressant material att gräva i. Det jag ämnar göra är att undersöka hur Tito framställs i några postjugoslaviska dokumentära serier och filmer. Det har skrivits förhållandevis lite om Titos förhållning till medier och film. Studien kommer inte koncentrera sig på falska eller sanna utdrag ur Titos olika biografier, eller om Titos skuld/förtjänster gentemot de olika jugoslaviska folken. Däremot är jag intresserad att undersöka ifall det medierade minnet ändrats och ideologiserats under åren Jugoslavien höll på att splittras.

Filmer om Josip Broz Tito som gjordes under 1990-talet var oftast tv-producerade dokumentärer. Filmavslöjanden om Titos liv i lyx och hans machiavelliska drag fortsatte att tillkomma i ännu högre grad under 2000-talet. Syftet var, enligt upphovsmakarna att visa upp ”den sanna

bilden”, en bild som påstås ha varit dold för de stora massorna.¹⁹⁰ Dessa filmer rörde sig ofta i den sensationalistiska journalistikens bana.

För avgränsningens skull men också för att visa på det långlivade och engagerande fenomenet, ska jag i detta kapitel granska tre olika sätt att diskutera Titos arv i postjugoslavisk tid och rum. Jag ska analysera två dokumentära serier och en film. Dessa filmiska representationer är paradigmatiska i sina förhållningssätt till den döde marskalken. En djupare analys av alla de hundratals timmar som handlat om och skildrat Josip Broz kräver en större studie. Mitt axplock av några filmer kan dock tjäna som en introduktion och en vägvisare.

De utvalda analysobjekten är två stycken dokumentära tv-serier och en dokumentärfilm: *Tito* (Antun Vrdoljak, Kroatien, 2010), ”*Tito – de sista testamentvittnen*” (*Tito – posljednji svjedoci testamenta*, Lordan Zafranović, Kroatien, 2012) och ”*Tito för andra gången bland serber*” (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1993). Vrdoljaks och Zafranovićs skildringar är dokumentära serier i 12 respektive 13 avsnitt, medan Žilniks film är en dokumentärfilm, producerad av den serbiska tv-stationen B92. Förutom längden och formen, innehåller skildringarna även vissa tids- och platsmässiga skillnader. Zafranovićs och Vrdoljaks filmserier är kroatiskt producerade och innehåller en tidsmässig distans. De är gjorda ungefär 20 år efter Jugoslaviens sönderfall och 30 år efter Titos död. Žilniks film gjordes i Serbien under det oroliga 1990-talet.

Den historia vi möter, både på tv och i böcker, är resultatet av en förhandling där författaren eller filmaren har försökt att jämkä samman olika ideal. De olika faktorer som påverkar produktionen av en historisk dokumentärfilm kan enligt historikern David Ludvigsson sorteras i tre kategorier: kognitiva, moraliska och estetiska faktorer eller hänsynstaganden.¹⁹¹ Kognitiva hänsyn betyder att författaren prioriterar kunskapsförmedling. Idealet är att förmedla ny historisk kunskap. Moraliska hänsyn betyder att författaren prioriterar externa mål som till exempel politiska värderingar, eller ekonomisk framgång. Estetiska hänsyn betyder att formideal är det som väger tyngst. Idealet är då att skapa en estetiskt tilltalande berättelse. Alla tänkbara faktorer som påverkar författaren/regissören kan i princip härledas till någon av de tre kategorierna. Ofta kan idealen uppfyllas samtidigt, men ibland kolliderar de och författaren

tvingas välja vad hon ska prioritera. Det kan gälla att förenkla en berättelse eller att anpassa den till vår tids moraliska värderingar, trots att bearbetningen – estetiskt eller moraliskt motiverad – innebär ett brott mot vår faktiska kunskap om det förflutna. Förhandlingen mellan de olika idealen sker ständigt och kan vara medvetna handlingar eller något som görs omedvetet. Insikter om hur faktorerna samverkar och bryts mot varandra är en värdefull kunskap för alla som bättre vill förstå vad en historisk dokumentärfilm är och kan vara, vad den gör med historien och vad den kan göra.

Ludvigsson försöker definiera historisk dokumentärfilm på följande sätt: ”En historisk dokumentärfilm är en film som gör anspråk på att de skildrade händelserna eller förhållandena hände eller existerade i det förflutna så som de skildras.”¹⁹² Ludvigsson påpekar att formuleringen ”gör anspråk på” är viktig på så vis att den understryker att verkligheten kan framställas på olika vis. Han betonar att alla historiska dokumentärer för den sakens skull varken är lika rimliga eller historiskt korrekta.

Jag hävdar att postjugoslaviska ideologiskt betingade skiljelinjer i framställningar av det förflutna uppkommer i sprickor av nya historiografiska paradigmer som har som avsikt att ersätta de gamla. Främst vill jag se hur man minns Tito och hur synen på det förflutna kopplas an till regissörernas egna biografier. Jag vill även kontextualisera analyser med en viss receptions-kritik men också formella analyser som rör bland andra arkivmaterials-användningar, klippning och skådespeleri. Representationernas olikheter är ofta kopplade till ideologiska föreställningar och jag vill se hur minneskonflikter rörande Tito gestaltats i historiska serier och dokumentärfilm.

Tito – folkets fiende

Regissören Antun Vrdoljak har under sin karriär jobbat i både det socialistiska och postsocialistiska systemet och lyckats anpassa sig till båda två. Under det socialistiska Jugoslavien gjorde Vrdoljak flera hyllade partisanfilmer. I intervjuer gjorda efter Jugoslaviens förfall skulle han kraftigt förneka att de tillhört partisanfilmsgenren. De var renodlade krigsfilmer enligt Vrdoljak. Han menade att partisanfilmen var reserverad för stora episka skildringar av andra världskriget och att hans historier snarare hand-

lade om mänskliga öden under andra världskriget.¹⁹³ Vrdoljaks kritiker menade att han anpassade och reviderade sin egen biografi så att den bättre skulle passa de nya tiderna efter Jugoslaviens sönderfall.¹⁹⁴

Vrdoljak har under sitt liv hunnit med att vara skådespelare, regissör, manusförfattare, sportjournalist, Kroatiens olympiska förbunds första president, chef för statsägd radio och tv – HRT, parlamentsledamot och Kroatiens vicepresident under en viss period. Flera journalister har påpekat att Vrdoljaks närhet till makten kan ses som en anledning till den framgångsrika karriären, både under kommunismen men också efter dess fall.¹⁹⁵ Filmer som Vrdoljak gjorde under kommunisttiden hade, regissörens förklaringar till trots, vissa typiska inslag regimen uppskattade. Kritiska och mer kroatiskt orienterade filmer började Vrdoljak göra först efter Titos död. Under de första demokratiska valen anslöt han sig till Franjo Tuđmans nationalistiska parti *Kroatiska Demokratiska Unionen* (Hrvatska Demokratska Zajednica – HDZ) och utnämndes kort därefter till Kroatiens vicepresident. Vrdoljaks tid som chef för HRT kantades av nationalistiska uttalanden och utrensningar. Han hade bland annat betonat att tv-huset skulle tjäna som den kroatiska själens katedral som bör rensas från kommunister och serber.¹⁹⁶ Vrdoljak skulle under kriget och även vid senare tillfällen påstå att han inte hade gjort sig av med serber, ”om de inte var Četnik” eller hade flytt landet.¹⁹⁷ Flera av hans forna medarbetare vittnade dock om att de hade blivit bortkörda från sina arbetsplatser eftersom deras etnicitet inte platsade i själens nya katedral.¹⁹⁸

Det är svårt att bortse från den ideologiska kontexten som omgett Vrdoljak under de senaste 20 åren. Från att ha tillhört en privilegierad kulturelit under socialismen bytte han sida och blev en nationalist som förkastade det socialistiska förflutna. Efter att ha lämnat uppdraget på den kroatiska televisionen återvände Vrdoljak till regin. I ”*Den långa mörka natten*” (*Duga mračna noć*, Antun Vrdoljak, Kroatien, 2004) är det inte längre partisanernas öden som skildras. Nu är det Ustašarörelsen som är i fokus, och det görs inte helt problemfritt.

Innan den dokumentära serien gick upp på den kroatiska televisionen påpekade Vrdoljak att den skulle komma att göra upp med Titos arv och avslöja honom som skurken han verkligen var.¹⁹⁹ Uttalandet visade tydligt

vilken väg Vrdoljak tagit. Den röda tråden i serien skulle således vara att tillgängliggöra nya avslöjanden. Den ”riktige” Tito skulle träda fram inför alla som naivt trott på upphittade och uppsminkade versioner av hans biografi.

Vrdoljaks Tito

Seriens förtexter visar upp kända Titoporträtt från det socialistiska Jugoslavien. Musikaliska variationer av partisanlåtar spelas i bakgrunden. Redan från början antyds att det allmänt välkända arkivmaterialet kommer att återanvändas.

Filmen öppnar med firandet av det nya året 1980, bara några månader innan Tito skulle dö. Han sitter sjuk och oförmögen att resa sig medan toppolitiker och militärer gratulerar honom. Scenen därpå visar Titos död. Vrdoljak klipper in dåtida utländska och inhemska tv-inslag om hans död. Efter begravningen träder regissören fram och berättar att han vill avslöja ”mysteriet Tito”. Med hjälp av dokument, vittnen och experter säger han sig vilja hitta svar på vissa olösta historiska frågor. Vrdoljak berättar också att Tito hade minst åtta olika namn och föddes på ett annat datum än det som brukade firas som hans födelsedag.²⁰⁰

Berättelsen är – efter att den börjat med Titos död – nästan helt kronologisk. Vrdoljak koncentrerar sig på de viktigaste momenten i Titos biografi. Den fattiga barndomen efterföljs av ungdomen och jobbsökanden. Titos tjänstgöring i den österrikisk-ungerska armén under första världskriget avhandlas. Vrdoljak gör en tidig poäng av att Tito och Hitler stred för samma stormaktsblock. Del 2 och 3 tar upp Titos tid på flykt, i Europa och Sovjetunionen. Han börjar sin väg till den yttersta toppen, gör sig av med fiender och skapar kontakter som kommer hjälpa honom i framtiden. Avtjänade straff i jugoslaviska fängelser möjliggör vidare kontakter. Tito får ett erkännande och nödvändiga sympatier från partiets erfarna ideologer. Ofta befinner han sig i Moskva där han jobbar för olika partiorgan och får instruktioner om en vidareutveckling av det kommunistiska partiet i Jugoslavien. Avsnitt 4 och 5 är reserverade för andra världskriget. Titos väg till makten och kampen mot fascism är i fokus. Avsnitt 6 till 10 handlar i stort sett om upprätthållandet av det kommunistiska Jugoslavien och

hämnd mot oskyldiga kroater. Stalins uppbrott med Tito tas också upp. Avsnitt 11 handlar om Titos fru Jovanka som skildras som en makthungrig kvinna som såg till att göra sig av med människor hon inte kunde komma överens med. Avsnitt 12 tar upp den kroatiska våren, kriser som landet genomlevde under de sista åren av Titos liv, och det arv hans politik skulle lämna efter sig – landets sammanbrott med alla krig som resultat.

Vrdoljak använder arkivmaterial som klipps ihop utan att alltid kontextualiseras. En röst förklarar vad scenerna handlar om och vissa viktiga händelser har filmats och dramatiserats. Spelfilmsinslag möjliggör en viss fikionalisering och spekulation kring vissa av Titos beslut och handlingar. Dramatisering, tillsammans med röst- och arkivinslag, tillåter Vrdoljak att skildra Tito på ett visst sätt, vilket inte nödvändigtvis behöver vara fel, men ger en klar indikation var Vrdoljak står ideologiskt. Här tänkte jag gå igenom de mest iögonfallande teman och formmässiga inslag som befäster Vrdoljaks syn på Josip Broz Tito.

Mediereaktioner

Vrdoljak hamnade i blåsväder innan serien ens började sändas. Diskussionerna handlade inte om temat utan om rykten kring möjlig pengaförskingring. Vrdoljak anklagades för att ha tagit emot en orimligt hög summa pengar för en serie, cirka 8 miljoner kronor. Situationen komplicerades ytterligare när det uppdagades att han levererade tolv avsnitt istället för sex, och krävde ytterligare cirka 2,5 miljoner kronor för att täcka extra kostnader. Dessutom levererades serien 13 månader för sent.²⁰¹ Frågor som ställdes av medier och oberoende organisationer handlade ofta om vad pengarna hade spenderats på, med tanke på att en stor del av materialet utgjordes av arkivklipp som seriens medproducent HRT redan ägde rättigheter till.²⁰²

Serien var till en början väldigt populär. Beräkningarna gjorde gällande att uppemot 800 000 tittare såg det första avsnittet. Det motsvarade nästan en femtedel av befolkningen. 42 procent av de som valde att titta på tv den kvällen valde Vrdoljaks serie.²⁰³ Två läger bildades redan efter första avsnittet, något förhastat skulle det visa sig. Vissa menade att Vrdoljak förskönade bilden av den forne presidenten som var en tyrann som terroriserade sitt eget folk. Tito själv skulle ha varit nöjd med Vrdoljak och hans serie,

menade en kritiker.²⁰⁴ Snart skulle det visa sig att Vrdoljak hade en diametralt annorlunda åsikt om Tito än vad det första avsnittet gav sken av. Andra kritiker kunde inte skilja på personen och verket och menade att Vrdoljak i mångt och mycket falsifierat sin egen karriär genom att ta avstånd från Tito. För dem handlade inte serien om Tito, utan om Vrdoljak som ville visa upp sig i ett annat ljus. Vrdoljak attackerades för att måla upp en bild av kvasi-dissidentskap och anklagades för att ha profiterat på lögnen. HRT fick också kritik för att sprida revisionistisk historiebild, någonting som enligt kritiker ligger rätt i tiden och går att tjäna pengar på.²⁰⁵ Filmkritikern Nenad Polimac menade att liknande serier som hade gjorts i Serbien såg ut att vara ett gott och ärligt hantverk, till skillnad från Vrdoljaks. Serien lovade mer än den kunde hålla konstaterades det. Löften om intervjuer med Margaret Thatcher, Henry Kissinger och andra prominenta politiska personligheter uppfyllades aldrig.²⁰⁶

Vrdoljak har uttalat sig om serien vid flera tillfällen. Den skulle inte baseras på förutfattade meningar. För att åstadkomma en filmisk berättelse som skulle luta sig på fakta hade han enligt egen utsago läst över 120 böcker som handlar om Tito. Han hade grävt i olika filmhistoriska arkiv, inte minst i Kominterns egna. Vrdoljak avslöjade dock ganska tidigt, redan under klippningsprocessen, vad han egentligen ansåg om Tito. Han var nämligen en skurkaktig och cynisk politiker.²⁰⁷ I andra intervjuer skulle Vrdoljak påpeka att hans neutrala roll inte tillät honom att döma Tito. Frågor om eventuellt dissidentskap kommenteras inte djupare men Vrdoljak antyder att han alltid varit en rebell trots den framgångsrika karriären. Han säger sig inte vilja skylda med dissidentskapet och försöker vifta bort direkta frågor om eventuella privilegier kontra den politiska utsattheten han säger sig ha känt under det kommunistiska styret.²⁰⁸ Dessa utfall kritiserades hårt av Vrdoljaks regisserande kollegor som menade att han återigen falsifierade den egna karriären.²⁰⁹

Den teleologiska historien

I varje avsnitt förekommer exempel på Vrdoljaks användning av efterkonstruktioner i historieuttolkningen. Olika historiska perioder sammanblandas för att presentera antydningar och visualisera oprecisa påståenden.

Dessa exempel är alltför många och jag anser att de utgör en av stöttepelarna i seriens artikulering av det förflutna. Därför presenterar jag bara några exempel som skildrar problematiska historiska inslag.

I avsnittet om första världskriget nämns det att Tito efter att ha blivit tillfångatagen av den ryska armén fick känna på överhetens nåd. Han blev inte avrättad. Rösten tillägger också att Tito aldrig visade nåd gentemot egna fiender som han slaktade i slutet på andra världskriget. Även i andra scener beskrivs Titos karaktär med enkla slutledningar. Från tidig ålder uppskattar Broz dyra kläder och smycken. Han är lat och kan inte behålla sina jobb. Inget i detta behöver vara falskt men Vrdoljak etablerar en konstgjord kausalitet som mer än en gång pekar på Titos maktgalenskap och hänsynslöshet. Tidiga ungdomsdagar kopplas till hans senare politiska karriär trots kontextuella och tidsmässiga olikheter.

Exempel på den något konstruerade kausaliteten förekommer serien igenom, inte bara i delar som handlar om Josip Broz. Avsnitt nummer åtta handlar mestadels om den katolske kardinalen Alojzije Stepinac, av rätten dömd till 16 års fängelse för att ha samarbetat med Ustašaregimen. Vrdoljak ser positivt på Stepinac som historiskt sett har varit en kontroversiell figur. Stepinac, den kroatiska kyrkan och slutligen det kroatiska folket får rätt i längden när efterkrigsrättegången mot kardinalen följs åt av påven Johannes Paulus II:s besök i Zagreb 1998. Påven knäböjer inför kardinalens grav och besöket tolkas som ett erkännande av kardinalens oskuld.

Berättarrösten förtydligar vikten av Titos politiska val och deras konsekvenser. Kommentarer antyder kopplingar mellan olika historiska händelser och Vrdoljak möjliggör och etablerar en berättelse som tolkar historien på ett enkelt och populistiskt vis. Förenklade tolkningar av komplicerade historiska skeenden är ofta gjorda utifrån fast bestämda premisser och erbjuder förväntade resultat.

Vrdoljaks serie bär en tydlig ideologisk standpunkt. Historiska händelser används som bevis för senare oförrätter mot det kroatiska folket. Teleologi blir till ett retoriskt grepp. Varje avsnitt beskriver ett viktigt skede i Titos, Jugoslaviens och Kroatiens historia. Serien etablerar ett påstående om att Tito, ofta medvetet, skadade kroaterna, vars högsta önskan de senaste tusen åren har varit att ha en självständig stat. Därför tolkas historiska händelser utifrån givna premisser att det kroatiska folket alltid varit offer för oförrätter.

Serien etablerar en retorisk idé om det kroatiska folkets tusenåriga dröm om självständighet. Drömmen har under historiens gång varit nära att realiseras men har förhindrats av olika anledningar, oftast för att vissa individer och/eller ideologiska snedsteg korruperat dess renhet. Så är fallet med Ante Pavelić och NDH under andra världskriget menar Vrdoljak. Pavelić utmålas som Titos fascistiska spegelbild, en man lika skadlig för Kroatien och kroaterna som Tito. Pavelić beskrivs som en tragisk figur som missade och förstörde chansen att förverkliga drömmen. Ingenstans nämns hans popularitet bland vanliga människor. Alla brott tillskrivs därför honom och inte massan som stöttade det antisemitiska och antiserbiska NDH, oavsett anledningar. Däremot framställs Titos massakrer av det kroatiska folket efter krigets slut som både systematiska och välplanerade. Serberna hade enligt Vrdoljak tagit alla ledande poster inom militären och hade nu fria händer att planera massmord på oskyldiga kroater.

Katolicism framställs som en officiell kroatisk trossats och är en av statens viktigaste pelare. Starka band mellan vanliga människor och kyrkan kunde ingen ideologi försvaga. Titoism misslyckades för att den inte hörsammade det kroatiska folkets innersta önskningar. Därför var den jugoslaviska socialismen genom sin antikroatiskhet direkt antikatolsk. Att identitetsbenämningen kroat kunde inbegripa vitt skilda grupper som ateister, ortodoxa, muslimer eller några andra som inte identifierade sig med den katolska kyrkan, tas inte i beaktan. Att vara en riktig kroat innebär också starka band till Vatikanen som Tito förgäves försökte bryta. Även om religiositet inte direkt uppmuntrades i det forna Jugoslavien, var religioner inte förbjudna. Att kyrkor varit överfulla vid vissa mässor och att många tusen människor hade samlats vid exempelvis kardinal Stepinacs begravning stämmer inte in med Vrdoljaks resonemang om statens terror mot kroatiska katoliker. Hade skräckväldet mot den katolska kyrkan varit så omfattande hade få människor vågat ta sig till kyrkor.

En tusenårig dröm överlever alltså kortvariga perioder av kommunism och fascism. Kroater skildras som en homogen och kristen grupp som hamnar mellan individer som Pavelić och Tito, som säger sig representera deras vilja och intressen.²¹⁰ Först i samband med Kroatiens uttag ur Jugoslavien i början på 1990-talet har den kunnat förverkligas. Självstän-

digheten under Tudmans ledning har också inneburit det kroatiska folkets enande oberoende av ideologimotsättningar. Det Kroatien som aldrig tidigare kunnat realiseras är liberalt och demokratiskt med inslag av positiv patriotism och nationalism. Filmens revisionistiska hållning beträffande Ustašaregimen under andra världskriget faller också väl ihop med Tudmans politik efter de vunna valen i början på 1990-talet. NDH framställs således inte som ett nazistiskt satellitland utan snarare som en första ansats till den riktiga självständigheten 50 år senare. Övergrepp och hundratusentals döda judar, romer, serber, kroater, kommunister och andra, bagatelliseras.

Titoistisk stalinism

Serien är tydlig på en punkt. Den presenterar Broz som en hårdför stalinist som lydigt följer Moskvas order och uppmaningar vilket hjälper honom vinna nödvändiga sympatier hos den sovjetiska partitoppen. Tito drar sig inte för att förråda forna kamrater som försvinner i Stalins utrensningar på 1930-talet. På det viset eliminerar han potentiella konkurrenter i en maktkamp om partiledarposten, precis innan andra världskriget bryter ut. Tito inser efter andra världskrigets slut att Stalin förväntar sig lydnad. Han sätter upp sig mot den store ledaren och Jugoslavien väljer en ny väg efter 1948.

Stalinistiska metoder användes för att göra sig av med Stalinsympatisörer i Jugoslavien. Människor fängslades på grund av politiska uttalanden av olika slag. Vrdoljak visar upp ett antal vittnen som genomlevde fångenskap på Goli otok, dit politiska fångar hade skeppats iväg. Berättelser om tortyr och meningslöst våld som skulle ”lära upp” de olydiga kretsar mest kring bråket med Stalin. För att kunna etablera Tito som en oavhängig politisk figur måste man göra sig av med den fruktade sovjeten som hade många sympatisörer i landet. Det är bara i episoder som behandlar politisk förföljelse som drabbade vittnen intervjuas. Annars ligger Vrdoljaks fokus på att intervjua och basera sin serie på expertutlåtanden av olika slag – främst historiker, journalister och politiker. Ett möjligt skäl till varför politiska fångar intervjuas kan ha varit att Vrdoljak försöker skapa emotionella band och empati för de utsatta.

Tito etableras främst som kroaternas fiende vilket även visar att han är otillräcklig och svag kroat. Han uppvisar en stark fiendskap gentemot den katolska kyrkan och de han anser vara förrädare, som avrättas utan nåd. Hans kommunistiska övertygelse gör att han ignorerar sin egen etnicitet och sitt språk. Även om han aldrig tog distans från sin ”kroatiskhet” påverkades han av sin omgivning och blev enligt serien, manipulerad av sina närmaste medarbetare.

Titos privatliv blir ett föremål för politiska spekulationer. Skvaller och spekulationer är i centrum, ibland på bekostnad av politiska och historiska analyser. Seriens påstådda trovärdighet urholkas när rykten och lösa utsagor framställs som viktiga analysunderlag. I avsnittet om Titos fru Jovanka påstås det att hon alltid ogillat kroater. Det framstår inte helt tydligt om det beror på att hon är en serb eller för att hon var rädd att förlora makten. Jovanka framställs som en labil, maktgalen och mycket farlig kvinna.

Vrdoljak har själv varit intervjuad i samband med serien. Inte så sällan diskuterades Titos privatliv. När Titos barnbarn Saša Broz hade sagt att hon inte hade väntat sig objektivitet från Vrdoljaks håll, svarade han med att offentligt fråga henne hur många gånger hon hade fått träffa sin farfar. Vrdoljak menade att en annan politiker hade sagt att Tito varken brydde sig om sina barn eller barnbarn.²¹¹ Dessa till synes oviktiga detaljer vittnar om Vrdoljaks förmåga att koppla det privata med det offentliga. Spekulationer och andrahandsrykten får en framskjuten roll i bedömningen av en persons politiska eftermäle.

Tito är i Vrdoljaks historiska slutteckning en negativ historisk person. Medvetet eller inte, står han ansvarig för olika brott begångna mot kroater. I slutet av sitt liv stoppar han nödvändiga demokratiseringar och kväver kroaternas vilja till en större självständighet och språklig autonomi. Tito ser till att uppemot 700 000 kroater lämnar landet när han öppnar Jugoslaviens gränser och tillåter arbetskraften att åka utomlands och bosätta sig i Västeuropa. På det viset gjorde han sig av med systemets fiender samtidigt som de förstärkte Jugoslaviens ekonomi genom att skicka pengar till släkten som hade stannat kvar i landet. Vartenda politiskt beslut verkar enligt Vrdoljak vara taget för att försvaga kroater som aldrig slutat drömma om det egna landet. Positiva inslag i

den jugoslaviska historien tillskrivs antingen någon annan eller omständigheter Tito inte kunde rå för, medan vartenda negativt beslut tillskrivs honom själv.

Formmässiga tvetydigheter

Spelfilmsinslag förekommer serien igenom och de tjänar till att dramatisera viktiga skeenden i Titos liv. En scen skildrar Titos sammanträde med viktiga kommunister som får upp ögonen för honom och ser till att han snabbt klättrar inom partiet. En annan scen berör Titos krigsstrategi då han beslutar att alla sårade från ett slag ska få följa med och inte lämnas åt fienden. Även privata stunder dramatiseras. Flera exempel berör möten mellan Tito och hans kvinnor, den dåvarande frun Herta Hass men även hans älskarinna Davorjanka Paunović. Även scener utan Tito dramatiseras. Fångarnas förhållanden på Goli otok regisseras för att kunna visualisera tortyr och förödmjukelser som politiska fångar fick känna på.

Det förefaller vara ottydligt om spelfilmsscener och dialoger är historiskt anpassade. Snarare framstår de som fikionaliserade för att passa berättelsen och dramaturgin. I en serie som framställs och marknadsförs som baserad på bara historiskt fakta och expertutlåtanden kan fikionaliserade delar vara problematiska, då ingen källa redovisas. Scenen som skildrar relationen mellan Tito, Herta Hass och Davorjanka Paunović framstår som spekulativ, inte minst vid tanken på att Herta Hass då var vid livet och själv hade kunnat beskriva sitt förhållande till Tito, något hon gjorde i Zafranovićs dokumentära serie om Tito.

Skådespelarna hävdar att deras repliker är historiskt korrekta och tagna ur autentiska rapporter och nedskrivna journaler. Det redogörs dock aldrig vilka dokument det handlar om. Vissa av dem, som Goran Grgić som spelar kardinal Stepinac och Boris Svrtan som spelar Tito, hade försökt förbereda sig för rollerna genom att granska inspelningar och historiska dokument. Men även här framstår en tydlig skiljelinje. Martyren Stepinac framstår som odelat positiv och Grgić berättar att till och med kyrkopersonalen som kände kardinalen hade svårt att se skillnaderna. Tito är å andra sidan en karaktär som skådespelaren måste distansera sig från, enligt hans egna ord. Förutom antydning om att man använde sig av autentiska historiska

dokument är Svrtan nogga med att påpeka att hans åsikter om Tito inte är positiva, och att han i det verkliga livet inte kan känna någon som helst identifikation med honom. Tito var enligt honom en lurendrejure och en bra skådespelare, ett isblock där bara ytan syntes. Samtliga skådespelare påpekar svårigheten i att tolka ett autentiskt dokumentärt material men menar ändå att de förhöll sig neutrala gentemot historiska fakta.²¹²

Vrdoljak anser att dokument, personer och fakta han använder sig av präglas av autenticitet och en äkta historieförståelse. Revisionister, kommunismens försvarare och dåliga historiker tolkar och interpreterar historien. De brukar historien på ett sätt som passar deras ideologiska övertygelser, menar han.²¹³ Ens egen roll i historieuttolkningsprocessen verkar inte Vrdoljak ifrågasätta och inser inte att hans försök att förstå det förflutna också kretsar kring tolkningar.

Titos memoarer

I avsnitten som rör perioden efter andra världskriget försvinner Tito alltmer för att ge plats åt andra personer och/eller händelser, som kardinalen Stepinacs rättegång, Goli otok och den kroatiska våren. Serien ändrar således fokus. Tito skildras ingående fram till andra världskriget. Efter andra världskriget handlar serien snarare om konsekvenser av hans politiska gärningar. Skälen till att fokus flyttas från personen Tito är av en mer banal natur. Vrdoljak fick hot om stämning efter de tre första avsnitten då serien hade olovligt använt sig av äldre dokumentärt material. I synnerhet handlade det om en dokumentärserie som regissören Veljko Bulajić hade filmat i början på 1970-talet. Bulajić hade tillsammans med partitoppen och Tito själv planer på att göra en dokumentärfilmsserie ”*Titos memoarer*” (*Titovi memoari*) men arbetet avbröts.²¹⁴

Bulajić hävdade att Vrdoljak hade utan rättigheter använt sig av en betydande del av Bulajićs material i sin egen film, och att han blev informerad om det kort innan det första avsnittet sändes. Bulajić påstod att han inte skulle ha någon annan utväg än att stämma den kroatiska televisionen om delar av hans serie fortsatte att användas. Det var ganska ovanligt att så stora delar kompilerats i filmen utan att man löst rättigheterna, menade Bulajić.²¹⁵ Den kroatiska televisionen hävdade att Vrdoljaks produktionsbo-

lag skulle ha löst detaljer kring materialet.²¹⁶ Vrdoljak hävdade i sin tur att han fick tillstånd av Bulajić att använda sig av intervjuerna men Bulajić förnekade att han skrev ett godkännande brev.²¹⁷ Bulajić medgav att han hade fått ett kontrakt och erbjudande om ersättning dagen innan serien skulle börja sändas, men att han inte kunde gå med på det eftersom han inte visste hur mycket av filmen som hade använts, i vilka syften och i vilka kontexter.²¹⁸ Vrdoljak skulle också passa på att svartmåla och anklaga Bulajić för att ha varit ansvarig för en massaker av oskyldiga under andra världskriget.²¹⁹

Efterforskningar skulle visa att Tito stod med som filmens skapare medan Bulajić stod som medregissör. Enligt kontraktet från 1974 skulle alla eventuella ändringar godkännas av Tito. Denna juridiska omständighet kastade ett nytt ljus på flera frågor rörande den postjugoslaviska användningen av jugoslaviskt audiovisuellt material. Titos familj kommenterade kontraktet med att Titos verk inte var allmänegods och att det inte fick missbrukas hur som helst.²²⁰ Konflikten regissörerna emellan löstes till slut när HRT gav Bulajić ett skriftligt löfte om att inga fler scener ur hans dokumentärfilmsserie skulle förekomma i Vrdoljaks serie. Bulajić svarade med att dra tillbaka sin stämning om att stoppa en vidare visning av serien.²²¹

Denna korta beskrivning av rättsliga efterspel kring Vrdoljaks serie är viktigt av olika anledningar. Att arkivmaterial återanvänds och kompileras i syften som inte var avsedda från början är inget nytt. Denna situation bidrog emellertid till att ställa frågor kring äganderätten i postsocialistisk tid i allmänhet, och Titos privata och offentliga persona i synnerhet. Tito var medskapare av sin egna mediala persona. Därför förekom det i Bulajićs film inga obehagliga frågor om vare sig kontroversiella politiska beslut eller illdåd begångna under hans tid som landets president. Bulajić användes som en spökeggissör, någon som hade tagits fram för att Tito skulle få möjlighet att prata om det han själv ansåg vara viktigt och intressant. Bulajićs bild av presidenten ägs paradoxalt nog fortfarande av Tito och filmmemoarer blir till slut officiellt godkända minnen. Tito behöll alltså en viss kontroll över självrepresentationen även efter sin död. Inte ens Vrdoljak kunde påverka det, trots vissa försök att omkontextualisera det inspelade materialet.

Tito – en komplex personlighet

I en artikel från 2006 rapporteras det att regissören Lordan Zafranović har påbörjat ett stort projekt om Josip Broz Tito. Zafranović avslöjar bland annat att uppemot 150 personer kommer berätta om minnen och erfarenheter som aldrig tidigare delats i offentliga sammanhang. Zafranović trycker på vikten av att förstå vem Tito var. Seriens didaktiska karaktär vänder sig till de som inte upplevt Tito utan bara har läst om honom i tendentiösa sammanhang. Förutom att visa okända sidor av presidenten döljer inte Zafranović planer med att framställa Tito som en positiv karaktär och en hjälte, vilket enligt honom inte kommer förhindra att presidentens dåliga sidor avslöjas. Tito är inte bara en viktig politisk och historisk figur utan en människa av kött och blod menar regissören. Därför är det viktigt att intervjua personer som har stått honom nära, till exempel hans före detta fru Herta Hass. Händelser som inte finns dokumenterade kommer att rekonstrueras med hjälp av spelfilmsinslag, säger regissören.²²² Den dokumentära serien som 2010 fortfarande var i redigeringsrummet var dock inte det första dokumentära materialet som han gjorde om Tito. Efter hans död regisserade Zafranović ”*Zagreb lever med Tito*” (*Zagreb živi s Titom*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1981), en film sammansatt av arkivklipp från Titos liv och begravning.

Serien blev färdig och sändes 2012 på den kroatiska statliga kanalen. Den fick namnet *Tito – testamentets sista vittnen*. Zafranović skulle också passa på att dementera uttalanden om användning av dokufiktiva inslag eftersom det enligt honom skulle göra filmen mindre autentisk.²²³

Innan serien började visas koncentrerades mediernas uppmärksamhet på privata och potentiellt sensationistiska detaljer. ”Hur förförde, älskade och bedrog Marskalken Broz” verkade vara en viktig fråga i sammanhanget och många tidningstexter intresserade sig för rykten om Titos privatliv.²²⁴

Inte heller Zafranovićs *Tito* var utan skandaler. Journalisten Mira Šuvar som hade bidragit med ungefär 140 intervjutimmar attackerade regissören för att ha missbrukat materialet och ägnat sig åt skandalösa detaljer istället för ett porträtt av Tito. Šuvar menade att Zafranović manipulerade intervjuerna och stötte bort henne från projektet. Šuvar tog äran i att ha

intervjuat Titos andra fru Herta Hass, något hon menade Zafranović aldrig hade lyckats med. Zafranović hade dessutom sagt att Tito inte kommer att vara huvudkaraktär i serien. Huvudkaraktärerna skulle istället vara hans före detta fruar, älskarinnor och vänner. Šuvar befarade att berättelsen skulle profaneras då skandaluttalanden om Titos privatliv skulle ersätta berättelser om viktiga politiska bedrifter. Det blev en lång och hård debatt i kroatiska tidningar, mestadels kring upphovsrättsliga frågor. Šuvar hotade slutligen med att försöka förbjuda Zafranovićs serie.²²⁵ Zafranović hävdade att han ägde rätten till materialet och anklagade Šuvar att inte vara kompetent nog att jobba med film. I pretentiösa inlägg diskrediterade Zafranović Šuvars arbete och anklagade henne för att ha velat göra ekonomisk vinst på projektet. Kritiken var inte riktad bara mot Šuvar. Zafranović rasade även mot journalister som hade vågat kritisera hans arbete. Regissören menade att den censurtyngda politiska kulturen hade bedrivit en häxjakt mot honom.²²⁶ Han målade upp en bild av sig själv som en storartad men politiskt problematisk konstnär som känner sig motarbetad av det politiska klimatet i Kroatien.²²⁷ Šuvar försökte rättsligt stoppa filmen vilket ledde till att Zafranović i sin tur stämde henne. Han ville inte ställa upp på hennes krav att delta i klippningsprocessen och ville ha ett rättsligt beslut om att hon inte kunde förbjuda intervjuerna.²²⁸ Trots den ouppklarade rättighetsproblematiken valde HRT att sända serien under 2012.²²⁹

Avideologiserad ideologi?

Zafranović har vid flera tillfällen, trots tidiga uttalanden om att han ser Tito som en positiv hjälte, försökt ta avstånd från ideologiseringar av olika slag. Han skulle hävda att en film om Tito måste vara fränkopplad alla slags ideologier.²³⁰

Ideologi används dock som ett skällsord när Zafranović ska kritisera andras verk. Vrdoljaks och andras filmer och serier om Tito är inte balanserade och/eller distanserade nog. Zafranović gjorde enligt egen utsago en poetisk skildring av en man vars verk, bedrifter och liv bör ses utifrån hans egen tidskontext. Därför kunde han inte göra som andra regissörer, lägga ideologiskt färgade kommentarer över historiskt material.²³¹

Zafranović problematiserar inte den egna inblandningen i filmprocessen samtidigt som han berättar att serien om Tito har en inbyggd spelfilmsdramaturgi.²³² Att han är medveten om att han gör en personlig film är i sig inget hinder för att den inte kan vara sanningsenlig. Texten är i dessa fall inte avskild från kontexten och subtexten. Naivt vore det att tro att Zafranović inte låter egna ideologiska preferenser avspeglas i det formmässiga valet av den dokumentära representationen. Konflikten med Mira Šuvar handlade också till stor del om att ha kontroll över klippningen, det vill säga om kontrollen kring hur historien skulle tolkas och berättas. Zafranović anser att han företräder en historisk sanning som han ansvarar inför och ser sig själv som ideologiresistent. Trots att han använder ord som objektivitet, neutralitet, distans och fakta, förklarar han inte varför han skulle vara immun mot partiskhet.

Serien skildrar det Zafranović uppfattar som viktigaste händelser i Titos och Jugoslaviens liv. Liknande Vrdoljaks serie är varje episod tillägnad ett viktigt historiskt moment. Varje del börjar med en kort text som i avskalade beskrivningar placerar tittaren i en viss tidskontext. Texten visas över bilder på Adriatiska havet med traditionella dalmatinska sånger i bakgrunden. Serien består nästan helt av intervjuer. Titos kollegor från olika perioder av hans liv utgör navet i serien och det är deras minnen och anekdoter som är i fokus.

Även Zafranovićs serie börjar med slutet, Titos död och begravning. Efter att arkivklipp visar vanliga människor sörja och minnas Tito, går historien tillbaka till Titos barndom. Även här avslöjas att flera födelsedatum samexisterade. Första världskriget ägnas förhållandevis lite tid och illustreras med hjälp av journal- och äldre spelfilmer. Slutet på 1920- och början på 1930-talet framstår som viktiga. Ideologiernas kamp rasar runt om i Europa. Det spanska inbördeskriget innebär ett eldprov för många jugoslaviska kommunister som slåss mot mot Francisco Francos styrkor. Tito befinner sig då i Moskva och kommer upp sig i makten. Andra världskrigets viktigaste slag, splittringen med Stalin, efterkrigets utrensningar och Jugoslaviens ideologiska skilsmässa från Sovjetunionen återberättas av förstahandsvittnen. Viktiga politiska händelser blandas med intima berättelser som rör Titos och/eller vittnens liv. Dokumentären är kronologiskt upplagd men de intervjuade står för fragmenterade återberättelser snarare än en tydlig redogörelse.

Heterogena röster

Zafranovićs inställning till Tito är diametralt annorlunda än Vrdoljaks. Samma historiska händelser berörs men blir återberättade ur olika perspektiv och vittnar om olikartade historiebruk. Zafranovićs tolkning av Titos förflutna framstår som mer demokratisk och heterogen om man jämför den med Vrdoljaks syn. Inte alla historiska händelser tolkas nödvändigtvis med redan bestämda mallar. Snarare återberättas de med tillbakadragna konstateranden. Exempelvis förekommer Titos problematiska födelsedatum som ett känt faktum och inte som inspiration för föreliggande konspirationsteorier. Olika födelsedatum kan ha betytt slarv från familjen och kommunala administratörer.

Titos liv återberättas inte av journalister och akademiker som i Vrdoljaks serie, utan av förstahandsvittnen. Således är Titos barndom berättad av en familjemedlem, Franjo Broz. Ena metoden behöver dock inte vara mer sanningsenlig än den andra. Vittnesuppgifter bär med sig eftertolkningar av olika slag som expertutlåtanden inte nödvändigtvis lider av. Det intressanta i sammanhanget är hur berättelser om Tito fortfarande engagerar och hur olika perspektiv frammanar olika ”förklaringar” på en persons eftermäle. Två diametralt motsatta syner på vem Tito var, vad han symboliserade och betydde, frammanar också olika förhållningssätt till den historiska materian som analyseras.

Tito är i Zafranovićs version en man som med hjälp av andra människor och vissa omständigheter lyckats bli landets president. Ingenting i hans liv tydde på att han skulle hamna på den positionen. Hans karaktärsdrag, höga ambitioner, självständighet och förmågan att klara sig i olika situationer framställs varken som en förmildrande eller en anklagande omständighet. Titos liv kantas av slumpmässiga möten, oväntade situationer och små tillfällen som till slut leder honom till att bli landets president. Vrdoljaks tolkning utesluter alternativa möjligheter medan Zafranovićs bild av Tito framstår som heterogen och fylld av motstridiga inslag. Tito är bestämd, öm, hjältemodig, dåraktig, dubbelspelande, beräknande och mycket annat. I Vrdoljaks serie reduceras han till att vara kroaternas fiende.

Zafranović ägnar mycket uppmärksamhet åt andra världskriget. Det berättas om olika slag och hårda omständigheter som drabbar partisanstyr-

korna. Trots underläge envisas Tito och hans stridande kamrater att fortsätta slåss mot både tyskar och inhemska fiender. I Vrdoljaks version berättas det knappt någonting om Titos insatser under kriget och när det görs blir det uppenbart att han inte ansvarat för bra beslut. De hjälps alltid fram av andra aktörer. Historiografiska slag om tolkningsföreträdet av andra världskriget stannar inte där. Zafranović är tydlig om kroaternas skamfylade historia, och de massakrer som begåtts i folkets namn.

En myriad av olika upplevelser ger också en heterogen bild av hur andra världskriget hade upplevts. Vittnesmålenas olikheter bidrar till att underminera snarare än att stabilisera en blick på det förflutna. Partisangeneralen Jovo Kapičićs berättelser om vintermarscher över bosniska berg då det var så kallt att läkare hade varit tvungna att hugga av förfrusna ben utan bedövning, krockar med Herta Hass vittnesmål om hur kär hon var i Tito. Sanda Novosel, en nära vän till både Hass och Tito vittnar om hur det var att känna av krigets första skede i ett Ustašafängelse medan författaren Joža Horvat berättar i en episod hur han fick i uppdrag att döda en partisankollega som själv hade avrättat oskyldiga bybor. Berättelserna innehåller motstridigheter. Vi ser övertygade kommunister som inte ångrar vissa illdåd de har begått men också människor som upplevt Titos och partifunktionärernas svek. Det privata blandas ofta med det kollektiva. Olika människors upplevelser och erfarenheter krockar därför med varandra. Stora ikoniska händelser tolkas och återberättas på olika sätt. Känslor fick stå undan för stora politiska omvälvningar. Herta Hass berättar om hur det kändes att upptäcka att Tito bedrog henne med sin sekreterare samtidigt som mötet i den bosniska staden Jajce gjorde gällande att man skulle bygga ett nytt socialistiskt Jugoslavien. Vid en första anblick kan det se ut som att de intervjuade bidrar med varsin pusselbit som ska ge en bild av en gemensam kollektiv upplevelse. Det visar sig dock att de bär på olika erfarenheter som inte kommer leda till en allomfattande historiebeteckning, utan utgör diversifierade minnesrekonstruktioner. Naturligtvis kan minnen också påverkas och färgas av olika upplevelser och efterkonstruktioner. Därför kan man med rätta fråga sig om Zafranovićs film egentligen handlar om Josip Broz Tito eller om kollektiva önsknings, minnesbilder och projiceringar.

Skillnader mellan Vrdoljak och Zafranović framträder som tydligast i episoder som skildrar den egna nationen. Båda är kroater och genom åren

har de gjort politiska karriärval samt skildrat det kroatiska förflutna. Vrdoljak utgår från en tanke om att det alltid har funnits ett heligt mål, en kroatisk stat. För den sakens skull har många kroaters liv offrats. Skulden har alltid tillfallit någon annan: stora imperier, individer som introducerat farliga ideologier, omständigheter som världskrig. Folket har med sin starka katolska tro tålmodigt väntat och uthärdat alla problem.

Zafranović har en annan inställning. För honom är den nationella kroppen ofta oförenlig med vissa moraliska val. Strukturer som beskyddar den statliga terrorn mot oliktankande måste fördömas av ansvariga individer. En bra medborgare är en kritisk medborgare verkar Zafranović vilja säga. I skildringen av Bleiburgmassakern ser man tydliga skiljelinjer i uttolkningen av historiskt material. Framställningen av avrättningar av flera tusen människor som skickades tillbaka till Jugoslavien från Österrike, vittnar om tydliga minneskonflikter. Där Vrdoljak ser pogrom mot oskyldiga kvinnor och barn ser Zafranović Ustaša- och Četnikstyrkor bränna hus, mörda och våldta samtidigt som de flyr till Österrike. Zafranović berättar om ett officiellt dokument, underskrivet av tjänstemän och militärer från Storbritannien och Jugoslavien, där det framgår att alla inhemska styrkor som tar sig in i Österrike kommer att lämnas över till den jugoslaviska militären. I Zafranovićs version rapporteras det om 20 000 –25 000 döda och många fler släppta medan Vrdoljaks version innehåller uppemot fyra gånger så många döda. Den serbiska historikern Latinka Perović säger i Zafranovićs dokumentär att man inte kan tolka Titos handlingar och ord utan att analysera själva kontexten runt omkring. Att historieanalys medför att man blickar tillbaka med samtidens kunskap kan inte befria uttolkaren från ansvaret att se vad och hur situationen såg ut när vissa beslut var tagna. Med det sagt bör inte Tito fräntas ansvaret kring anklagelser om revanschism och hämnd.

Flera vittnen i Zafranovićs serie berättar att de slogs som partisaner under andra världskriget för att senare straffas efter anklagelser för stalinism. Zafranović visar att individer faller offer för rigida system oavsett ideal och övertygelser. Han försöker också nyansera bilden. Revolutionen äter visserligen upp sina hjältar men det blir snarare tillfällen än raka ideologiska beslut som i slutänden avgör vem som är lämplig att fortsätta sitta på sin post och vem som fångslas. Därför är Zafranovićs version mångtolkad och

öppen för flertal analyser. Vrdoljaks analys kretsar kring ett påstått enhetligt folk som betar sig som en organism. Zafranović visar upp individer, flera berättelser och perspektiv, och till slut flera kolliderande vittnesmål.

Under de sista åren av Titos liv står det klart och tydligt att han bör ersättas. En föråldrad och försvagad president hade under 1960-talet tillfört en del intressanta liberaliseringar. Aleksandar Ranković, hårdför och konservativ politiker som av många sågs som Titos efterträdare, beskyldes för att ha avlyssnat självaste presidenten och avsattes. Rankovićs försvinnande öppnade för en del försiktiga liberaliseringar. Mellan 1968 och 1974 pendlade det jugoslaviska samhället mellan repressalier och liberaliseringar. Latinka Perović berättar att landets rytm anpassades till Titos rytm. Exempelvis höll inte landets parlament sina möten efter klockan 13, då Tito måste ta en vilopaus. Perović berättar även att politikern Koča Popović i slutet på 1960-talet fick en fråga av en spansk kollega om vad som kommer att hända efter Titos död. Popović svarade att Tito redan var död men att ingen hade berättat det för honom. I slutänden dog Tito mer eller mindre ensam. Militärtoppen såg till att isolera honom från familjen och politiska närstående. Slutet på Tito-eran blir även i Zafranovićs version, slutet på Jugoslavien. Zafranović lägger dock inte skulden för kriget i Jugoslavien på den avlidne presidentens politik. Snarare är det människor runt omkring honom som bär skulden.

Zafranović och Vrdoljak beskrevs ofta som kulturella, estetiska och ideologiska antipoder som delade vissa konformistiska drag. Zafranović tecknades som en filmisk Andrej Zjdanov, en karaktär som såg till att alla som skrev ofördelaktigt om honom eller hans filmer straffades. Båda regissörerna avskrevs som mindre konstnärliga och mer politiska. Båda två betecknades som skickliga hantverkare samtidigt som deras pragmatism och lismaregenskaper hade resulterat i privilegier eftersom båda sågs som regimregissörer i det socialistiska Jugoslavien. Den påstådda animositeten regissörerna emellan skildrades som en konflikt som gick ut på att ställa in sig hos makten. Vrdoljak var under de första åren av Tuđmanregimen en högt uppsatt politiker medan Zafranović agerade politisk outsider. Konflikten skulle flamma upp igen under 2000-talet då regissörerna till slut hamnade i ett mindre handgemäng. Efter att båda serier visats i tv, skrev journalister och kritiker att de utgjorde två sidor av samma mynt.²³³

I slutänden kan man konstatera att båda regissörer visserligen har varit konformistiska men att givna skillnader finns när det kommer till Tito. Nästan identiska delar av Titos biografi analyseras ur olika perspektiv. Tito är en hjälte respektive en tyrann, beroende på vem det är som tolkar. Filmerna och deras upphovsmakare befäster med andra ord redan bestämda ställningstaganden.

Titos spöke på Belgrads gator

Želimir Žilnik gjorde ett annorlunda dokumentärporträtt av Tito genom att återuppliva honom. I *Tito för andra gången bland serber* som Žilnik gjorde för tv-kanalen B92, återvänder Tito till Belgrad under 1990-talet. Den döde presidenten kommer ut ur sitt palats och ber chauffören köra honom runt i Belgrad så att han kan prata med och lyssna på vanliga människor.

Žilnik, en av de mest intressanta och kritiska regissörerna i det forna Jugoslavien, började jobba redan på 1960-talet. Dokumentärfilmer bar spår av en rå och direkt kritik mot etablissemangen. Hans mest kända spelfilm, Berlinvinnaren *"Tidiga Verk"* (*Rani Radovi*, Želimir Žilnik, Jugoslavien, 1969), blandade teorier om dialektisk materialism med vardagslivets Jugoslavien. Žilnik drogs inför rätta för filmen då den ansågs vara alltför kontroversiell och en skymf mot partiet och Tito. Han lyckades dock försvara filmen i rätten. Hans andra spelfilm, *"Frihet eller serietidning"* (*Sloboda ili strip*, Želimir Žilnik, Jugoslavien, outgiven) konfiskerades av staten och slutfördes aldrig. Žilnik åkte till Tyskland och jobbade där i flera år men återvände till Jugoslavien under 1980-talet. Hans säregna filmer är individualistiska med ett starkt vänsterengagemang. Han har konsekvent varit i opposition, även under Tysklandsåren. Žilniks förhållande till makten har därför varit oförändrat, oberoende av ideologiska förtecken. Även under Miloševićs storhetstid var Žilnik antinationalistisk och tog avstånd från storserbiska idéer.

Tito för andra gången bland serber är en parodisk utveckling av ett i sig satiriskt, litterärt verk från början på 1900-talet. I *"Prins Marko bland serber för andra gången"* (*Kraljević Marko po drugi put među Srbima*), skriven av Radoje Domanović, återvänder den serbiske mythjälten prins

Marko till Belgrad i början på 1900-talet för att hjälpa serber att återerövra Kosovo.²³⁴ Den serbiske mytprinsen har i Žilniks version ersatts av den störste jugoslaviske sonen. Tito spelas av komikern Dragoljub Ljubičić och han möter olika reaktioner beroende på var i staden han befinner sig. Vissa är nostalgiska och ber honom komma tillbaka så att situationen kan bli bra igen, medan andra anklagar honom för det elände som inträffat efter hans död. De medverkande är medvetna om att det handlar om en föreställning och att Tito är en skådespelare. Samtidigt verkar många förväxla verklighet och fiktion. De pratar ibland med Ljubičić som om han vore den riktige Tito.

Den första och den sista scenen är de enda som är påtagligt fiktiva och spelas med förbestämd dialog. I samtal med Belgradborna tar Ljubičić ett steg tillbaka och lyssnar snarare än agerar. ”Tito” i filmen tjänar som en katalysator för vardagliga problem som serberna upplever. Titos arv sätter igång samtalen. Dialoger är inbäddade i en teatral lek samtidigt som människor uttrycker sina innersta rädslor och tankar. Tito är pådrivare, en ventil och låter de medverkande uttala sig om det politiska läget i landet. Žilnik är övertygad om att människor i filmen egentligen pratar med sitt eget förflutna och kring egna liv.²³⁵

Konst- och filmvetaren Petar Jončić antyder att situationen i Serbien skulle ha spelat roll för Žilniks formspråk. Han lånar filosofen Peter Sloterdijks uttryck ”kataklustisk vardag” och menar att Serbien under 1990-talet befann sig i en kollektiv mental obalans. Massan njöt av masochistiska krigslekar och apokalyptiskt-våldsamma handlingar. Det ledde i sin tur till schizoida spänningar och kollektiv ambivalens.²³⁶ Jončićs psykoanalytiska teorier är icke-bevisbara men Serbien upplevde en märklig tid under 1990-talet. Landet pressades av internationellt embargo, Miloševićs medieterror och en närhet till krig och våldsamheter gjorde att landet isolerades och att många strukturer kollapsade. Konst och film reagerade på den nya verkligheten vilket återspeglas i B92:s filmproduktioner. Dokumentärfilmerna var präglade av den serbiska vardagen, fylld av xenofobi, nationalism, krig, arbetslöshet, inflation, ekonomiska restriktioner från utlandet, död och mediepropaganda. Filmen är inte en mockumentär som Margit Rohringer hävdar.²³⁷ Žilnik försöker inte lura någon. Snarare vill han peka på den serbiska vardagens absurditeter och underminera dokumentärfilmens egna uttrycksformer.

Konstvetaren Dejan Sretenović tolkar filmens interaktiva scener som ett bevis på att titoism fortfarande är den mest dominerande ideologin i det forna Jugoslavien. Det ideologiska arvet försvinner inte bara för att Tito har ersatts av Milošević.²³⁸ Det är osäkert vad Sretenović menar men det framstår som att vad han räknar som titoism snarare handlar om ett ideologiskt förtryck per se. Regissören Nikola Stojanović menade att Žilniks film var mer titoistisk än propagandafilmer gjorda i Jugoslavien under 1970-talet, då den avspeglar vanliga människors längtan efter bättre tider och önskemål om att leva i fred.²³⁹

Filmen bjuder in till en intressant topografisk och klassmässig analys. Tito får olikartade svar beroende på var i Belgrad han befinner sig. Runt järnvägsstationen är misären uppenbar. Där framgår samtalspartners som mindre utbildade, mer högljudda och mer nationalistiska, medan människor runt medelklastadsdelen Kalemegdan är bättre informerade och mer balanserade. Studien ger ett diversifierat perspektiv på staden Belgrad och visar på att det serbiska folket inte stod enat så som Miloševićs propaganda försökte måla upp.

Titoanvändningen gav Žilnik en möjlighet att skapa en tidsmässig brygga till det förflutna. Žilnik menar att Tito som en symbol skulle limma ihop diskontinuerliga historiska händelser. Titos död var under filmens inspelning en händelse som låg 13 år tillbaka i tiden. Alla som förekommer i filmen kunde jämföra vardagslivet i det nya Serbien med egna liv under socialismen. Även om Titos begravning låg förhållandevis nära i tiden hade mycket hunnit ändras. Vardagen i Serbien under 1990-talet präglades av kollektiva berättelser som krockade med en oerhört tuff vardag. Den inhemska nationalismen hade bland annat byggts upp på berättelser om en övernaturlig styrka. Propagandainslag om serbernas oövervinnerlighet förknäpptes med myter och sagor om tusenåriga drömmar om ett Storserbien.²⁴⁰ Men fiktionen kolliderade med verkligheten. Sanktioner, inflation, krig, fattigdom och en isolering gjorde att 1990-talet förvandlades till en svår period för serbiska medborgare. Många flydde landet och de som stannade fick utstå diverse svårigheter. Subversionen i Žilniks filmade dokumentära föreställning riktas mot både kommunism och nationalism. Efter Titos död levde hans persona vidare i populärkultur, skollitteratur och i slagord som "Även efter Tito – Tito". Den återuppståndne Tito i Žilniks film kan

liknas vid en nästan religionskommunistisk fantasi om den store ledarens odödlighet. Reinkarnationen inträffar dock vid helt fel tidpunkt. Žilnik ironiserar även mot ett nytt ideologiskt paradigm som sammanför kommunism, nationalism och religion, då han låter en icke-troende kommunist återuppstå som Jesus. Žilnik menar att samtalet med Tito förs i ett dött land och är filmad i den serbiska verkligheten, i himlen. Žilnik och Ljubičić var förvånade att människor som samtalade med "Tito" hoppade över fraser som förklarade att de förstod att han inte var den riktige marskalken.²⁴¹ Tvärtom ville de ofta att Tito skulle hälsa några av sina vänner "där uppe".²⁴² Žilnik illustrerar belgradbornas förvridna verklighetsuppfattning i en scen då Tito möter en äldre man som börjar anklaga honom för att vara en frimurare som tjänar påven i Vatikanen. På Titos motfråga om hur det kan vara möjligt att en frimurare tjänar den katolska kyrkan får han svar av mannen: "Det får du förklara för mig."²⁴³ Ingen var immun mot den döde marskalken. Således fångslades filmteamet vid ett tillfälle. Polisen tog in alla förutom Tito som de inte vågade röra, och som dök upp senare och såg till att teamet släpptes.²⁴⁴

Ett historiografiskt paradigmskifte inträffade efter Titos död. Tiden då han styrde Jugoslavien skulle smutskastas. Žilnik poängterar att hans avsikt var att belysa det faktum att de som ledde de forna delrepublikerna i krig varit Titos pionjärer, hans efterföljare som satt vid makten även under tiden han levde. De skulle dock snabbt se till att ta avstånd från honom.²⁴⁵ Så starka var försöken att radera Tito ur det historiska medvetandet att Žilnik ansåg sig vara tvungen att återuppliva honom. Genom att prata med en tabubelagd politisk figur kunde människorna känna att de vågade ifrågasätta Miloševićs spelregler. De obstruerade systemet nästan enbart genom att prata med den döde presidenten. Žilnik säger att de medverkande fick tillfälle att erkänna att de hade mer glädje av att bygga hus under Titos period än av att förstöra dem under Milošević.²⁴⁶

Svar som Tito får i Žilniks film pendlar mellan olika känslolägen. Vissa anser sig fortfarande vara honom trogna och önskar hans återkomst. Andra anser att Milošević är Titos lärjunge och att serbernas situation och utsatthet beror på kommunism. En del är öppet nationalistiska och anser att ingen kontinuitet finns mellan Tito och Milošević. Revisionismen i Serbien var ofta en komplex företeelse. Under vissa tillfällen kunde både det multina-

tionella Jugoslavien och ett etniskt rent Storerbien hyllas. Nationalister inom den serbiska oppositionen mot Milošević var tydligt antikommunistiska och försökte göra Tito till det serbiska folkets största fiende.

Regissören Branko Baletić säger sig ha varit förbryllad och överraskad av det faktum att han inte kunde hitta en enda seriös jugoslavisk studie om Tito. Han menade att bilden forna jugoslaver hade om sig själva var baserade på spelfilmer om andra världskriget. Tito kunde i sådana filmer vara Richard Burton och/eller någon inhemsk skådespelare. Folket köpte representationen utan att ställa onödiga och besvärande frågor. Baletić påpekar att tiden under Tito inte var en tid av kollektiva myter, snarare av kollektiva mutor. Människor som levde i ett sådant system var medskyldiga till sakernas tillstånd eftersom inga seriösa förändringsförsök hade inletts. En bra levnadsstandard tystade potentiella upprorsmakare. Jugoslavien var inte ett system där en diktator styrde med järnhand utan snarare ett system där folk köptes upp.²⁴⁷ Broz i Žilniks film är en spegelbild av hans samtalspartners tidigare liv. De som anser honom vara skyldig för Jugoslaviens sönderfall projicerar egna, redan bestämda åsikter. Žilnik påpekar att Tito i filmen varken skildras som en djävul eller gud, utan som en man som är beredd att lyssna på det egna folkets klagomål och åsikter, något den riktige presidenten aldrig gjorde.²⁴⁸ Pavle Levi anser att människor som Tito möter i filmen uttrycker en klar vilja att delta i "leken", på samma sätt som de deltog i leken när Tito levde.²⁴⁹ Žilniks film förkroppsligar alltså den performativa leken som existerade även under Titos liv. Trots att människor i Žilniks film vet att Tito på Belgrads gator inte är den riktige Tito, accepterar de honom. Även om synen på Tito hade ändrats från god till ond och medierepresentationen från att vara Titovänlig till Titofientlig, visar Žilnik att inget av det hade varit möjligt utan människors vilja att acceptera den rådande situationen. Alla människor som Tito möter i filmen är levande bevis på att de en gång i tiden accepterade hans symboliska makt. Annars hade de inte brytt sig om att prata med honom efter hans död. Där Baletić menar att vanliga människor hjälpte Titos regim att överleva vill Žilnik framhäva att samma sak råder än idag. Jugoslavien byggdes upp och splittrades på grund av politiska och kulturella eliter, men vanliga människors inflytande har varit betydelsefulla i båda processerna.

Žilnik är dock tydlig i sin kritik av politiska eliter och verkar mena att vanliga människor inte bär lika stor skuld för egna åsikter eftersom de länge varit utsatta för medieterror och historierevisionism.²⁵⁰ Politiska, akademiska, ekonomiska och kulturella eliter bär naturligtvis en stor skuld i Jugoslaviens nedmontering. Det är dock problematiskt att avsäga medborgare deras politiska skyldigheter. Som Baletić påpekar handlar det snarare om en växelverkan mellan staten och individer även under Miloševićs period. Man kan inte bortse från att de som inte hörde till eliter – med eller utan propagandans hjälp – bidragit till nationalismens omfattande utveckling i alla postjugoslaviska länder. Oavsett Žilniks åsikter om vem som bär skulden, framstår det klart och tydligt att han undviker en förenklande satir som hade målat upp Tito som en diktator eller hjälte. Tito håller inte bara tal till massan. Han ställer frågor och lyssnar på människor, inte minst på olikartade förklaringar om vikten av sin egen roll i andra människors liv.

Filmen består inte enbart av Titos promenad genom Belgrad. På olika ställen klipper Žilnik in arkivbilder från Titos resor och tal. Klippen ackompanjeras av hawaiiansk musik som kan tolkas som ironiserande, men de bär också ett nostalgiskt skimmer över sig. I arkivklippen ser vi Tito träffa påven och Leonid Brezjnev bland andra. Vi ser även hur han håller tal inför tusentals jublande människor. Iordanova menar att dessa bilder används för att dekonstruera propagandahyllningen från originalmaterialet. Hon påpekar också att Titos förkroppsligande gör att han konfronteras med konsekvenser av myter som höll honom vid makten.²⁵¹

I slutet på filmen återvänder Tito till sitt mausoleum. Istället för att stanna med sitt folk väljer han att begravas på nytt. Man kan tolka scenen som att han går under jorden igen för att återvända när situationen blivit bättre. På chaufförens fråga om hur han upplevde möten med människor och vad de uttryckte för åsikter svarar Tito att de var oeniga. Tito väljer att förbli en myt eftersom han inte kan kontrollera situationen som eskalerat efter hans bortgång. Spillrorna av landet har förvandlats till oigenkännliga ruiner som inte längre är hans.

Filmen blickar inte tillbaka på samma sätt som Zafranovićs och Vrdoljaks serier gör. Den är direkt och skildrar samtiden. Påminnelserna kring Titos historiska arv som återspeglas i arkivklipp är inte mer än ett konsta-

terande i stunden. Filmen kan ses som en ironisk tillbakablick på Titos mytiska representationskraft, men kan också förstås som en motvikt till 1990-talets miserabla vardag i Serbien. Därför är Žilniks film mer direkt i sitt utseende och genomförande. Det direkta sättet avslöjar snarare minnestekniker som möjliggör omformningar och omkontextualiseringar av det förflutna.

Žilnik gjorde sin film under 1990-talet. Krigen i Kroatien och Bosnien och Hercegovina pågick och Milošević styrde Serbien. Filmen är subversiv eftersom den gjordes i ett land som under denna tid starkt förkastade Tito, titoism och hela konceptet det forna Jugoslavien vilade på. Žilniks film är inte heller nödvändigtvis en film om Tito som person, snarare om det titoistiska arvet och människor som upplevde två statsbildningar under sina livstider. Tito används som en symbol för det förflutna snarare än att vara ett dissekeringsobjekt för en historiografisk analys. Därför pratar människor i Žilniks film om sig själva snarare än om Tito, även om de uttrycker personliga sympatier eller antipatier gentemot honom. Deras bedömningskriterier baseras på deras upplevelser och inte på historiska fakta. Tito är för dem ett minne, en spegelbild av hur de levat sina liv.

Tito från fågel-, flygplan-, grod- eller ögonhöjdperspektivet?

Todor Kuljić etablerar tre olika historiografiska perspektiv kring titoism och Tito. Metaforiskt sett handlar det om grodperspektivet, fågelperspektivet och flygplansperspektivet på Tito. I grodperspektivet tolkas Tito utifrån den egna nationen. Fågelperspektivet utforskar samhällsförändringar, moderniseringar och Jugoslaviens framväxt under kommunisttiden. Flygplansperspektivet omfattar ännu bredare tidsperspektiv och analyserar titoismens roll i regionens historiska process under de senaste 200–300 åren. Tidsperspektivet omfattar imperiernas styre, nationalismens utveckling, kungadömet Jugoslavien, det kommunistiska Jugoslavien och perioden efter sammanbrottet. Kuljić menar att dessa tre perspektiv använder olika metodologiska förhållningssätt till det förflutna. Grodperspektivet är baserat på narrativiteten, fågelperspektivet på en sociohistorisk analys medan flygplansperspektivet innehar en filosofisk-historisk standpunkt.²⁵²

I det postjugoslaviska paradigmet är det som Kuljić kallar för grodperspektivet det mest framträdande. Titos roll förändrades i takt med det kollektiva imperativet att tolka historia utifrån egna etnocentriska perspektiv. Det socialhistoriska perspektivet Kuljić kallar för fågelperspektivet används oftast i analyser av socialismens roll i Jugoslaviens moderniseringsprocess. Samhällsutveckling står i centrum och inte den etniska gruppen. Perspektivet skiljer sig från det statiska och normativa totalitära paradigmet. Blicken riktas mot samhälleliga komponenter som social trygghet, skol- och pensionssystem, arbete mot kriminalitet, kvinnors rätt i socialism och andra, mer positiva aspekter av vardagslivet. Genom att analysera olika aspekter av vardagen förändras intrycket om att Jugoslavien var en homogen och enkom totalitär stat. En mer fragmenterad och diversifierad bild av en heterogen federation träder fram. Det filosofihistoriska perspektivet som sätter in titoism i ett större regionalt perspektiv är det minst synliga enligt Kuljić.²⁵³

Kuljićs resonemang om de konstruerade perspektiven är intressanta och givande men också bristfälliga. Kuljić tror att analysen kommer närmare något slags sanning ju högre perspektivet är. Visserligen kan högre höjder innebära bättre vyer. Kuljićs primära mål är att kritiskt granska eliternas förhållningssätt till det förflutna. Eliter är de som skriver och reviderar historia. Han missar dock att analysera historieskrivningskonsumenter i sina analyser av minneskonflikter. Žilniks film passar inte i Kuljićs schema eftersom den inte behandlar Tito utifrån en biografisk redogörelse skapad av eliter. Dock säger de vanliga människorna något om hur de förhåller sig till olika kollektiva identiteter och minnesmekanismer. Jag skulle därför med hjälp av Žilniks film vilja introducera ett ytterligare filmrelaterat begrepp kring minnesbilder av Tito – ögonhöjds-perspektivet. Ögonhöjdsperspektivet skulle kunna innebära en icke-elitistisk syn på det förflutna där den egna individuella upplevelsen sammanvävs med det ikoniska och kollektiva. Personer som förekommer i Žilniks film pekar omedvetet på svårigheter att bortse från egna upplevelser och tolkningar av ett visst historiskt material.

Žilniks film skiljer sig formellt från Vrdoljaks och Zafranovićs serier. Den handhållna kameran i filmen är placerad bland deltagarna och agerar som en av dem. Den befinner sig i massan och tillhör de som tycker till utan att

ha bestämmande makt. Kameran som är placerad på stativ och som förekommer i de flesta intervjuer i Zafranovičs och Vrdoljaks serier inger en förhoppning om en mer distanserad bild, av seriösa vittnesmål och undersökningar vars syfte är att avslöja sanningen. Dessa intervjuer skildrar en politisk och akademisk elit som ska stå för en önskad objektivitet.

Att Žilnik är den ende som erbjuder en diversifierad och komplex bild av Tito är föga förvånande. De intervjuade är som i *Den sommaren* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch & Edgar Morin, Frankrike, 1960) motiverade av att svara på en direkt fråga. Det direkta och samtidigt fabricerade mötet resulterar i en subversiv handling framför kameran. Det rör sig inte om ett metafilmiskt ifrågasättande av filmmaterialets förmåga att dokumentera och påverka verkligheten i sig utan om ett snarast metafysiskt möte mellan de intervjuade och deras kollektiva och individuella förflutna. Det är något som Kuljić och andra uttolkare av det kollektiva minnets mekanismer i det forna Jugoslavien förbiser. Det handlar i slutänden om de stora massorna som utgjorde landet och som senare aktivt deltog och/eller utnyttjades i de olika krigen. I Žilniks film har de fått en upprättelse eftersom de visar på svårigheter och komplikationer som uppstår när historia ska tolkas fenomenologiskt. Kuljić gör delvis det han anklagar andra för att göra, monopoliserar historien, när han anser att det bara är en viss blick som ligger närmast sanningen.²⁵⁴

Vrdoljaks och Zafranovičs serier vittnar inte bara om en tydlig ideologisk spricka som existerar i dagens Kroatien, 38 år efter Titos död. De uppvisar även olika stilistiska förhållningssätt till temat. Där Vrdoljak använder berättarröst, teleologiska historieförklaringar och spelfilmsinslag, är Zafranović försiktig och visar upp ibland motstridiga vittnesmål. Det står klart dock att Zafranović ser Tito som en positiv historisk person medan Vrdoljak dömer honom för oförrätter han begått mot kroater. Žilniks film är mer ambivalent. Den är gjord i en annan tid. Jugoslavien hade upplösts bara något år tidigare, Serbien befann sig inofficiellt i krig, sanktionerna isolerade landet och Miloševićs politik avspeglade sig i vardagen. Största skillnaden mellan Žilniks film och de andra två ligger dock i att han använder en återuppväckt Tito som en symbol. Filmen rör sig inte mer än nödvändigtvis kring biografiska detaljer utan är mer intresserad av sin samtid. Žilnik lyckas också med att peka på några ideologiska sprickor som hade hunnit uppstå i Serbien på 1990-talet.

Jan Assmann gör en distinktion mellan det kulturella och det kommunikativa minnet. Det kulturella minnet skapas av olika institutioner för att bevara, skapa och återskapa ett kollektivt minne. Minnet används som ett fabricerat redskap för att upprätthålla en viss gruppidentitet. Det kommunikativa minnet är dock inte institutionaliserat. Minnet upprätthålls med hjälp av kommunikation i sig baserad på muntliga traditioner. Det stötts inte av lärosäten, är inte formaliserat och kultiveras inte av olika specialister. Genom mänsklig interaktion och kommunikation lever det vidare men har en kortare livslängd. Det kommunikativa minnet rör sig kring vardagen snarare än den formaliserade representationen av det förflutna och handlar i stort sett om människor som delar samtida upplevelser med varandra. Den interaktiva delen av det kommunikativa minnet frammanar känslor som exempelvis hat, kärlek, skam och för dem vidare från en generation till nästa. I centrum står självbiografiska minnen som kommuniceras vidare utan en struktur. I korthet menar Assmann att kulturellt minne börjar där det kommunikativa slutar.²⁵⁵

Žilnik låter Tito stiga ut ur en av de största symboler för ett delat kulturellt minne, ett mausoleum. Att han stiger ut ur sin grav bryter mot en av de viktigaste symboler för ett lands kulturella minne. Institutionalisering av det kollektiva minnet sker bland annat genom att bygga museer, fira vissa dagar som anses kollektivt viktiga och upprätta en förhandlingsbar symbolik som ett kollektiv kan använda sig av när det behövs. Dessa formella bestämmelser cementerar minnet och förvandlar det till en oföränderlig evighetssatsning. Tito bryter sig ut ur ett symboliskt laddat cementblock för att kunna samspråka med människor som inte längre tror på institutionernas hegemoni.

Det forna Jugoslavien hade under perioden 1945–1990 byggt upp och skapat ritualer och berättelser för att öka identitetskänslan hos vanliga medborgare. Landet vilade på en del viktiga föreställningar och Josip Broz hade redan under sitt liv varit en viktig del av det kommunikativa men också kulturella minnet. Žilniks film är på så vis paradigmatisks eftersom han plockar upp en förfallen symbol för att återframkalla det kommunikativa minnet. När han står inför vanliga människor tappar Tito sin symboliska aura och tjänar som en drivkraft för att återaktualisera minnet av honom, på ett mer informellt plan. Ytterligare skillnad mellan Vrdoljaks,

Zafranovićs och Žilniks dokumentärer om Tito ligger i det faktum att Vrdoljaks och Zafranovićs protagonister tillhör en elit som ofta med hjälp av politiska och ideologiska beslut fått tillfälle att omforma det kulturella minnet, medan protagonisterna i Žilniks film är vanliga människor som utgår från egna minnen och känslor när de ska omförhandla sitt förflutna.

Assmanns teorier lämpar sig för samhällen som inte brutits ner och splittras sönder. Samtidigt är det intressant att undersöka vad som händer med kulturellt och kommunikativt minne i ett land som inte längre finns. Uppenbarligen har inte människor glömt Tito. Han har spelat en stor roll i deras tidigare liv. Žilniks film representerar ett slags kommunikativt minne i en brytningsperiod. Det jugoslaviska kulturella minnet är dött och begravt i mausoleer. Genom att väcka en ande från det förflutna väcker Žilnik även informella och individualiserade minnen.

Sammanfattning

Filmens propagandistiska potential lämpar sig för själv- och mediemedvetna politiker, som under 1900-talet ofta utnyttjat den rörliga bildens förmåga att förstärka vissa ideologiska budskap. Stella Bruzzi skriver om bilder av presidenter i amerikansk dokumentärfilm. Hon poängterar att John F. Kennedy ofta framstår som positiv när han kontrasteras mot Richard Nixon men att representationen oftast handlar om längtan att visa en bild av hur det skulle ha kunnat bli om det inte hade varit för attentatet.²⁵⁶ Önsketänkandet och längtan påminner och kan kopplas till statsvetaren Timothy Brennans tankar om nationen, som framställs som "imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions".²⁵⁷ På liknande sätt kan bilder av Kennedy än idag innebära en längtan till tider som aldrig fick inträffa medan bilder av Nixon laddas med negativa värderingar om "hur det blev". Robert Burgoyne, professor i engelska och film, ser Kennedy som en representant för nostalgisk önskan om en återuppbyggd och enad nationell identitet.²⁵⁸

Det faktum att de flesta postsocialistiska länder inte splittrades efter socialismens fall medförde en mer enhetlig bild av det förflutna, trots stilistiska och tematiska olikheter. Exempelvis har rumänska dokumentärfilmar visat en innovativ kraft i skildringen av tiden före och efter systemets

sönderfall. Stilar blandas med en intressant självmedvetenhet kring det egna mediets begränsningar och representationsformer. Därför är rumänska filmer om Ceausescu och det kommunistiska Rumänien ofta metafilmiska skildringar av själva filmhistorien. De undersöker möjligheter till historiska rekonstruktioner, omvärdering av fakta och vittnesmål och kretsar ofta kring frågor om återanvändning av arkivfilm. När arkivbilder av Ceausescu visas upp i rumänska dokumentärer, handlar de ofta – trots stilistiska experiment – om påminnelser om en grym regim som få önskar tillbaka.

Det finns ett antal likheter men också skillnader till när det kommer till bilder av Tito i jämförelse med amerikanska presidenter och andra östeuropeiska socialistledare/diktatorer i postsocialistiska kontexter. En sorts nostalgi existerar parallellt med kritiska bilder av den historiska personen. Ofta används dock likadant filmmaterial i skildringarna. Dina Iordanova påpekar exempelvis att det mest exploaterade filmmaterialet kring Tito rör arkivbilder som visar hur hans döda kropp transporteras med tåg från Ljubljana till Belgrad, samtidigt som tusentals människor lägger blommor på tågräls som en sista hälsning. Titos begravning samlade världens politiska ledare som representerade bilden av en ideologiskt uppdelad värld. Titos död och frånvaro samlade disparata politiker som exempelvis Leonid Brezjnev, Margaret Thatcher, Nicolae Ceausescu, Willy Brandt och Yassir Arafat på en och samma plats.²⁹ Båda serier börjar just med Titos bortgång och visar exakt samma audiovisuella material. Men där Zafranovićs serie handlar snarare om människors berättelser om Tito än om Tito själv, är Vrdoljaks skildring mer problematisk. Det fanns förmodligen juridiska skäl som förhindrade vidare användning av Bulajićs dokumentärfilm. Avsaknaden av Tito blir påtaglig ju längre serien går. Fokus flyttas och huvudpersonen förvandlas till en statist i sin egen påstådda livskronika.

Arkivbilder av Tito är alltså mer svårtolkade. I vissa fall är de hyllande, i andra kritiserande. Bilderna själva står dock fortfarande som symboler för officiella representationer av det socialistiska Jugoslavien. Den negativa värdeladdningen berättas av de som förklarar bilderna. Även i mer tvetydiga filmer som Žilniks blir arkivbilder, trots den ironiska inramningen, en bitterljuv påminnelse om ett liv som inte längre är. Ett bättre liv helt enkelt. Tito och Jugoslavien fortsätter existera i dokumentärernas värld tack vare bilder och önskedrömmar om en ljusare tid.

Den kroatiska historikern Tvrtko Jakovina kritiserar Vrdoljak och menar att Tito saknas just i stunder där han behövs som mest. Enligt Jakovina bidrar Titos avsaknad till historierevisionism. Han befärar att publiken inte kommer kunna förstå den antifascistiska kampen som lett till att Jugoslavien befriades från yttre och inre ockupanter när en mängd arkivfilm inte förekommer i serien. Vrdoljak förbiser landets utveckling under och efter kriget men ser till att koncentrera sig på kommunistiska brott. Jakovina menar att serien borde ha bytt namn till "Några berättelser om vissa kommunistiska brott som vi tror – men är inte säkra – är orsakade av Tito".²⁶⁰ Egentligen skulle man kunna dra vissa slutsatser om att Tito egentligen inte är i centrum av vare sig den ena eller andra serien. Zafranovićs serie handlar ju snarare om de intervjuades syn på Tito än om Tito själv. Avsaknaden av Tito i Vrdoljaks serie – förmodligen av juridiska skäl beskrivna i kapitlet – gör serien svåräst och hela kontexten mer problematisk, då huvudpersonen förvandlas till en statist i sin egen påstådda livskrönika. Tito saknas där han behövs som mest, i händelser som har med viktiga delar av jugoslavisk historia att göra. Hans avsaknad kan leda till historierevisionism då han inte förekommer kring händelser han själv skapat och/eller lett fram till. Vrdoljaks serie blir därmed inte bara revisionistisk på grund av en ny och dominerande officiell diskurs kring det forna Jugoslaviens historieskrivning. Tito är de facto borta från bilder som visar upp historiska händelser han medverkat i. Anklagelser består men Tito är paradoxalt nog inte med på bild efter att Vrdoljak anklagats för att ha använt sig av tidigare filmat material utan tillstånd. Jakovina menar att Vrdoljaks version lider av en avsaknad av en historiker som hade kunnat hjälpa till att belysa "allt och alla" och korrekt bedöma det historiskt förflutna.²⁶¹ Enligt honom är alltså avsaknaden av det historiskt korrekta ett skäl till varför serien är ideologiskt snedvriden. I serien förekommer det dock ett antal historiker. Det i sin tur belyser det problematiska historiebruket i ett land som saknar konsensus kring det förflutna. Jakovina vill egentligen se någon som delar hans uppfattning om det jugoslaviska förflutna.

Vrdoljak anser att en viss bild av Tito dominerat historieskrivningen och säger sig vilja erbjuda en alternativ skildring. Hans bild av Broz innehåller dock redan etablerade revisionistiska inslag och Vrdoljak använder historiska

fakta i syften som gagnar en enkelspårig bild av det forna Jugoslavien, samtidigt som han beskyller sina meningsmotståndare till att göra detsamma. Med spelfilmssekvenser och tydligt efterkonstruerade slutledningar kring vissa historiska händelser, tjänar serien till att använda sig av Broz som en föresats för allt det dåliga som drabbade det kroatiska folket under den jugoslaviska federationen. Hans tyranni och egoism återspeglas dessutom i hans privata och offentliga liv. Broz är en tyrann på heltid. De få positiva aspekter med Jugoslavien och livet i landet har varit någon annans verk medan Tito stått för idel dåliga beslut. Främst rör det sig om en katastrofal politik gentemot det kroatiska folket men i slutänden även för resten av Jugoslavien. Tito har investerat i Jugoslaviens död, påpekar Vrdoljak.²⁶² Avslutningsscenen visar tragiska krigsbilder från början på 1990-talet. Dessa ackompanjeras med en lovsång till Tito. Josip Broz Titos politiska arv är lika mycket det socialistiska Jugoslaviens födelse som förstörelse.

Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen

I detta kapitel ska jag analysera två till synes olikartade idéer som enligt mig utgör ett symptom för postjugoslavisk ideologirepresentation av det förflutna. Dessa två är ingalunda de enda perspektiven på det förflutna men de vanligast förekommande och kan därför vara intressanta att problematisera på ett djupare plan. Nostalgiska och kritiska berättelser om Jugoslavien utgör merparten av medierade minnesrepresentationer. Dessa två paradigmer kan lättast upptäckas i skildringar av populärkultur och används som ett exempel på en kommersialiserad minneskultur och/eller för att utnyttjas i nationalistiska sammanhang. Jag ska koncentrera mig på att analysera ett exempel för var sitt ställningstagande men också en film som jag tycker sammanför dessa två skilda synpunkter, *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, Serbien, 2010).

Enligt den marxistiske filosofen Louis Althusser är idéer materiella verk inordnade i materiella ritualer som i sin tur lyfts fram av en materiell ideologisk apparat. När ideologi används i dagligt tal syftar det i regel på människors politiska övertygelser. Att någon håller sig med en viss ideologi betyder då att personen i fråga bekänner sig till en viss uppsättning värderingar, har vissa politiska preferenser och ser världen ur en viss synvinkel. Ideologi används också för att beskriva politiska partiers och organisationers politiska program. I båda dessa fall framstår ideologi som ett paket av idéer som individer kan välja att ta till sig eller avfärda, precis som de väljer mellan att rösta på olika politiska partier. Inom den kritiska samhällsteorin används begreppet emellertid på ett annorlunda sätt. Här handlar ideologi ytterst sett om makt, närmare bestämt om hur idéer, tankar och mening ställs i maktens tjänst och

bidrar till att upprätthålla samhällseliga hierarkier och ojämlikheter. Den althusserianska förståelsen av ideologi och film är att film och själva titandet på film konstruerar individen som subjekt genom att påtvinga det en uppochnedvänd förståelse av världen. Althusser diskuterar begreppet interpellation som ett sätt för subjekten att inordna sin plats i en maktbaserad hierarki. Varje ideologi anropar eller interPELLerar enskilda subjekt. Dessa inordnar sig i ideologins färdiga ramar genom att svara på anrop och på det viset erkänna hierarkin makten kontrollerar.²⁶³ Filmiska representationer av det förflutna inbegriper inbyggda maktförhållanden. Dessa manifesteras genom ett föränderligt historiografiskt narrativ, historieinstitutionalisering, klasstrukturers ojämlikheter, men även i ojämlikheter beträffande avsändarens faktiska ansvar. Ett verk kan i sig innehålla diametralt olika värden som i sig är tolkningsberoende vilket kan härledas till att det är själva diskursen som kan innehålla motsatsförhållanden. Tvetydighet och antagonistiska positioner som kan rymmas inom en och samma ideologidiskurs betyder att filmiska representationer kan konstrueras men också tolkas på många sätt. Med andra ord, filmer är väldigt sällan tolkningsbara utifrån en enda position.

Nostalgi

Nostalgi – hemlängtan på grekiska – är en tidslig och rumslig operation. Man reser tillbaka i tiden för att återskapa en plats. Nostalgi kan användas som ett mycket kraftfullt retoriskt verktyg och är väldigt sällan – om någonsin – oskyldig melankolisk längtan. Den placerar individen och kollektivet i olika sociokulturella sammanhang beroende på vem det är som minns och på vilket sätt det förflutna träder fram i samtiden. Människor längtar av olika anledningar. Nostalgi kan vara privat eller allmän och är selektiv, vilket gör att den även lämpar sig som en grund för olika dialoger mellan individer och omgivande kollektiv.

Litteraturvetaren Svetlana Boym skiljer på det hon uppfattar som återställande och reflexiv nostalgi. Det första begreppet ingår i en kollektiv projicering av ett hem som ska återuppbyggas någon gång i framtiden. Det är ett projekt ofta knutet till religiösa och nationella rörelser. Reflexiv nostalgi uttrycker individuell längtan, är självreflekterande och

kan vara ironisk. Medan den återställande nostalgin fokuserar på ”nostos”, hemmet, är den reflexiva nostalgin mer inriktad på själva ”algia”, längtan.²⁶⁴

Ord, uttryck, bilder, låtar, filmer, kläder och annat inbegriper i sig en dubbelhet om de konsumeras genom nostalgiska ögon. Det är inte enbart en maträtt man köper, det är inte bara en kärlekslåt i mängden. Produkter blir vid vissa tillfällen förvandlade till symboler. Dessutom behöver deras symboliska värde ingen förklaring för den ”invigde”. Samtidigt är nostalgi diskursivt skapad av någon och riktas till någon. Maria Todorova betonar därför vikten av att studera relationer mellan individuella minnen och officiella minnesprocesser som accepteras av vissa kollektiv. Todorova menar att en del analytiska frågor bör ställas och arbetas med när nostalgi ska analyseras:

1. Vem talar och skapar nostalgi?
2. Vad försöker nostalgi uttrycka? Vad är dess innehåll?
3. Var uttrycks nostalgi? Vad finns det för särskilda genrer där nostalgi uttrycks? Hur mycket handlar om censur och självcensur? Hur dokumenteras nostalgi, hur och från vilka positioner analyseras och företräds den?²⁶⁵

Todorovas frågeställningar försöker synliggöra mekanismer bakom själva ritualen. Nostalgin föds som ett resultat av olika kontexter vid en specifik tidpunkt. Därför kan det vara nyttigt att undersöka nostalgins utveckling till att ingå i en kollektiv rörelse. Den kan vara ett tecken på besvikelse, social utmattning, dålig ekonomisk utveckling, men också uttrycka en kritik mot samtiden. Poeten och litteraturkritikern Susan Stewart har i sin studie av nostalgisk memorabilia försökt analysera längtan från flera perspektiv. För henne är nostalgi alltid ideologiskt betingad då det förflutna som behöver återskapas enbart funnits som ett narrativ. Nostalgi är en önskan efter en önskan.²⁶⁶ Även antropologen Dominic Boyer skriver att anklagelser om, och accepterandet av nostalgi aldrig är neutrala handlingar. De fylls med ideologiska förtecken.²⁶⁷

Den slovenske sociologen Mitja Velikonja håller inte med och tycker att nostalgi och ideologi är oförenliga.²⁶⁸ Den utopiska dimensionen är en grundpelare inom nostalgigreppet. En av de viktigaste funktionerna

handlar om att skapa – inte bara bygga om eller försköna – det förflutna som aldrig existerat. Velikonja menar att det inte handlar om ett minne av en tidigare upplevd verklighet, utan i första hand om ett minne kring tidigare ambitioner, illusioner och förhoppningar som inte längre finns.²⁶⁹

Nostalgin innehar en potentiell revolutionär potential. I framställningen om hur det en gång varit – i kontrast till att det inte längre är på det viset – försöker man se till att gå tillbaka till det som man uppfattar har varit ens egen verklighet. Däri ligger ett potentiellt revolutionsmässigt moment, menar Velikonja.²⁷⁰

Jugonostalgi

Efter att ha utsatts för nationalism, krig och chockartade ekonomiska nedgångar efter Jugoslaviens sönderfall, har perioden efter andra världskriget fram till 1980-talet alltmer framställts som guldålder för många forna jugoslaver. Nostalgisk diskurs kopplad till det forna Jugoslavien brukar betecknas som jugonostalgi. Fenomenet kan ses som en del i en bredare våg av postsocialistiskt kopplade diskurser. Den absolut viktigaste skillnaden mellan västerländsk och postsocialistisk nostalgi är radikala samhällsförändringar – politiska, ekonomiska, kulturella – som tydliga resultat av systemupplösningar i postsocialistiska länder. Nostalgi som begrepp förändras inte men innebörden ändras kraftigt beroende på nostalgins orsaker. Att längta tillbaka till ungdomsdagar är inte lika ideologiskt laddat i Väst som i Öst.²⁷¹

Jugonostalgi uttrycker sig på olika sätt och innehåller en mängd olika teman och förhållningssätt. Återutgivning av en gång i tiden populära filmer, serier, skivor och andra produkter blandas med nyutgivna memoarer och populärkulturella verk som anknyter till det förflutna. På det viset kan socialistiska symboler förvandlas till kommodifieringsobjekt. Förutom reinkarnationer av fysiska varor kan nostalgin även ses som ett försök att gå tillbaka till vissa principer, ideal och värderingar som förknippas med ett, en gång existerande, system.²⁷² Velikonja kontextualiserar jugonostalgin baserat på vem den riktar sig till och på vilket sätt. Nostalgi kan därmed vara en del av en nöjesindustri som riktar sig till konsumtion men kan också vara en privat upplevelse som ingår i en individbaserad nostalgisk kultur som handlar om personliga och privata känslor och minnen.²⁷³

Man kan uttyda tre olika synsätt på jugonostalgi och dess instrumentella roll. Uppdelningen är inte skarp, dessa perspektiv och ställningstaganden är av en mer flytande karaktär: Jugonostalgi kan tjäna som ett symptom för resignation men också som ett slags eskapistisk konservatism. Jugonostalgi kan även tjäna som en dissidentliknande laddning då den erbjuder motstånd och kan förstås som en överlevnadsstrategi. Dessa tre synsätt avspeglas i populärkulturen och i gråzoner mellan officiella och individuella minnesstrategier och konflikter.

Den konsumtionsinriktade karaktären som fenomenet inneburit har förmodligen tagit bort stora delar av den ideologiska udden som ordet förknippades med under 1990-talet. Ordet innehåller inte bara positiva konnotationer kring det förflutna, utan kan även tjäna som en allmän kritik av de livsvillkor under vilka människor lever idag. Till synes verkar det se ut som att jugonostalgiker enbart ser det positiva i det förflutna och glömmar allt som var dåligt – demokratibrist, begränsad press- och yttrandefrihet, personlighetskult bland annat. Människor som pekar på socialismens positiva sidor eller tittar på samtiden genom en jämförande prisma av sina "tidigare" liv är dock oftast medvetna om socialismens nackdelar. Eskapism blir snarare till en nödvändighet för att kunna hantera vardagen.²⁷⁴

Nostalgikritik framförs inte enbart från nationalistiskt håll, utan även från den vänstra delen av den politiska skalan. Den kroatiska författarinnan Slavenka Drakulić anser att kapitalism förvandlar nostalgi till en lukrativ minnesindustri samtidigt som oönskat ideologiskt innehåll töms på sin betydelse.²⁷⁵ Drakulić menar att det som en gång i tiden varit symbol för en förtryckande regim, exempelvis partisanfilmer, förvandlats till en populärkulturell vara bland många andra. Hon menar också att nostalgiprocessen inte kommer att stanna vid jugonostalgi. Den kommer så småningom att börja omfatta den postsocialistiska, nationalistiskt präglade perioden under 1990-talet. Till slut handlar det enligt henne om att varor, ideologier och politiska tankar kommersialiseras, förpackas och säljs på en gemensam marknad.²⁷⁶

Enligt statsvetaren Nicole Lindstrom har forna jugoslaver inte något emot att under ordnade former – i tv-shower, musik- och filmproduktioner – samarbeta med varandra så länge det sker utan symboler som förknippas med det socialistiska Jugoslavien.²⁷⁷ Kan man utelämnat jugoslaviska symboler från den jugonostalgiska erfarenheten? Ett effektivt sätt är

att försöka omskapa en jugoslavisk diskurs som enligt antropologen Tanja Petrović trivialiserar och avpolitiserar minnen och erfarenheter av det forna Jugoslavien. Petrović tycker att minnesindustrier och kitschiga ritualer står som hinder för en legitim politisk kamp där jugonostalgi har en given plats.²⁷⁸ Larisa Kurtović menar också att jugonostalgi kan användas till att artikulera framtida politiska mål genom att basera transformationen på upplevda erfarenheter som kan sättas i nya kontexter. Vissa fördelar med livet i det forna Jugoslavien bör bevaras i kampen mot färdiga neoliberala mallar. Kurtović anser att demokrati används som svepskäl och historieskrivningen som ett teleologiskt verktyg i försök att stöpa in alla postsocialistiska länder i samma form.²⁷⁹

Enligt Mitja Velikonja används jugonostalgi ofta för egna syften. Olika förhållningssätt till landet har vuxit fram – från klart nostalgiska till ironiska, från kritiska till subversiva – allt beroende på specifika kontexter.²⁸⁰ Tanja Petrović pekar på att man måste skilja på officiella inställningar till det förflutna och upplevda upplevelser. När officiella föreställningar krockar med individuella minnesbilder och när avvikelser sker, föds olika nostalgiska bilder och diskurser fram, menar Petrović.²⁸¹

Att Jugoslavien läggs på museihyllor blir till ett bevis att landet är dött. Enligt Petrović handlar fler studier om landets död än om dess liv, mycket tack vare sättet landet självt avled på.²⁸² Den nostalgiska diskursen skapas även när det förflutna genom olika stilistiska och narrativa strategier placeras i en sagovärld. Genom sagans öppning ”det var en gång ett land” åberopas föreställningar om en tid som omöjligen kan komma tillbaka. I ”det var en gång”-nostalgidiskursen skapas en ram av mening. Från dagens perspektiv handlar det snarare om att tillverka det förflutna än att åter skapa det. Därför är sagan lika mycket utopistisk som föreställd, den pekar bak i tiden men bär också utopismens futuristiska inslag. Man kan alltså anta att människor blir nostalgiska först när de är fullt medvetna om att det förflutna aldrig kan komma tillbaka. Jugonostalgi innebär enligt Petrović å ena sidan diskussioner om det förflutnas överlägsenhet beträffande vissa rättsstatsprinciper, jämställdhet och säkerhet. Å andra sidan banaliseras det förflutna. Petrović menar att många faktiskt upplevt landet de sörjer. Varför tas deras legitimitet som tänkande subjekt ifrån dem när de upplevda erfarenheterna framställs som förljugna fantasier?²⁸³

Jugonostalgi uttrycker som sagt inte enbart bakåtsträvande illusioner utan även framtida förhoppningar. I den utopistiska önskan att återigen komma tillbaka till hur det en gång (inte) varit, används nostalgi för att både blicka bakåt och framåt på samma gång. Tillbaka till en bättre framtid förkroppsligas av aktiva och passiva handlingar, skrifter, idéer, tankar. I den postjugoslaviska litteraturen har vissa författare mer eller mindre nostalgiskt skildrat minnen av sina liv i det forna Jugoslavien och färgat det förflutna med individuella erfarenheter.²⁸⁴ Flera projekt har också knutit an till att försöka ringa in kollektiva minnen och upplevelser av det forna Jugoslavien.²⁸⁵ Den nostalgiska framtiden har även visat prov på mindre lyckade analogier som exempelvis jugofuturism, där imperativet är en återsamling av forna delrepubliker i en ny statsbildning. I sig är dessa teorier inte särskilt seriösa men de provocerar än idag. Oftast handlar det om kulturarbetare som hoppas på en ny federation som ett sätt att motverka den dominerande nationalistiska diskursen i regionen.

Svårigheter att precis ringa in vad jugonostalgi är och betyder, leder till en luddig men nödvändigt löst inringad definition. Jag anser att jugonostalgi kan ses som ideologiskt baserade, polyfona, positiva föreställningar om det förflutna, det forna Jugoslavien och dess självpositionering. Den mångbottnade och konfliktfyllda ideologin ändras beroende på yttre och inre faktorer. Den förekommer i motstridiga och samstämmiga diskurser, i populärkulturen men också i privata sammanhang. Den drar nytta av medial ikonografi men även personliga minnen. Jugonostalgi befinner sig alltid i en dialog mellan det offentliga och det individualiserade och mellan representationer och historieskrivning. Den existerar både i och utanför det forna Jugoslaviens gränser.

Jag kommer att titta på och analysera hur jugonostalgin formuleras i postjugoslaviska dokumentärfilmer och serier och är främst intresserad av den medierade nostalgins uttryck. Kan nostalgi användas instrumentellt i dessa filmer och serier? Hur och varför i så fall? Till skillnad från Velikonja anser jag att nostalgi är ett ideologiskt laddat begrepp och att det bör analyseras utifrån ideologikritiska synsätt. Jag anser därför att Maria Todorovas frågor om vem det är som uttrycker nostalgi och av vilka anledningar, kan vara fruktbara i mina analyser.

Ett varuhus av problematiska minnen

En intressant aspekt av jugonostalgi rör tv-mediet. Där dokumentärfilm oftast är tydlig och inriktad på ett visst ämne, kan dokumentära serier tillåtas innehålla en större tematisk bredd. Jag ska här titta närmare på serien ”Varuhuset” (*Robna kuća*, Igor Stoimenov, Serbien, 2009–2010) för att försöka uttyda hur nostalgi används i minnesrepresentationer.

Serien gjordes i Serbien och producerades av den serbiska kanalen RTS. Totalt producerades 29 avsnitt. Seriens två säsonger visades i hela regionen. Tyngden lades på populärkultur och seriens motto lyder ”Allt för någon, något för alla” (*Za nekoga sve, za svakog ponešto*). Devisen går att tillämpa på serien då den vänder sig till de som upplevt Jugoslavien men även till människor som fötts efter dess sönderfall.²⁸⁶

Serien omfattar fyra populärkulturella områden – film, musik, tv och sport. Den tar upp partisanfilmen som genre, den välkända rockgruppen *Bijelo Dugme*, den nya vågens roll på musikscenen i början på 1980-talet samt fyra stycken fotbolls- och basketbollslag. Enligt registören hade de delat upp de intervjuade i tre grupper – deltagare, analytiker och fans.²⁸⁷

PR-utskick och reklam som spreds i samband med tv-visningar i regionen har i stort sett varit de enda texterna som skrivits om serien, trots dess popularitet. Därför har jag inte kunnat belysa en vidare receptionsanalys på vare sig tv-kritikers eller tv-publikens förhållningssätt gentemot den.

Av utrymmesskäl hinner jag inte gå igenom samtliga avsnitt. Därför kommer jag att göra några nedslag som förefaller mig vara belysande och problematiserande och som lyfter fram den nostalgiska diskursen i den postjugoslaviska kontexten. Analysens huvuddel ägnas åt musikgruppen *Bijelo Dugme* då beröringspunkterna mellan bandet och landet framkommer extra tydligt. Dessutom ägnas det fyra avsnitt åt bandet. Inget fenomen ägnas det lika mycket tid åt.

Analys av förtexterna

Redan i anslaget visar det sig att serien utgörs av ett kollage av – för det forna Jugoslavien – välkända ansikten och fenomen. Förtexterna är uppdelade i 12 stillbildstablåer, som konkretiserar vad serien kommer att handla om. I varje tablå förekommer några foton som animerats och som ger en känsla av rörelse, samtidigt som de också pekar på att det handlar om gamla minnen.

- Tablå 1: kända tv-ansikten som skådespelerskan Milena Dravić och frågesportsledaren Oliver Mlakar.
- Tablå 2: sportstjärnor – basketbollspelaren Dražen Petrović och boxaren Mate Parlov, men även ”Vučko”, symbolen för vinterolympiaden i Sarajevo 1984.
- Tablå 3: nya vägen-musiker – människor som paradoxalt ses som både rebeller men med en tydlig jugoslavisk identitet, Branimir ”Johnny” Štulić, bandet *Idoli*, Milan Mladenović.
- Tablå 4: bandet *Bijelo Dugme* med ledaren Goran Bregović i fokus.
- Tablå 5: skådespelare Pavle Vuisić, Mija Aleksić och Miodrag Petrović Čkalja; välkända ansikten från filmer och tv tillhörande en äldre generation född under mellankrigstiden.
- Tablå 6: populära schlagersångare Zdravko Čolić och Arsen Dedić. Ett tredje ansikte som förekommer i samma tablå tillhör sångaren Đorđe Marjanović som sjunger originalsången ”*Likt en gång klockan 8*” (*Kao nekad u 8*), som förvandlats till ledmotivet till förtexterna.
- Tablå 7: neofolkstjärnor som Fahreta ”Lepa Brena” Jahić och Hanka Paldum.
- Tablå 8: ”new primitives” en humor/musik/filmrörelse från Sarajevo under 1980-talet med sångaren Nele Karajlić och regissören Emir Kusturica som representanter.
- Tablå 9: kända ansikten från populära tv-serier som ”*Ett bättre liv*” (*Bolji Život*, Siniša Pavić, Jugoslavien, 1987–1991), ”*Oplockade jordgubbar*” (*Grlom u Jagode*, Srđan Karanović, Jugoslavien, 1975) och ”*Teatern i hemmet*” (*Pozorište u kući*, Dejan Ćorković, Jugoslavien, 1972–1984).

- Tablå 10: partisanhjältar från filmer – ”*Valter försvarar Sarajevo*” (*Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac, Jugoslavien, 1972), *Boško Buha* (Branko Bauer, Jugoslavien, 1978) och *Slaget vid Neretva* (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić, Jugoslavien, 1969) blandas med bilden av Tito.
- Tablå 11: film av det mer konstnärliga slaget – Dušan Vukotićs Oscarsvinnande kortfilm *Surrogat* (*Surogat*, Dušan Vukotić, Jugoslavien, 1961), skådespelaren Bekim Fehmiu och Pulaarenan där den årliga nationella filmfestivalen hölls.
- Tablå 12: förtexterna avslutas med en tablå över vardagliga socialistiska fenomen – varuhuset Beogradanka från Belgrad, en bild på ett välkänt godis – 505, bild på ett flygplan tillhörande det jugoslaviska flygkompaniet JAT, det inhemska bilmärket Zastava, samt ett emblem med röd stjärna.

Riktiga personer blandas med ikoniska karaktärer från filmens och televisionens värld, populärkulturella symboler med vardagliga produkter. Förtexterna sänder signaler att vi tittar på ett nygammalt fotoalbum, då sepiafärgade bilder animerats och är i rörelse. Det handlar om den moderna människans digitala återblick på analoga minnen. Fotografier har inte dött bara flyttats från papper, och om man så vill uppdaterats. Stillbilder bär på trippel indexikalitet – en som betecknar faktiska personer, en annan som sätter dem i kontext av populärkulturella fenomen de var del av, och den tredje som berättar för tittaren att de tillhör en förfluten tid som aldrig kommer att komma tillbaka. Fotografier som ett sätt att för alltid frysa vissa ögonblick används i *Varuhuset* inte enbart för att befästa deras död, utan också för att återuppliva dem. Även musiken används på ett genomtänkt och intressant sätt. Samtidigt som stillbilderna visas, hörs i bakgrunden ledmotivet till den första ”urbana” musikalen från Jugoslavien, ”*Vissling klockan 8*” (*Zvižduk u 8*, Sava Mrmak, Jugoslavien, 1962). Dittills hade musiken ofta använts och inkorporerats i socialistiskt realistiska scheman, där den agerade som ett verktyg för att sjunga ut ideologiska sanningar. *Vissling klockan 8* blev filmen som uppmärksammade de ungas liv i storstäderna. Borta var ideologiska pamfletter, livet framställdes som en musikkomedi. När *Varuhuset* återanvänder låten *Vissling klockan 8* moderniserar den så den passar nya generationer. Produktionen är modern med

elektriska gitarrer, distorsion, en hård trumtakt. Moderniserade fotografier får alltså en uppdaterad musikalisk kuliss. Det förflutna levandegörs när serien skildrar populärkulturella myter. Livet i Jugoslavien reduceras till en handfull vardagliga fenomen och medierade ritualer, förmodligen för att reducera antalet kontroversiella ämnen som skulle kunna väcka protester hos olika grupper av potentiella tittare.

Kommersialiserade minnen

Varuhuset opererar inom populärnostalgins fält och etablerar ett slags jugoslavisk guldålder, nödvändig för att kunna etablera en kontakt mellan nu- och dåtid. För att publiken ska kunna förstå vad det är som har gått förlorat jämförs samtiden med det förgångna. Det faktum att det förflutna bokstavligen är ett annat land ger en viss känsla av sorg och melankoli. I serien får ”experter” och människor som levt i dåvarande Jugoslavien uttala sig om och minnas populärkulturella fenomen. Inklippsbilder är tagna från tv-program, filmer och serier, och en berättarröst leder narrativet.

Svetlana Boym skriver i sin nostalgistudie om ett kafé i Ljubljana, *Nostalgia Snacks Bar*, som samlar minnessaker från det jugoslaviska förflutna.²⁸⁸ Här trängs *Beatles*-omslag ihop med fotografier på Sputnik och mer specifikt jugoslaviska teman, som tidningsurklipp som handlar om Titos död. Det är värt att notera att nostalgi för Jugoslavien även innebär nostalgi för västerländska produkter som fanns på den inhemska marknaden. Landet hade efter brytningen med Stalin rörts mot en mer kapitalistiskt inriktad ekonomi. Inte minst hade självförvaltningssystemet möjliggjort en viss ideologisk förflyttning och etablering av en mer individualiserad kommunism, som innehöll spår av ett renodlat konsumtionssamhälle. Jugoslavien som ett land mellan öst och väst, profilerades och profiterade på det faktum att vara ett så kallat icke-allierat land. Det fanns utrymme för ett visst privatägande, mer eller mindre fria resor utomlands och andra friheter som inte riktigt passade in i en mall om ett stängt samhälle.

Konsumism utgör en stor del av *Varuhuset*. Konsumtionssamhället hyllas medan den kommunistiska ideologin hamnar i skymundan. Resor, festivaler, galor, sportevenemang och kändisliv framhålls som det typiskt jugoslaviska, något alla saknar. Den jugoslaviska vardagen presenteras som

en ganska enkel och bekymmersfri tillvaro där svårigheter orsakade av ekonomiska och politiska kriser framstår som närmast anekdotiska. I ett avsnitt berättas i förbifarten om ett system för bensinransonering utan att det blir ett föremål för en djupare diskussion. Intervjuer med de som levt under dessa tider koncentreras på deras reminiscenser som genom nostalgins lupp förvandlas till ljuva minnen. Men även här förstärks en viss transnationalitet. Författaren Vladimir Arsenijević berättar att han under 1990-talet befann sig i Mexiko, och att man där använde likadana metoder för trafikbegränsning. Nostalgi blir till ett transnationellt fenomen i en kapitalistisk värld. Längtan till tidsperioden som i serien betecknas som en guldålder blir till en önskan om att befinna sig på den internationella scenen igen, att kunna relatera till, tävla och mäta sig med andra länder, utanför jugosfären. I avsnitten som behandlar sportrelaterade och filmiska aspekter, för att inte tala om Titos död, berättas det om landet som en del av världen. Titos död blir en stor internationell händelse som drar till sig stor uppmärksamhet. Jugoslavien uppfattas i det kollektiva kulturella minnet som ett land som hade sin plats i världen, någonstans mellan öst och väst, även om *Varuhuset* framhåller länkarna till västvärlden som mycket starkare.

Jugonostalgi och historierevisionism

Som så många andra tv-serier, är *Varuhuset* hopklippt av gamla arkivbilder som blandas med nutida intervjuer vilket gör att serien är och förblir anekdotisk. Episoderna är uppbyggda på ett liknande sätt oavsett om det handlar om sport, musik och/eller filmföreteelser. Först presenteras en guldålder – oftast en period mellan 1960- och 1980-talet. Sedan förklaras det att saker inte längre ser ut på det viset. Olika personer pratar om episodens tema och minns sin egen och andras roll i fenomenet. Några framstår som analytiska då de försöker koppla an temat till en omgivande kontext i landet och i världen. Det finns naturligtvis ett värde i att de intervjuade bär med sig viktiga historiska vittnesmål. Samtidigt reduceras landets kulturella historia till ett antal skämtsamma berättelser som säger lite kring kulturpolitikens mekanismer som fött fram sociopolitiska ramar anekdoter berättas kring. I ett utdrag som den serbiska kanalen RTS skickat ut som reklam för serien,

berättas det att skaparna kommer under 480 minuter av de finaste generationsstunderna avslöja hur basketspelaren Dražen Petrović bar en stafett för Titos födelsedag, hur sångaren Zdravko Čolić sjöng under en paus i OS i Sarajevo, hur fotbollsspelaren Darko Pančev tänkte slå straffen då *Röda Stjärnan* vann Champions League-finalen och hur skådespelaren Velimir "Bata" Živojinović blev igenkänd i den kinesiska Gobiöken.²⁸⁹

Klippen och intervjuerna slätas över med hjälp av musik och kommentatorsspår. Rösten tillhör en känd skådespelare av en yngre generation, Nikola Đuričko, som blev känd efter att landet sönderdelats. Val av Đuričko ger en signal att serien vänder sig till de yngre generationerna, de som inte upplevt Jugoslavien men har hört och läst mycket om det. Populär nostalgi återuppväcker det allmänna, välkända och ikoniska. Representationsbilder gjorda i en annan kontext kommenteras av både protagonister och Đuričko. Deras kommentarer omkontextualiserar ursprunglig mening, vilket i sig inte behöver vara något dåligt. Men nya kontextuella ramar förklarar också hur nya generationer "borde" minnas. Rösten försvinner i avsnittet om Josip Broz Titos bortgång. Istället används ironisk musik som kommentar. Låten *Maljčiki* av det serbiska bandet *Idoli* spelas upp, i sig en ironisk pastisch på gamla socialistiskt-realistiska låtar och med starkt kvasikomunistiskt budskap. Musikkalet blir här till en ironisk kommentar i sig.

Nostalgi i postjugoslaviska termer är möjlig till en viss punkt. Att det inte existerar en konsensus kring frågor om det förflutna gör att *Varuhuset* försiktigt men märkbart försöker undvika att visa upp nationalistkriser och krig på 1990-talet. Serien handlar ju inte heller om just dessa teman, så varför skulle den visa upp krig och splittring? Just för att historiska händelser som Jugoslaviens sönderfall, nationalism och krig skapat jugonostalgi. Hade det inte varit för krig och landets förstörelse, hade inte känslan av förlust ens väckts, åtminstone inte på samma sätt. Därför blir vissa frågor kring jugonostalgi i *Varuhusets* tappning också obesvarade.

Framförallt ligger jugonostalgins problem i *Varuhuset* att dess narrativ blir underförstått inkorporerad i problematiska narrativ som skildrar början på sönderfallet. Även om kriget under 1990-talet inte nämns i en högre utsträckning, förekommer de som ett osynligt trauma. Serien undviker alltså att stöta sig med någon sida och har som ambition att berätta om

händelser kopplade till det forna Jugoslavien utifrån en ”jugoslavisk” sida. Dock blir det till slut uppenbart att representationer och minnesbilder av det forna Jugoslavien ofta avslutas i en vanlig men problematisk historietolkning om att ”någonting hände”. Sedan krigets början har denna förklaringsmodell som egentligen inte erbjuder någon förklaring, florerat i området. ”Någonting hände”-teorin är paradigmatisks i en del revisionistiska teorier. Filmmakare som Emir Kusturica och Srđan Dragojević har i en del av sina uttalanden jämställt krig i forna Jugoslavien med jordbävningar och andra naturrelaterade fenomen, något okontrollerbart och större än människan själv.²⁹⁰

Serien skildrar minnesrepresentationer av landet även efter Jugoslaviens sönderfall, utan någon som helst problematisering. På det viset etableras en okommenterad parallell mellan det forna Jugoslavien och dess efterträdare bestående av Serbien och Montenegro, under Miloševićs styre. Främst märks problematiken i enskilda scener. Exempelvis är det intressant att se seriens skildring av stora fotbollslag under Jugoslaviens existens. Lika mycket utrymme får stora serbiska och kroatiska lag. Ingenting nämns om deras roll i den nationalistiska uppväckelsen och i de efterföljande krigen. En episod vigs åt fotbollslaget *Röda Stjärnan*. Laget framställs som det lilla Jugoslavien, med kroater, bosnier, serber och makedonier som spelar tillsammans utan några problem. Den jugoslaviska andan vinner över resten av Europa och laget blir Europacup-mästare i början på 1990-talet. Rösterna berättar om gemensamheten och det speciellt jugoslaviska samtidigt som kameran sveper över läktare. Man kan tydligt se en enorm serbisk flagga och andra storserbiska symboler. Bilder avslöjar en diskrepans mellan det som sägs och den faktiska situationen i början på 1990-talet. Det kommenteras inte heller att de hårdföra *Röda Stjärnan*-fansen *Delije* utgjorde en del av paramilitära grupper som krigade i Kroatien och Bosnien och Hercegovina under ledning av den kriminelle krigsförbrytaren Željko Ražnatović Arkan. Han var fansens ledare under Jugoslaviens sista år och inkorporerade *Delije* i sin paramilitära grupp *Tigrarna*, ökända för massakrer på civila i Kroatien och Bosnien och Hercegovina.²⁹¹

Episod 4 skildrar basketlaget *Partizan* från Belgrad som 1992 vann Europacupen. Det berättas överhuvudtaget inte att ett krig pågår samtidigt i två forna delrepubliker. Det som visas och berättas om är däremot lagets

och spelarnas kamp mot andra europeiska lag. Utan att berätta skälet förklarar rösten att *Partizan* fick spela sina hemmamatcher utanför Serbien. Laget fick nämligen inte spela matcher i Belgrad eftersom Serbien låg under sanktioner som en del av krigsinblandning i Kroatien och Bosnien och Hercegovina. Skälet till sanktionerna förklaras inte på något sätt men spelare skildras som hjältar som återupprättade ”jugoslavisk” dominans inom europeisk basket. *Partizan* vinner titeln och blir europeiska mästare den 16 april 1992. Då har kriget i Bosnien och Hercegovina hunnit bryta ut, för att inte tala om Kroatien. Således väcks frågan: Vilket Jugoslavien visas här upp, på vilket sätt och varför?

I flera fall blir *Varuhuset* till ett fält där stridande minneskonflikter omedvetet uppdagas. Episod 1 och 2 skildrar fenomenet partisanfilm men rör vid nostalgins omöjlighet att greppa det förflutna. Partisanfilmens mäs-terregissör utses Hajrudin Krvavac till. Med spännande filmer som *Valter försvarar Sarajevo* och *Nazistfällan (Most, Hajrudin Krvavac, Jugoslavien, 1969)* var Krvavac en regissör som hellre ville skapa actionbetonade filmer än ideologibetyngda verk. Hans karaktärer var urbana typer som med lätthet slogs mot ockupanter och inhemska förrädare. I *Varuhuset* pratar skådespelaren Bata Živojinović – en av de absolut största jugoslaviska skådespelarna – varmt om sin avlidne vän. Den bosniske regissören blir ihågkommen med värme. Inte ett ord sägs om att Krvavac dog eftersom han inte kunde få medicinsk hjälp på grund av Sarajevos belägring vilket bland annat hade orsakats med stöd av Živojinović. Han hade i början på 1990-talet sadlat om till en politiker. Živojinović representerade Miloševićs parti i det serbiska parlamentet och besökte den bosnienserbiska sidan på bergen runt om Sarajevo. Att handskas med det förgångna blir i *Varuhusets* fall ett sätt att försöka kringgå en historisk avslutning. Ännu mer problematiskt blir det när de som nostalgiskt pratar om det förflutna aktivt tjänat till att demontera Jugoslavien.

Det är inte enbart 1990-tal som representeras på ett diskutabelt sätt. Även andra världskriget presenteras utifrån en problematisk historiesyn. Ett av de absolut viktigaste försöken till att rätta till historieskrivningen sedan början på 1990-talet har varit att inkorporera Četnik och andra nationalistiska styrkor i den antinazistiska kampen. Målet har varit att ena det serbiska folket bortom den ideologiska skiljelinjen, och det har delvis

lyckats men också stött på kritik. Četnikledaren Draža Mihajlović ses i stora delar av Serbien som en missförstådd hjälte som inte har vetat tillräckligt eller kunnat stoppa extrema krafter i sina egna led.

Arkivklipp från andra världskriget förklaras med: ”Alla befinner sig i skogen. Ena gruppen har skägg, andra rakar sig.” Klippet syftar på ideologiska uppdelningar jugoslaver emellan. Plötsligt skildras arméer som i grund och botten likadana. De enda skillnaderna enligt serien berör uniformfärger och kroppsbehåring. Partisaner och Četnikstyrkor sägs representera folket. Ironiska kommentarer om olika klädval och symboler bjuder in till revisionistiska tolkningar vilket överensstämmer med de historiografiska förändringarna i regionen. När historien om andra världskriget i *Varuhuset* förvandlas till berättelser om olika arméer med olikartade kroppsbehåringar handlar det i slutänden om en utslätande historierevisionism som använder ironi för att förmildra historiska fakta. Den ironiska rösten tjänar i detta specifika fall till att jämställa antinazister med nazister, vänster med höger.

Filmens regissör Igor Stoimenov räknar upp ett antal mediala händelser och kulturfenomen som enligt honom förtjänar att bevaras och återberättas. Enligt honom är händelser som Titos begravning – som han påstår är den mest sedda tv-sändningen någonsin – och populariteten vissa filmer och band haft, ytterligare bevis på att berättelsen om Jugoslavien måste fortsätta spridas. Dessa bör inte glömmas och historien om dem ska inte revideras menar regissören. Dessa berättelser kan också leda till att forna jugoslaver inser att de faktiskt kan bygga en bättre framtid om de inte baseras på berättelser om krig och massakrer. Därifrån måste en bas för potentiella och nya förhållanden utgå, inte de som är knutna till Srebrenica, enligt Stoimenov.²⁹² Initiativet är hedervärt men regissören verkar ha glömt varför Srebrenica är ett dominerande narrativ hos både serber och bosniaker. Olikartade kollektiva minnen som resulterat i ett flertal historiografier orsakar en ständig politisk och ekonomisk kris i Bosnien och Hercegovina. Hur och vad man minns är centrala perspektiv i Daytonavtalets Bosnien och Hercegovina och att försöka bortse från de händelserna från 1990-talets krig för att möjligen kunna bygga på ett framtida Jugoslavien är en problematisk tanke som regissören inte reflekterar vidare kring.

Stoimenov menar att de länder som skapades efter Jugoslaviens förstö-

relse byggde upp sina identiteter på att vara Jugoslaviens motsatser.²⁹³ Han ville inkludera alla de element som enligt honom skapade en vacker och lycklig sida av landet. Han menar att det är regionala kulturfenomen och värden som hade uppstått oberoende av politiken. Konsten består medan politiker, länder och människor kommer och går, menar regissören. Samtidigt vill Stoimenov inte förknippas med jugonostalgi. Det handlar snarare om ett kollektivt förflutet, och inte nostalgi.²⁹⁴ Uttalanden som dessa visar på en ideologisk förbistring. Regissören talar om att det inte spelar någon roll vilken stat serien skildrar, utan att kulturen är det viktiga. Samtidigt är det uppenbart att just det faktum att *Varuhuset* handlar om det forna Jugoslavien med sina lagar, restriktioner men också friheter, vittnar om att sådan kulturpolitik möjliggjort det som skildras i serien. Vaga och essentialistiskt färgade idéer om den jugoslaviska själen bortser från konkreta grunder som landets kulturproduktion vilat på. Dessutom kan regissörens förklaringar ses som en strategi som i grund och botten vilar på att kontroversiella teman inte ska tas upp då de skymmer bort positiva narrativ, vilket har varit idéns grundläggande förutsättning. Regissören upprepar vaga beskrivningar som ”något har hänt mellan jugoslaviska folken”, ”någon vill inte att vi pratar om det förflutna”, ”vi har något gemensamt”.²⁹⁵ Dessa uttalanden, tillsammans med liknelser av 1990-talets konflikter som ett möte mellan två gethannar på en bro, är passande för en mildare form av historierevisionism som lutar sig på diffusa bråk och inte på konkreta problem som hade förstört landet. Tillfrågad om varför han gör en serie om Jugoslavien och det förflutna, svarar Stoimenov att han inte kan göra en serie om 1990-talet då sångare och konstnärer inte längre var populära. Förebilder blev istället politiker, militärer och kriminella. Stoimenov verkar inte fråga sig hur det kommer sig att popkulturen ersattes med krig och politik. Inte heller serien fördjupar sig i denna fråga. Allt stannar vid ”något” som hade förändrats. Stoimenov gör i intervjuer men även i serien det han anklagar okända andra för, att omarbota och revidera historieskrivningen. Han säger sig vara trött på revisionism och kan inte längre tillåta att historien skrivs om.²⁹⁶ Samtidigt utesluts viktiga historiografiska detaljer som hade nyanserat det förflutna, vilket i sin tur hade krävt en starkare ideologisk förankring av det förflutnas arv.

Rockmusiken och föreställningar om Jugoslavien

Jag kommer att fördjupa mig i ett tematiskt enhetligt stycke och analysera minnesbilder av rockmusikbandet *Bijelo Dugme* i *Varuhuset*. Jag vill se hur nostalgi gestaltas i berättelsen om det största jugoslaviska bandet med förhoppning att upptäcka mönster om berättelser om landet som går djupare än sporadiska och fragmentariska detaljer som uppenbarar sig på sina ställen i serien och som jag redan nämnt.

Filmminnen av popmusik i det forna Jugoslavien är ofta sammanflätade med landets politiska öde. Ofta är berättelser om musikutveckling, band och populära musikaliska personligheter tätt förknippade med ideologiska förbud och lättnader. Därför är det oundvikligt att försöka reda ut kopplingar mellan rörliga bilder, populärmusik och de historiografiska efterkonstruktionerna som präglade tiden efter Jugoslaviens förfall.

Ofta har den populära folkmusiken i landet kopplats med konservativa och rurala geografiska delar medan pop och rock kopplats till mer subversiva och urbana livsstilar. Under 1990-talet hade smakuppdelningen ideologiserats ännu mer. Det har påståtts att folkmusik, framförallt turbofolk, använts som verktyg i 1990-talets krig. Turbofolk har anklagats för att ha varit nationalistisk musikstil där man uppmanat till våldsamheter.²⁹⁷ De urbana subkulturerna har i regel tilldelats en aura av icke-nationalistiska och intellektuella krafter som med alla medel försökt bekämpa nationalismens förödande uppvisning.

Musik och ideologi – en kort historik

Efter murens fall antyddes det i vissa studier att rockmusiken i socialistiska länder hade en subversiv kraft som hjälpte till i nedmonteringen av kommunismen.²⁹⁸ Historikern Jolanta Pekacz skriver att det något falska och överdrivna antagandet ligger i det faktum att rockmusiken i öst enbart förknippas med en motkultur. Hon menar att de som förespråkar rockens roll som en politisk förändringsmetod antar att socialism alltid varit identisk med totalitarism. De antar också att socialismens kollaps kom underifrån och var oväntad och snabb samt att rock och socialism var inkompatibla, vilket leder en att tro att rockmusik i Östeuropa alltid varit i konflikt med det rådande systemet.²⁹⁹

Dean Vuletić skriver att den jugoslaviska popmusikscenen utvecklades under 1950-talet, med hjälp av lokala festivaler, radioprogram och en växande skivindustri. Popmusiken utvecklades i en ständig dialog mellan inre och yttre politiska och ideologiska skiftningar som ägde rum efter andra världskrigets slut. Vuletić argumenterar att den jugoslaviska popmusiken inte bara skapades utifrån folks behov av underhållning. Den kunde ses även som en arena för omförhandlingar av olika politik- och kulturidentiteter.³⁰⁰

En av chefsideologerna, Milovan Đilas, sade i ett tal 1947, året innan Sovjetunionen skulle bryta med Jugoslavien, att Amerika är Jugoslaviens svurna fiende och jazz likaså.³⁰¹ Efter 1948 och splittringen mellan Stalin och Tito tilläts mer liberala och västerländska influenser påverka kulturlivet. Musikjournalisten Petar Luković skriver att ett nej till Stalin betydde ett ja till jazzen.³⁰² En brokig och oförutsägbart våg av främst amerikanska influenser skulle börja komma in i landet redan något år efter splittringen. Radina Vučetić skriver att amerikaner insåg vikten av att ha en allierad i öst, någon man kunde samarbeta med och stötta i kampen mot Sovjetunionen. Mycket pengar gick till att marknadsföra den amerikanska popkulturen. Förutom subventioner på filminköp handlade det också om att möjliggöra jugoslaviska skivbolag att importera amerikansk musik och att få möjlighet att se amerikanska stjärnor uppträda. Stjärnor som Duke Ellington och Louis Armstrong besökte landet flera gånger, jazztidsskrifter och radioprogram gjorde reklam för musiken och första jugoslaviska jazzbandet sattes ihop. Jazzen förkroppsligade den amerikanska livsstilen och därför var det viktigt att sprida ideologin tillsammans med musiken.³⁰³

Förhållandet till amerikansk populärkultur ändrades något beroende på dagspolitiska svängningar. Vid flera tillfällen skulle Tito och hans närmaste uttrycka sitt missnöje med jazzmusiken som de ansåg vara främmande för den gemene jugoslaven. År 1951 försvarade man jazzen, men bara något år senare kunde det svänga åt ett annat håll.³⁰⁴ Exempelvis talade Tito inför andra kongress av jugoslaviska musiker 1953 och menade att jazzen varken passar jugoslavernas verklighet eller deras karaktär. Människor kunde enligt honom bli deformerade av sådan musik, vilket vore fatalt under ödesmättade historiska skeenden.³⁰⁵ Jazzens popularitet försvann alltmer med rockmusikens etablering, cirka 1956. I jugoslaviska

tidningar skrevs det om moralisk fördärvlighet och att sådan musik aldrig skulle få större spridning och acceptans bland jugoslaviska ungdomar.³⁰⁶

Popmusik började stå på egna ben och varken stöttades eller motarbetades till en början. Den accepterades, samtidigt som ledningen insåg att man behövde stärka den inhemska musikproduktionen.³⁰⁷ Det skulle leda till att popmusiken blandade och inkorporerade västerländska och inhemska influenser. Pop- och rockmusiken ”jugofierades”, en process som skulle få långvariga konsekvenser på musiken, men även föreställningar och representationer om den.³⁰⁸ Musikindustrin förändras. Distributionen förbättras och ett antal musikfestivaler skapas. Dessa evenemang har som målsättning att förutom musikspridning visa upp och hylla en unifierande och inkluderande känsla.³⁰⁹

Rockmusikens viktiga funktion i USA blev att hjälpa till att utveckla en politisk motkultur. I Jugoslavien inkorporerades rocken snarare till att bli en del av den officiella broderskap och enhet-mytbildningen. Det i sin tur motverkade en utveckling av ideologisk motkultur. Musiker och textförfattare behövde inget större censursystem även om det existerade.³¹⁰ Det handlade snarare om självcensur eftersom man anade vilka teman som ansågs vara tabubelagda.³¹¹ Självcensuren fungerade bättre än officiella partiorgan som skulle granska farligt innehåll. Musiken skulle tjäna till att marknadsföra socialistiska värden och var på det viset en viktig länk mellan landets ledare och ungdomen som levde i en uppfattning att Jugoslavien var ett mer demokratiskt samhälle än resten av världen.³¹² Rockmusiken avspeglade i mångt och mycket partitoppens idéer om att den jugoslaviska friheten och livsstilen hotades av fiender från både öst och väst.³¹³

Att musiken inte censurerades handlade om maktens sätt att handskas med potentiellt farliga ämnen. Tito och partiideologen Edvard Kardelj diskuterade tidigt hur de skulle göra för att inte låta musiken förvandla ungdomar till en stor kritisk massa. Rörelsen skulle lämnas i fred och makten hoppades att det skulle resultera i att musiken inte skulle vara alltför kritisk.³¹⁴ Rockmusiken användes således till att erkänna och införliva olika kulturella och politiska identiteter i landet, samt inkorporera den supranationella jugoslaviska identiteten som en ytterligare form av identitetsbygge.³¹⁵ Det handlade inte om att tvinga fram en gemensam identitet som skulle ersätta andra identiteter. Den skulle snarare finnas med som en

förenande kraft som kompletterade redan existerande etniska tillhörigheter. Många av dåtidens musiker kände på så vis en viss lojalitet mot landet, partiet och landsfadern själv, vilket resulterade i många lovsånger om det fantastiska landet och den store ledaren.

En tydlig ideologisk linje gick ut på att skillnader mellan högt och lågt skulle suddas ut. För partiledarna var det viktigt att radera möjliga smakdistinktioner som skulle luta sig på borgerliga värderingar. Man skulle dock inte sänka högkulturen utan snarare höja populärkulturen.³¹⁶ Det möjliggjorde slumpartade förbud, vilket i sin tur ledde till att det blev svårt att urskilja vad som ansågs lämpligt. Det som uppfattades som vulgärt, förbjöds.³¹⁷ En av musikaktörerna under denna tid menade att det enda som gick att tryggt spela i radioprogram var klassisk musik och folkmusik.³¹⁸

Under 1970-talet skulle rocken förvandlas från ett mer eller mindre marginellt sociokulturellt fenomen till en central ungdomsorienterad populärkulturell referens.³¹⁹ Musikgenrer följde västvärldens trender. Politiska kontroverser skulle öka något efter Titos död. Oftast skedde dessa inom alternativa musikstilar som punken och den nya vågen.³²⁰

Många musiker påstår sig ha varit tämligen ointresserade av dagspolitiska och ideologiska frågor.³²¹ De ville ha individuell frihet som i och för sig kan räknas som en elementär politisk fråga, men en sådan fråga var påtaglig även i väst. Musikern Gregor Tomc från Slovenien berättar att man inte slogs för politiska friheter i landet. Tomc menar att de som spelade musik under denna period inte ville slåss mot systemet. Snarare handlade det om subversioner och provokationer.³²² Å andra sidan kan man inte bortse från vissa politiska implikationer. Texter om homosexualitet, religion och ironiskt förklädd kritik mot det politiska klimatet var också den nya vågens uttryck. Tristess, desillusioner, alkohol och sex var bara några vardagsbekymmer som besjöngs.

Just i den avpolitiserade kontexten finns en stark ideologisk fråga inbäddad. Trots vissa antisocialistiska tendenser var rörelsen i sig ett resultat av en viss ”jugoslavism” som gjorde det möjligt för band att bli populära utanför egna delrepubliker. Missnöjesband appellerade till unga människor runt om i landet. Även om den nya vågen startade som en ungdomlig subkultur blev den delvis till en omedveten social revolt. Till slut blev det en stark kohesiv faktor som överlevde landets existens.³²³

Den nya vågen som en urban och antinationalistisk rörelse som hade hotat systemet är en efterkonstruktion som utvecklades efter landets splittring. Flera postjugoslaviska filmer skulle handla om den politiska laddningen i musiken. Även vissa akademiska verk skulle betona rörelsens politiska agenda.³²⁴ Här återfinns likheter med den postsocialistiska diskussionen som hade utvecklats i andra östeuropeiska länder efter murens fall.

Bijelo Dugme

Jag ska i denna del fördjupa mig i olika representationer av musikstilar som bär med sig olika ideologiska konnotationer. För att göra det kommer jag analysera de ideologiska motpolerna urbant–ruralt och titta på bilder av det mest populära jugoslaviska bandet, *Bijelo Dugme*, skapad av den numera världskände musikern Goran Bregović. Jag hävdar att den dokumentära berättelsen om *Bijelo Dugme* inkorporerar bilder om det föreställda Jugoslavien, ett modernt land dömt att misslyckas. Bandet förkroppsligar Jugoslavien eftersom båda framställs som strävande efter att blanda öst och väst för att skapa något eget, den jugoslaviska rocken och i sin tur den jugoslaviska livsstilen.

I slutet på 1990-talet kom journalisten Petar Janjatovićs omfattande ”*Den illustrerade ex Yu rockencyklopedin*” (*Ilustrovana enciklopedija ex Yu rocka*), som satte i gång en viktig debatt om det gemensamma förflutna.³²⁵ Janjatovićs bok var en påminnelse om ett gemensamt liv och en gemensam kulturscen som fanns i ett land som nu hade splittrats. Böcker om pop- och rockmusik skulle fortsätta komma ut under 2000-talet och förstärka en våg av en tilltagande jugonostalgi. Flera musiker började åter uppträda och åka runt på turnéer som återigen förenade det gemensamma kulturområdet. Jugonostalgin kunde i detta fall, förutom en melankolisk längtan till ungdomsdagar, betyda att själva landet och det socialistiska systemet var långt ifrån det vardagsliv som 2000-talet bringade med sig. Jugoslavien skulle och kunde aldrig komma tillbaka och därför var det inte längre förbjudet att minnas. Nostalgin kulminerade med den viktigaste rockåtersamlingen. År 2005 återförenades bandet *Bijelo Dugme* efter att ha splittrats under turnén 1989. Bandets ledare Goran Bregović hade under 1990-talet jobbat flitigt som filmmusikkompositör, långt ifrån hans barndomsstad Sarajevo.

Bijelo Dugme är på många sätt ett paradigm och onekligen Jugoslaviens största musikgrupp.³²⁶ Bandet startade i början på 1970-talet och splittrades precis innan landet skulle söndras. Musiken ändrades från en blandning av 1970-talsrock med folkmusikinslag som pejorativt skulle kallas "fårherderock" (pastirski rok)³²⁷, och den nya vågen, fram till 1980-talets popmusik. Bandet återanvände folkmotiv i sina låtar och anspelade dessutom på den stereotypa bilden av hur en bosnier och/eller jugoslav är eller ska vara, en machotyp som dricker och är opålitlig när det kommer till kärlek. Till skillnad från andra rockband som ofta spelade enbart i större städer, var *Bijelo Dugme* exceptionellt eftersom de de uppträdde även på landsbygden. *Bijelo Dugme* symboliserade hela landets utveckling och en period som i folkmun brukar vara känd som guldålder.

Förutom att bandet lekte med bonderomantik hade de några låtar som, speciellt under senare delen av 1980-talet, väckte kontroverser. Låten "*En mirakulös morgon i fru Petrovićs säng*" (*Čudesno jutro u krevetu gđe Petrović*) blev kritiserad eftersom den beskrev en viss resignation hos 68-generationen. Konformism har ersatt hopp om en bättre framtid. I refrängen sjungs det om att huvudkaraktären "Herr Petrovićs dröm är nerskitad och att hans dagar är tråkiga". Petrović används i låten som ett samlingsnamn för den genomsnittlige jugoslaven. Under tiden som problem mellan kosovoalbaner och serber eskalerade i den södra provinsen, drog *Bijelo Dugme* uppmärksamhet till sig igen, genom att släppa låten "*Kosovos lät*" (*Kosovska*). Låten innehöll inte någon kontroversiell text men uppmärksammades på grund av att den sjöngs på albanska, vilket inte hörde till vanligheten, speciellt under den politiskt turbulenta perioden. I mitten och i slutet på 1980-talet blev det alltmer uppenbart att Jugoslaviens öde hotades av framväxande nationalismtyttringar och *Bijelo Dugme* skulle i flera låtar kommentera landets tillstånd. Bregović insåg tidigt vilken roll rockmusiken kunde ha i ett förhållandevis slutet samhälle som Jugoslavien var. Hans skarpa öga för politiska utvecklingar i landet kunde ge bandet nödvändig publicitet då kontroverser ökade försäljningen.

Dokumentärfilmen om *Bijelo Dugme* är sammansatt av fyra avsnitt som sändes inom ramen för *Varuhuset*. Filmen visades på flera regionala tv-kanaler och ett antal filmfestivaler och handlar om bandets historia,

från starten 1974 till uppbrottet 1989. Parallellt med bandets historia tar filmen även upp landets politiska historia. *Bijelo Dugmes* historia speglar även vissa politiska och vardagliga förändringar och jag tänker främst analysera paralleller mellan det populärkulturella och det samhälleligt ideologiska.

Från filmens början slås det fast att bandet bildades samma år som den nya författningen i Jugoslavien hade röstats fram. Författningen från 1974 var den mest liberala dittills, den gav jugoslaverna ytterligare friheter medan landet decentraliserades. Samma år valdes Tito till Jugoslaviens evige president. I en sådan atmosfär framstod det som självklart att anamma västerländska influenser i ännu högre grad. Samtidigt var tillståndet i landet till synes väldigt bra. Standarden var relativt hög. Därav även *Bijelo Dugmes* massiva popularitet. Västerländsk rock blandades friskt med folk-musikinslag och rockmusiken ”jugofierades”. Deras synkretism möjliggjorde en identifikation i både rurala och urbana områden.

Bijelo Dugme är enligt filmen ett bevis på att vissa kapitalistiska inslag fungerade väl i landet. Skivbolaget som gav ut bandets musik insåg tidigt att det fanns en stor ekonomisk potential. Således utvecklades även skivindustrin på liknande sätt som i väst. Albumförsäljning blev en viktig del av den inhemska musikindustrin. Även sex- och drogrelaterade skandaler fick uppmärksamhet i tabloidpressen. Den socialistiska rockkontexten innebar dock också uppfostrande metoder för alltför utsvävande stjärnor. Överträdde man vissa gränser skulle man skolas tillbaka till det socialistiska livet och dess värderingar. I filmen tas det upp att bandet fick åka på en kollektiv arbetsinsats som fritt översatt hette ”Arbetsaktion” (Radna Akcija). Målet var att samla ungdomar från hela landet som ideellt skulle hjälpa till i uppbyggandet av landet. Motorvägar och olika järnvägssträckor byggdes på detta vis. När *Bijelo Dugme* hade blivit så stora att deras stjärnstatus ansågs hota systemet, skickades de till arbetsaktionen. Bregović berättar att det var första gången han upptäckte hur män kunde stinka av svett. Filmen belyser det paradoxala tillståndet av att det fanns ideologiska restriktioner som musikerna måste ha förhållit sig till. Bregović själv skulle i ett annat sammanhang påpeka en viss distinktion mellan musikens användningsområden i öst och väst:

Basically, I think rock 'n' roll in communist countries has much more importance than rock 'n' roll in the West. We can't have any alternative parties or any alternative organized politics. So there are not too many places where you can gather large groups of people and communicate ideas which are not official. Rock 'n' roll is one of the most important vehicles for helping people in communist countries to think in a different way. So for that reason I think rock 'n' roll is more important for people in the Eastern countries than for people in the West.³²⁸

Filmen följer upp Bregovićs resonemang så till vida att dokumentären egentligen aldrig handlar enbart om bandet. Viktiga politiska händelser illustreras med hjälp av bandets biografi eller om det är tvärtom. *Bijelo Dugme* och skildringen av rockstjärnemyten förvandlas i filmen till en bakgrund för en berättelse om liberaliseringar, ekonomisk tillväxt, Titos död, 1980-talets växande nationalism och landets död. Bandets historia existerar inte utan de omgivande kontexterna. Där många musikdokumentärer koncentrerar sig på ett enstaka bands uppgång och fall är filmen om *Bijelo Dugmes* karriär obönhörligen kopplad till ideologiska ramar och ett försvinnande av ett värdesystem som på ett sätt hade villkorat bandets existens. Filmen ställer upp en berättelseformel – utan Jugoslaviens politiska system, inget *Bijelo Dugme*. Därför framstår det socialistiska systemet inte ligga i något motsatsförhållande till bandets existens. Socialismen är själva förutsättningen till att *Bijelo Dugme* finns. Bandet förde en dialog med det omgivande samhället som ibland tillät excesser utanför de givna ramarna men såg också till att bestraffa bandets medlemmar när de tog sig på alltför stort allvar. Sabrina Petra Ramet påpekar att jugoslaviska rockband hade ytterligare en fiende jämfört med sina västerländska kollegor. Man kämpade inte bara mot föräldrar och institutioner som hade attackerats av moralpaniker, utan skulle även tackla en politisk censur.³²⁹ Ramet skriver inte i vilken omfattning censurering egentligen tillämpades och påpekar att det oftast rörde sig om självcensur. Musiker var självmedvetna, de visste vilka teman som var tabu. Det var relativt sällan något förbjöds, snarare handlade det om att artisterna undvek det icke-önskvärda.

Filmen tar upp ett censurfall då Bregović nämnde Jesus i en av låtarna. Religiositet ansågs inte vara lämpad för breda massor enligt

Bregović och filmmakarna. Referensen ströks och texten ändrades. Censuranekdoten nämns i förbifarten men kommenteras inte vidare. Få händelser beskrivs med en längre analys. Inget moment får en längre tid på sig och förklaras inte djupare. Det gör berättelsen i sig anekdotisk, där även vittnesmål om censur ramas in i nostalgiska ramar och återberättas med leende på läpparna.

Oavsett censursystemet och vissa problem bandet hade med makten, anser filmmakarna att inget popkulturellt fenomen förkroppsligar den gemensamma jugoslaviska identiteten som *Bijelo Dugme*. Bandet var lika populärt i hela landet, i byar och större städer, och använde sig av muskarvet från hela federationen. Olika musikaliska referenser blandades, allt från makedonska rytmer, bosniska sångare, slovenska skivbolag, låtar som förenade serber, kroater och bosnier. Bregović påpekar i en annan intervju att bandet symboliserade Jugoslavien samt att det fanns en jugoslavisk karaktär i musiken. Med det menade Bregović bland annat att musiken var för rå och ohyfsad för västerlänningar och rent av lite för primitiv för utomstående. Den var lika västerländsk som själva landet, som enligt Bregović inte var speciellt västerländskt och/eller europeiskt.³³⁰

Kompassen efter Titos död påverkade även populärkulturen, då man inte längre hade lika självklara ideologiska ramar man skulle förhålla sig till. Personliga problem skulle göra att sångare byttes ut och bandet började vandra planlöst mellan olika musikstilar. Under 1980-talet skulle Bregović vara en av få musiker som skulle betona vikten av en viss gemensam jugoslavisk supraidentitet baserad på olikheterna. Han skulle i många låtar låna delar av regionala muskarv samtidigt som texter speglade den gemensamma krisen. *Bijelo Dugmes* musik blir ett soundtrack till politiska händelser i landet som skulle leda till uppbrottet. Till skillnad från 1970-talets optimism och försiktiga liberaliseringar, skulle 1980-talet bringa en etnisk uppdelning och problem i bandet som ledde till splittring. I filmen manifesteras den politiska krisen genom att Bregović etablerar ett skivbolag i Ljubljana, en ny sångare hittas i Sarajevo och musiken hämtas från Makedonien. Återigen skapas en jugoslavisk röd tråd som visar att en försiktig kapitalism expanderar i norr, att nyckelpersoner hämtas från Jugoslaviens hjärta, medan det musikaliska arvet och inspirationen hämtas från södern.

För skivan med namnet *Ćiribiribela* från 1988 planerade Bregović en rad kontroversiella samarbeten som inte blev av på grund av olika anledningar. Den kroatiska sångaren Vice Vukov skulle ha varit med och sjungit en omarbetning av en gammal kroatisk låt. Hans politiska förflutna hindrade dock samarbetet. Vukov var engagerad i den kroatiska våren i början på 1970-talet och tvingades bort från offentligheten. Efter att ha mött honom i hemlighet, berättas det i filmen att *Bijelo Dugmes* manager satt i fängelse, anklagad för kontrarevolutionär verksamhet. Ett annat samarbete som inte heller blev av skulle inneburit användning av en känd tavla av den serbiske dissidenten, Miodrag Popović. Popović skulle senare vara en av stöttepelarna i uppbyggandet av den serbiska nationalismen i slutet på 1980-talet. Den enda ursprungliga samarbets-tanken som faktiskt genomfördes var en inspelning av den jugoslaviske partisanhjälten Svetožar Vukmanović Tempo, som tillsammans med en barnkör sjöng in en revolutionär låt från andra världskriget. Bregović jämför alla tre personer i dokumentären. Serbiska och kroatiska dissidenter ingår också i landets historia, på samma sätt som en partisanhjärte, verkar Bregović mena. Ett ytterligare inkluderande möte mellan olika sidor skulle sammanföra två kontroversiella låtar som blev till en gemensam låt i Bregovićs version. I låten ”*Vårt vackra*” (*Lijepa naša*) som är sista spåret på albumet, sammanblandades två sånger som under socialismen symboliserade kroatisk och serbisk nationalism, *Vårt vackra* och ”*Där i fjärran*” (*Tamo daleko*). *Vårt vackra* var nationalsången under Ustašaregimen i Kroatien på 1940-talet, medan *Tamo daleko* handlar om första världskriget och umbäranden som den serbiska armén och befolkningen fick utstå. Båda innehåller laddad nationalistisk symbolik. Sångernas uppblandning kunde tolkas som att de samexisterar i en enda låt, men fungerar också som en kommentar till den ökande nationalismen under 1980-talet. Bregović lyckades provocera etablissemangen igen och förtalskampanjer startades i båda delrepubliker.³³¹ Plattan som öppnar med versen ”Vad ska vi göra om det blir krig imorgon” avslutas med en musikalisk blandning som symboliskt visade på en ideologisk eklekticism hos *Bijelo Dugmes* ledare. Den jugoslaviska identiteten i hans värld innebar olika slags uttryck i ett land som under lång tid inte erkände alternativa ideologiska åskådningar. Bregovićs jugoslaviska universum

är inkluderande, inte exkluderande. I hans värld förenades det rurala och det urbana, olika musikstilar och även olikartade ideologier.

Det skulle dröja något år tills Jugoslavien formellt skulle upplösas, men 1989 var året då landet blev bortom räddning enligt Goran Bregović. Bregović påpekar att han inte ser något annat än ett förestående krig mellan serber och kroater som inte förstår varandra. Bregović berättar att han försöker förena dessa två folkgrupper med hjälp av musik men att de inte förstår hans ansträngningar. Intervjun avslutas med att Bregović citerar sin egen låt som varnar om att en konflikt är närstående om inte jugoslaverna väljer att sätta ner foten och säga stopp.³³² Den sista turnén avbröts samma år och bandet splittrades. I filmen påpekas det att *Bijelo Dugme*, en produkt av den liberala författningen från 1974, upplöstes som en oundviklig del av nationalistiska stämningar som hotade landets existens. Kriget som bröt ut på 1990-talet lämnade stora avtryck på musikscenen. Industrin kollapsade, varje delrepublik satsade på att bygga upp nya musikscener. Rockmusiken marginaliserades när marknaden släpptes fri och den föll mer och mer i skymundan. Folkmusiken började dominera försäljningen igen.³³³

Den vanligaste synen på jugoslavisk populärmusik har förhållandevis tillhört den urbana blicken där progressivitet tolkats som en efterlängtat västerländsk influens. Eric Gordy beskriver tiden efter andra världskriget som en tid när två kulturer började bildas i Belgrad. Den urbana populärkulturen på ena och nykomlingarnas och urbaniserade bönders kultur på andra sidan.³³⁴ Generellt kan man säga att rockmusiken, punken och den nya vågen riktades till eliten – främst till medelklassen och övre medelklassen, medan folkmusik vände sig till arbetarklassen samt människor som kom från rurala och marginaliserade områden. Tematiskt sett handlade folkmusiken om längtan till sin barndomsby, familjen som bor någon annanstans, ett liv utanför Jugoslavien, förlorad kärlek, samtidigt som musiken hade sitt avstamp i orientaliska harmonier och udda rytmer. Under 1980-talet började en teknologisk modernisering äga rum, discotrummor och moderna instrument började ta allt större plats och blandades med elektriska gitarrer. Även pop- och rockband började kockettera med olika folkmusikinslag. Uppdelningen mellan den urbana rockmusiken och den bakåtsträvande folkmusiken skulle få en viktig roll

i vetenskapliga analyser av nationalism och krig i det forna Jugoslavien. Ofta skulle rocken ses som en pacifistisk rörelse medan turbofolk klassas som nationalisternas favoritmusik. Därför är även en stor del av studier jag redan nämnt ägnad kopplingen turbofolk–nationalism medan den urbana västerländska musiken framhålls som progressiv och eftersträvan-devärt. Turbofolk är i sig inte en produkt av Miloševićs regim även om en del artister stöttade hans nationalistiska politik. Turbofolks utveckling följer snarare musikaliska världstrender på 1990-talet. Internationella influenser som turkisk, grekisk och indisk musik påverkade genren, samtidigt som trender som euro-disco, rave och techno efterliknades och anpassades till den serbiska kontexten.

Dokumentärfilmen om *Bijelo Dugme* förkroppsligar vissa önskemål om att se det förlorade landet genom en inkluderande prisma som skapar en bild av den jugoslaviska identiteten som eklektisk och sammansatt av olika motpoler. Dessa möts genom *Bijelo Dugmes* musik för första och kanske enda gången menar filmen. Filmen tar hänsyn till olika perspektiv och berättelsen sammanför det rurala och urbana, och på det viset erbjuder en annorlunda vinkel på det gemensamma förflutna. Bilden av bandet som ett musikaliskt Jugoslavien är naturligtvis förenklad och fungerar som en önskebild samtidigt som den motsätter sig de enkla dikotomierna som rör sig mellan det rurala och det urbana. Den politiska tredje vägen som Jugoslavien representerade har i filmen fått sin musikaliska motsvarighet. Musikkritikern Ante Perković beskriver Bregović som en institutionaliserad konstnär vars roll var att skapa en enhetlig och mytisk jugoslavisk kultur. Perković gör en korrekt bedömning att Bregovićs stora bedrift har varit att inkludera folket i en – alltför ofta elitistisk, urban och ungdomlig – pop- och rockkultur. På vägen dit lyckades han inkorporera en allt växande skivindustri och skapa en till synes motstridig bild av en jugoslavisk själ som dessutom sålde bra i butikerna.³³⁵

Den heljugoslaviska identiteten fungerar dock så länge landet finns, åtminstone i filmen. Bandet splittras när det är uppenbart att landet kommer att gå sönder. *Bijelo Dugme* förblir fruset i ett mytiskt förflutet. Trots att en återföreningsturné genomfördes 2005 inkluderas den inte i filmen. Bandet och musiken dog med landet i filmen.

Jugoslavisk filmhistoria genom totalitära glasögon

Rörliga bilder kan i olika historiska sammanhang förstås på det sätt som filmteoretikern Sigmund Kracauer försökte implicera: "Film is uniquely equipped to record and reveal physical reality [which] is the only reality we are concerned with – the transitory world we live in."³³⁶ Det audiovisuella materialet kan således påvisa den fysiska verkligheten som människor levte i, och tillåter en antropologisk inblick i hur bland annat mode, husinredning, bilar och arkitektur hade sett ut under en viss period. Den materiella aspekten är bevarad, om än bara visuellt. Materialet kan alltså föreställas, analyseras och tolkas utifrån dagens perspektiv på det förflutna.

Under senare år har det gjorts ett antal filmer som specifikt skildrar det forna Jugoslaviens filmhistoria. Jag ska här ta itu med två dokumentära filmer som handlar om olika delar av den jugoslaviska filmproduktionen: kontroversiella och förbjudna filmer som etablerade en ny filmvåg under 1960- och 1970-talen och partisanfilmen. Dessa filmer är "*Förbjudna utan förbud*" (*Zabranjeni bez zabrane*, Milan Nikodijević & Dinko Tucaković, Serbien, 2007) som främst producerats för den nationella och regionala marknaden, och *Cinema Komunisto* som har visats på festivaler runt om i världen och fått mycket uppmärksamhet.

Jag kommer att fokusera på hur dessa två filmer "minns" Jugoslaviens filmproduktion. Vilka bilder av den jugoslaviska filmhistorien belyses? Finns det speciella skäl till att lyfta fram bara vissa delar av landets filmhistoria och vilka skulle det vara? Jag ska försöka urskönja vilka huvuddiskussioner det är som förs i filmerna, men också på vilka sätt. Kort, vad kan dessa filmer berätta om det jugoslaviska filmarvet från det postsocialistiska perspektivet?

Filmproduktion i Jugoslavien efter andra världskriget

Efter andra världskriget ansåg högt uppsatta politiker att man med hjälp av film kunde ena befolkningen i de olika jugoslaviska delrepublikerna. På 1940- och 1950-talen lade man grunden till det som senare skulle uppfattas som jugoslavisk film.³³⁷ I grunden baserades den jugoslaviska filmproduk-

tionen på skilda nationella centra som producerade olika slags filmer. Man samarbetade under regimen ideologiska övervakning och i syfte att stimulera fram en känsla av broderskap och enhet.

Från början stod det klart att filmproduktionen skulle spela en viktig roll i den gemensamma kulturpolitiken. Redan i de första dokumenten som undertecknades av partitoppen 1944 står det tydligt att filmkonsten skulle tjäna till att berätta om andra världskriget och kampen mellan nazister och kommunister i Jugoslavien.³³⁸

Filmmakare var införstådda med uppgiften att gestalta en enad nation i kamp mot inhemska förrädare och utomstående hot. Filmvetaren Vida T. Johnson går så långt som att påstå att "nowhere was the idea and reality of 'Yugoslavia' more fruitful than in its cinema".³³⁹ Själva filmproduktionsstrategin var att skapa en vidare gemenskap. *Slavica* (Vjekoslav Afrić, Jugoslavien, 1946) gjordes i delrepubliken Serbien av kroatiska Vjekoslav Afrić med kroatiska skådespelare, medan den första kroatiska filmen "*Detta folk skall leva*" (*Živjeće ovaj narod*, Nikola Popović, Jugoslavien, 1947) gjordes av Nikola Popović från Belgrad med rollerna spelade av serbiska skådespelare. Liknande samarbeten, som från början skapades under partiets övervakning, blev en allt naturligare del av filmproduktionen i landet.

Efter andra världskrigets slut låg den jugoslaviska filmens estetik nära den socialistiska realism som dominerade i Sovjetunionen. När Stalin bröt med Tito 1948, ändrades filmpolitiken avsevärt. Propagandan började kritisera den forne vännen och det gjordes uttalanden om att de skadliga influenserna på jugoslavisk film inte nödvändigtvis behövde komma från väst, de kunde lika gärna ha haft sitt ursprung i öst.³⁴⁰ För att försöka avlägsna sig från Sovjetunionens ideologi, började man införa decentralisering och öppna Jugoslavien mot västvärlden med amerikanska filmer importerade i stor skala.³⁴¹

Jugoslaviens nya regering påpekade ofta att man inte hade behövt någon större hjälp från de allierade för att befria landet. Detta var en medveten strategi som hade som mål att öka patriotismen och självkänslan, vilket även återspeglade sig i filmproduktionen.³⁴² Idén om ett enat Jugoslavien fick nytt fäste och andra världskriget spelade en stor roll i ett försök att skapa en gemensam identitet. Många filmer speglade sammanhållningen och olika heroiska insatser under kriget.

Statsvetaren Benedict Anderson försöker bena ut hur nationalismen, som egentligen är en följd av den nationella medvetenheten, skapats genom tiderna. Nationalismen ersätter i mångt och mycket religionens och det dynastiska rikets roll i skapandet av en gemensam ideologi. Anderson menar också att nationalismen, till skillnad från ideologier som exempelvis marxism, adresserar människans sökande efter svar, exempelvis kring döden, på liknande sätt som religioner tidigare gjorde. Därför finns det symboler som hedrar de döda som offrat sina liv för ett högre mål, exempelvis den okände soldatens grav.³⁴³

Unga länder som Jugoslavien saknade myter och hjältar som skulle stärka den nationella känslan hos de egna medborgarna. Exempelvis hade Slovenien aldrig ens ingått i samma stat som Makedonien före Serbernas, kroaternas och slovenernas kungarike på 1920-talet. Det som kunde förena dessa två forna jugoslaviska delrepubliker var att de stred på samma sida mot ockupanterna under andra världskriget. Därför blev partisanhjälten en del av den nya mytbildningen som utvecklades samtidigt inom musik, litteratur och film. Hjältarna representerade hela landets uppoffring och kamp. Partisanfilmen hade som syfte att hålla kriget aktuellt i åskådarnas minne och genom att ständigt visa hotet utifrån ville man öka ”jugoslavismen” hos befolkningen. Filmvetaren Nemanja Zvijer skriver att av alla filmer gjorda under landets existens, var den så kallade partisanfilmen den mest ideologiskt genomsyrade. Anledningen är enligt Zvijer att partisanfilmerna handlade om själva tillblivelsen av det socialistiska Jugoslavien, kriget mot ockupanterna och de inhemska fienderna. Det var viktigt för Tito och partiet att kunna visa intresse för representationer av kriget, av flera anledningar.³⁴⁴ Förutom den ideologistärkande, var det viktigt att producera en genre som man ansåg bära de mest originella jugoslaviska idéerna. Partisanfilmen skulle vara någonting enbart jugoslaviskt, en idé som varenda jugoslav skulle kunna identifiera sig med. Zvijer är inte den ende som presenterat tanken om den jugoslaviska partisanfilmen som den mest originella filmgenren, som ett direkt resultat av andra världskrigets kamp. Detta stöds av historikern Predrag Marković som menar att partisanfilmer omfamnade två skilda världar: att uttrycka en betydelseskiljande, ideologisk idé genom vissa drag som hade lånats från västernfilmer.³⁴⁵ En del av Markovićs argument håller men han pratar också om partisanfilm som enhet. Filmen han

diskuterar, *Slaget vid Neretva*, är inte den genomsnittliga partisanfilmen, utan ett storartat och påkostat spektakel, ett filmepos av stora mått.³⁴⁶ Den filmen motsvarar inte heller påståendet om att man smög med idéerna kring broderskap och enhet. Tvärtom lanserades idén redan i förtexterna och den är av avgörande vikt för hela filmen som görs i en svår tid för Jugoslavien, med studentprotester och en växande nationalism.

Man kan få för sig att de enda filmerna som producerades under landets existens var propagandistiska verk. Samtidigt existerade andra genrer men också olika subgenrer till krigsfilmer. Den ändrade synen på det förflutna har även satt spår och satt igång en del ideologiskt präglade omskrivningar och revideringar av landets filmhistoria. Verkligheten såg annorlunda ut.

På 1960-talet fick en ny generation vissa möjligheter att ställa obehagliga frågor angående andra världskriget och de efterföljande händelserna. Även partisanfilmen förändrades och fick en mer subjektiv framtoning. Man började gestalta komplexa känslor och karaktärer som svävade mellan det goda och det onda. *Den nya filmen* blev benämningen på kritiska filmer där regissörer snarare strävade efter att förbättra socialismen än att försöka destabilisera den. Man ville med konstruktiv kritik uppnå ett bättre samhälle. Först när dessa regissörer hamnade i onåd hos kritikerkåren och de oförstående partifunktionärerna, vände filmskaparna sig mot den rådande, kommunistiska ideologin. Flera filmer förbjöds, vissa regissörer sattes i fängelse. Lazar Stojanović avtjänade tre år i fängelse för filmen ”*Plastjesus*” (*Plastični Isus*, Lazar Stojanović, Jugoslavien, 1971). Dušan Makavejev blev persona non grata och tvingades flytta utomlands efter den kontroversiella *W.R. - Kroppens mysterier* (*WR: Misterije organizma*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1971). Det som började som en intressant och uppfriskande våg av konstruktivt kritiska krafter avslutades på ett för denna tid ganska typiskt sätt, med våld och hot. Jugoslavien sågs i väst under denna period som ett land med mycket frihet och lite demokrati.³⁴⁷

Efter att partiet hade återtagit kontrollen över filmproduktionen i början av 1970-talet, återgick denna till att undvika skildringar av den kommunistiska samhällsapparatusens baksidor. Stora spektakel, lätta komedier och filmer som på intet sätt utmanade det dåvarande läget i Jugoslavien, präglade åren mellan 1973 och 1977. Istället för att gå på bio valde man emellertid att stanna hemma och titta på tv vilket blev en av orsakerna till

att filmindustrin hamnade i en svacka. Det behövdes samma sak som i början på 1960-talet – nya regissörer som kunde utmana publiken. Flera nya namn hade fått sin utbildning vid den högt ansedda filmskolan FAMU i Tjeckoslovakien, och kallades därmed för ”Pragskolan” (Praška škola). Pragskolan utgjordes av Srđan Karanović, Rajko Grlić, Goran Paskaljević, Goran Marković och Lordan Zafranović. De såg inte någon särskild koppling sinsemellan förutom studierna i Prag.³⁴⁸ Det var inte bara Pragskolan som dominerade den jugoslaviska filmindustrin. Här fanns Emir Kusturica, Slobodan Šijan, Ademir Kenović och Miloš Radivojević, som blev populära både i Jugoslavien och i utlandet.

Efter Titos bortgång blev det enklare att skildra kontroversiella ämnen som berörde det politiska läget i stil med landets dåliga ekonomi och den höga arbetslösheten. Slobodan Milošević valdes till Serbiens president 1989, samma år som filmeposet *”Slaget vid Kosovo”* (*Boj na Kosovu*, Zdravko Šotra, Jugoslavien, 1989) gjordes. Miloševićs politiskt-populistiska resa började just i Kosovo, två år tidigare. År 1987 höll han ett tal som skulle leda till att hans popularitet i Serbien ökade avsevärt och möjliggjorde maktövertagandet inom partiet.³⁴⁹ Tanken om att historiska filmer egentligen handlar mer om sin samtid än den historiska tid som representeras är ytterst tillämplig på *Slaget vid Kosovo*. Gamla och inaktuella myter suddas ut på bekostnad av en återetablering av andra myter. Även om en del partisanhjältar ersatte sina uniformer med traditionella serbiska kläder från 1300-talet var filmformeln i stort sett densamma som i den gamla, jugoslaviska filmen. *Slaget vid Kosovo* tjänade som en enande faktor. Filmen tog en aktiv roll i skapandet av en ny officiell historieskrivning.³⁵⁰ Den skulle genom att blicka tillbaka på det föreställda kollektivets historia – det fanns knappast nationer 1389 på samma sätt som sex århundraden senare – etablera en längtan till det storslagna riket. På det viset skulle filmen förvarna om kriget som komma skulle, och som skulle komma att leda till skallet av nationalistiska fraser om ett återuppbyggande av Storserbien.

Efter landets splittring tog det ett tag innan nya nationella filmindustrier konsoliderades. Trots den nationalistiska uppväckelsen och landets splittring fortsatte vissa filmarbetare att samarbeta under och efter konflikterna. Ett nytt, marknadsorienterat filmklimat tvingade dessutom filmarbetare att jobba med samproduktioner.

Censurapparaturen i Jugoslavien

Statlig censur i det forna Jugoslavien inrättades redan 1945, efter att Titos och det kommunistiska partiets makt stärktes. En censurförordning beträffande biograffilmer antogs.³⁵¹ Censurverksamheten decentraliserades efter några år och varje delrepublik ansvarade för granskningar och eventuella förbud. Självförvaltningssystemet medförde att verksamheten avhandlades i stormöten då varje företag bestod av arbetarråd. Censuren hade flyttat in i filmproduktionsbolagen.³⁵²

Även produktionsverksamheten decentraliserades. Delrepubliker och autonoma regioner byggde upp egna produktionsbolag. Varje delrepublik upprätthöll en regeringskommitté för filmproduktion som övervakade produktions- och distributionsverksamheten, medan filmindustrin som helhet övervakades på nationell nivå av en statskommitté för film.³⁵³ Kommittéerna utövade censur, läste manus, granskade projekten. I ett senare skede styrdes filmskapandet av konstnärsrådet och filmstyrelser i varje delrepublik. Filmstyrelser kontrollerade den finansiella fördelningen och kunde på det viset styra vilka projekt som skulle göras. På 1960-talet blev studiorna mer differentierade. Serbien bildade till exempel sitt eget filminstitut för att utbilda filmskapare.³⁵⁴

Censuren omfattade inte bara manusgodkännanden under förproduktionen utan också senare kontroller. Innan en sista utbetalning gjordes till efterproduktionen krävde man att censorerna tittade på filmen i fråga för att se om den innehöll alltför problematiska delar. Problematiska filmer kunde bli ”bunkrade”, det vill säga lades på hyllan av olika anledningar. Ibland väntades det på förbud från högre instanser vilket för det mesta aldrig kom. Ett annat sätt att censurera var att faktiskt visa kontroversiella filmer men bara i ett par dagar i en mindre stad dit ingen publik kunde hitta. Då filmerna lades på hyllan kom det för det mesta aldrig formella förklaringar till varför det gjordes. Det kunde i sin tur leda till en rädslans kultur där själv-censur, snarare än statlig censur började växa fram. Den serbiske filmkritikern Milan Vlaisić skriver att statlig repression ofta var subtil och skicklig. Förbuden utfärdades utan skriftliga spår och offentliga dokument. Systemet bestod av nätverk av kommittéer och konstråd som tog beslut på ett till synes demokratiskt, självförvaltande och oberoende sätt.³⁵⁵

Filmer förbjöds av flera anledningar. Vissa filmer skildrade den socialistiska verkligheten på ett icke-önskvärt sätt, andra anspelade på nationalism. En del filmer kritiserade Tito och partiledningen medan andra kunde innehålla erotiska inslag. Olika strategier ledde också till olika bestraffningssätt. På några filmer hade Tito själv reagerat men de flesta filmer förbjöds av byråkrater som befann sig lägre ner på den censuradministrativa hierarkitrappan.³⁵⁶ Olikartade programråd, filmfinansieringsråd och produktionsstyrelser begränsade yttrandefriheten. I dessa råd ingick både filmprofessionella men också människor som inte nödvändigtvis hade med film att göra. På grund av självförvaltningssystemets natur, då alla i ett företag kunde ta ett initiativ, var det inte bara de högt uppsatta som klagade på filmer. Det kunde röra sig om arbetare som av olika anledningar inte uppskattade vissa filmer. På det viset kunde systemet visa att det fungerade, att den konstruktiva kritiken lika gärna kunde komma underifrån. Man tog även hänsyn till institutioner och organisationer kopplade till militären, till exempel krigsveteraner som missnöjt protesterade mot skildringar och representationer av olikartade tabuämnen.

Filmhistorikern Ivo Škrabalo menar att ordet censur gradvis togs bort från offentliga dokument och ersattes med ett ”visningstillstånd”, som utfärdades inom statlig kommission för filmgranskning 1962 och som senare blev delrepublikernas ansvar. I praktiken innebar det att alla filmer kontrollerades och fick censurstämpel i Belgrad. År 1965 decentraliseras verksamheten och det blev delrepublikernas ansvar att gå igenom kontrollerna. Škrabalo menar att de värsta perioderna alltid inträffade efter de stora liberaliseringsvågorna, då bakslag var som värst. Oförutsägbarheten och de juridiska repressaliernas inkohärens ledde ofta till fall av självcensur. Regissören Branko Belan uttryckte det som att filmmakarna frivilligt hade självkastrerat sig.³⁵⁷ Enligt Škrabalo hade filmkritiken och pressen olika roller, beroende på vilken sorts kampanj det gällde. Pappersmedia initierade attacker väldigt sällan enligt honom. Det handlade snarare om att de fortsatte något som redan hade påbörjats. Få kritiker hade självförtroende och dignitet som krävdes för att genomföra en attack i press.³⁵⁸

Censuren var alltså strukturerad genom olika kommittéer och råd. Deras huvuduppgift var att utöva kontroll enligt fastställda regler. Den jugoslaviska konstitutionen garanterade konstnärlig frihet men friheten

fick inte utövas så den skulle skada staten. Under andra hälften av 1960-talet började situationen förändras. Partitoppen började känna att den började förlora makten och censuren intensifierades på olika sätt, offentligt och privat. Den största konflikten fanns inom själva partiet mellan reformerande krafter, ofta inom konst och film, och makten. Det blev uppenbart för partitoppen att en möjlig kulturell mångfald för eller senare skulle leda till krav på politisk mångfald. En kulturkongress sammankallades 1971 och indikerade en intensifierad ideologisering av konst och kultur. Fortsättningen under tidigt 1970-tal ledde till en partipolitisk utrensning av liberala krafter. I politisk mening var 1970-talet i delrepubliken Kroatien betingad av den kroatiska våren 1971 när kroatiska politiker som Savka Dabčević-Kučar, Miko Tripalo och andra försökte reformera partiet i Kroatien.³⁵⁹ Nästan 400 personer rensades ut från de högsta skikten av partiet, vilket ledde till en enorm politisk kris. De som ville reformera utsattes för medieattacker och efter Titos offentliga kritik lämnade unga politiker, bland andra det serbiska kommunistpartiets ordförande och sekreterare Marko Nikezić och Latinka Perović, sina poster. Liberalernas fall resulterade i att kulturproduktionen i landet blev mer eller mindre dogmatisk igen. I efterhand kan man se att censur och förbud inte ledde någonvart. Det hindrade inte nationalismens framväxt då nationalismen inte bekämpades lika hårt som hotet från den vänstra sidan.

Filmer som lades på hyllan kunde vara problematiska av olika anledningar. Den harmlösa komedin *Ciguli miguli* (Branko Marjanović, Jugoslavien, 1952) visades inte på 25 år efter att filmens manusförfattare Joža Horvat – för övrigt en övertygad kommunist – vågade skämta om den rigida efterkrigsbyråkratin i landet. Filmens öde avspeglade konflikter inom partiet. Filmspektaklet ”*Mor Katina*” (*Majka Katina*, Nikola Popović, Jugoslavien, 1949), också gjord av en pålitlig kommunist, lades på hyllan eftersom den politiska situationen hade ändrats. Det passade inte att visa att grekiska partisaner hade kapitulerat och flytt till Sovjetunionen.

Den jugoslaviska censuren var inte bara muntlig och svårförståelig. Den kunde också ha tydliga lokala förankringar. Olika kriterier i olika delrepubliker ledde ofta till oklara spelregler. Vissa delrepublikcentra kunde vara mer rigorösa, som exempelvis Sarajevo, medan andra som Ljubljana, kunde

vara mer liberala. Filmen ”*Tre Ana*” (*Tri Ane*, Branko Bauer, Jugoslavien, 1959) visades runt om i landet medan den var förbjuden i Sarajevo och resten av Bosnien och Hercegovina. Den serbiske regissören Živojin Pavlović flyttade till Slovenien när det stod klart att den nya filmvågen bekämpats, och den rigorösa censurkulturen hade ökat. I Slovenien gjorde Pavlović filmer utan större problem. En av hans filmer, ”*Vi ses i nästa krig*” (*Nasvidenje v nasledni vojni*, Živojin Pavlović, Jugoslavien, 1980) visades runt om i hela landet, med bara en enda visning i Belgrad. I vissa fall var censuren ett resultat av det som hände i andra konstarter. Krsto Papićs ”*Hamlet från Mrduša Donja*” (*Hamlet u Mrduši Donjoj*, Krsto Papić, Jugoslavien, 1974) drogs tillbaka efter att förlagan hade attackerats. I andra fall handlade det om ad hominem-attacker, som när det gällde serien ”*Tiggare och söner*” (*Prosjaci i sinovi*, Antun Vrdoljak, Jugoslavien, 1971). Författaren till den litterära förlagan Ivan Raos hade lågt politiskt förtroende under denna period och serien visades först 1984. Ibland kritiserades filmer för att vara för banala. Predrag Golubovićs stora actionsuccé ”*Rött slag*” (*Crveni udar*, Predrag Golubović, Jugoslavien, 1974) attackerades från krigsveteranorganisationer då de ansåg att filmen trivialiserade andra världskriget och var fylld med meningslöst våld och erotik. När filmen drogs tillbaka från repertoaren var den redan en stor publikframgång. Fallet med Rajko Grlićs film ”*Man älskar bara en gång*” (*Samo jednom se ljubi*, Rajko Grlić, Jugoslavien, 1981) visade på att politiker kunde göra avtal med regissörer. Den släpptes till Cannesfestivalen men regissören fick veta att filmen inte skulle vinna några priser på den årliga jugoslaviska filmfestivalen i Pula samt att den inte skulle få ett långt biografliv. Grlićs åtta dokumentärfilmer hade tidigare lagts på hyllan. Han säger i en intervju att en utgivare på den statliga tv-stationen hade gett honom rådet att fortsätta göra filmer medan utgivarens jobb var att försöka få dem visade. Om han inte lyckades skulle Grlić inte fråga varför.³⁶⁰ Det fanns helt enkelt aldrig klara skäl till förbud. Samtidigt tilläts man att fortsätta göra filmer, som allt som oftast censurerades först efter att de hade gjorts. Men även under denna rigorösa tid fanns det sätt att skydda filmer och filmmakare. I vissa fall fanns de som jobbade för produktionsbolag, som gömde filmerna och ljög om att de redan hade förstörts. I andra fall fanns det skyddsänglar inifrån systemet.³⁶¹

Den jugoslaviska filmteorins historie(om)skrivning

Filmvetarna Mira och Antonin Liehms inflytelserika bok *The Most Important Art: Soviet and East European Film After 1945* skulle skapa ett paradigm för vidare tolkning av filmens roll i Östeuropa. Paret Liehm etablerade två synsätt på all kommunistiskt producerad filmproduktion i regionen. Antingen jobbade man inom systemet och skapade partipropaganda eller så var man dissident. Även om studien var intressant och tankeväckande, överensstämde den inte med verkligheten. Till exempel publicerade den kände jugoslaviske regissören Aleksandar Petrović kopior på protokoll som fördes under vissa filmarbetarmöten, där det klart och tydligt kunde ses att filmproduktionen inte var så rigid som det framställts i filmhistoriska verk.³⁶² Tvärtom, livliga och intressanta diskussioner fördes, ofta med en god insyn i den politiska filosofins spår. Regissörnamn som Dušan Makavejev, Živojin Pavlović och Petrović kände till hur den aktuella filmsituationen i världen såg ut och diskuterade om vilket slags film man behövde i Jugoslavien under denna period. Filmvetaren Pavle Levi menar att jugoslaviska regissörer följde med stort intresse politiska och kulturella förändringar i världen.³⁶³ Den kroatiska filmvetaren Tomislav Šakić skriver att kroatisk och jugoslavisk film under 1960-talet inte kom fram i ett vakuum. Den europeiska filmmodernismen hade inspirerat jugoslaviska regissörer som följde stil- och formmässiga trender.³⁶⁴

Filmer om provocativa och kontroversiella ämnen utsattes ibland för kritik, men i de flesta fall visades de både i och utanför landet. Petrovićs och Pavlovićs minnesanteckningar och dagböcker vittnar om att de inte var några dissidenter, snarare idealister som ville förbättra samhället de levde i. Några var medlemmar i partiet, andra inte. Kritiska filmer som de gjorde var snarare ett uttryck för besvikelse över sakernas tillstånd.³⁶⁵

Den kroatiska filmkritikern Ivo Škrabalo hade redan under 1980-talet skrivit en filmhistorisk bok om den kroatiska filmen. I en intervju berättar Škrabalo att titeln och själva projektet ansetts vara kontroversiella och att flera attacker hade kommit från hans serbiska kollegor. Samtidigt påpekar han att få filmarbetare hade stöttat attackerna. Även om Škrabalo försöker att måla upp en bild av ett icke-tolerant samhälle, vittnar händelsen snarare om att det fanns en offentlig diskurs där kontroversiella

ämnen avhandlades. Škrabalos själv påpekar att få filmarbetare hade anslutit sig till de offentliga attackerna. En intressant aspekt rör även utgivningsverksamheten där man hade publicerat en bok som specifikt hade handlat om den kroatiska filmhistorien, inte heller det ett starkt bevis på att det rådde en stark konsensus kring kontroversiella frågor.³⁶⁶

Den av makarna Liehm definierade analytiska modellen har fortsatt dominera synen på det jugoslaviska filmskapandet även efter murens fall.³⁶⁷ Jugoslavisk filmindustri målades upp som en arena där den totalitära regimen brutalt utnyttjade den repressiva makten för att skydda sina dogmer. Vissa filmarbetare såg sin chans att profitera på sitt dissidentskap och försökte att skriva om sina jugoslaviska cv:n. Den kroatiska regissören Antun Vrdoljak hade efter Jugoslaviens sönderfall framhållit det faktum att en serie han hade gjort varit ett av de stora samtalsämnena under ett partipolitiskt möte 1971. Det skulle dock visa sig att den kontroversielle varit seriens manusförfattare som under 1970-talet hade befunnit sig i onåd. Vrdoljak hade fortsatt göra partisanfilmer under 1960- och 1970-talet, men kunde efter Jugoslaviens nedmontering använda sin så kallade dissident-status för att passa i en ny politisk och ideologisk mall.³⁶⁸ Den nationalistiska historierevideringen omfattar skilda kulturområden och sker i samförstånd med officiella nedmonteringar av det man uppfattar som det gemensamma, jugoslaviska förflutna. Den redan nämnde Škrabalo presenterar den kroatiska filmhistorien som en avspegling av det nationella ödet. De viktigaste personerna och filmerna presenteras nästan enbart utifrån en nationell och politisk kronologi.³⁶⁹

Under 2000-talet har filmkritiken och filmteorin i området generellt utvecklats åt två håll. Ena linjen betonar utveckling av nationella filmproduktioner. I dessa nationella filmhistoriska narrativ inkorporeras och nationaliseras även film gjord under Jugoslaviens existens. Den andra linjen diskuterar arvet efter den jugoslaviska filmproduktionen i termer av postjugoslaviska filmkulturer. Ett antal studier har påvisat vikten av att erkänna det gemensamma förflutna och att låta den jugoslaviska filmhistorien vara jugoslavisk.³⁷⁰

Även om en stor del av den postjugoslaviska filmkritikdiskursen riktar in sig på att bygga upp nya nationella narrativ, har det funnits försök att kritiskt resonera om vad jugoslavisk film har varit och betytt för den postjugoslaviska

filmen. Filmvetaren och journalisten Jurica Pavičić har skrivit en intressant studie om postjugoslavisk film där han försökt ringa in filmiska tendenser som uppstått efter landets splittring. Boken analyserar lokala och globala faktorer som har påverkat regionala filmer. Pavičić försöker kontextualisera filmer gjorda under 1990- och 2000-talet och analyserar hur filmstilar kan kopplas och förstås utifrån ideologiska och nationalistiska premisser, politiska förändringar och de krig som förts under 1990-talet.³⁷¹ Filmvetaren Nebojša Jovanović skriver att det är farligt att försöka omintetgöra det socialistiska förflutna. Jugoslavisk filmhistoria måste existera på samma sätt som Weimar-republikens film och sovjetisk film, som en samling filmer som producerats i ett särskilt historiskt sammanhang.³⁷²

Utanför det forna Jugoslavien har den filmvetenskapliga forskningen handlat om analyser som inte nödvändigtvis är kopplade till historierevisionism. Den ena sidan har valt ett mer avståndstagande, analytiskt och kontextualiserande tillvägagångssätt medan den andra valt ett engagerande perspektiv som bottnar i aktivism och antifascism.³⁷³ De mest ambitiösa genomgångarna av jugoslavisk och postjugoslavisk film gjordes av filmvetaren Daniel Goulding och Dina Iordanova. Deras studier bottnar i försök att samla kontextuell information kring den filmhistoriska utvecklingen, analyser av filmproduktioner, finansieringsstrategier och i viss mån filmreceptionsanalyser. Pavle Levi har å andra sidan försökt att hitta kopplingar och komplexa förhållanden mellan estetik och ideologi i själva filmerna.³⁷⁴ Levis blandning av psykoanalys, ideologikritik och kulturstudier bröt drastiskt mot andra analyser. Levi ser filmer som tydliga aktörer i den politiska utvecklingen i landet, istället för att som Iordanova och Goulding se dem som en representation av det politiska läget.

Det motsatsförhållande som råder mellan Gouldings och Levis arbete kan anas redan i böckernas titlar, *Liberated Cinema* och *Disintegration in Frames*. Där Gouldings tolkning avser liberala tendenser i en filmproduktion som försöker lösgöra sig från statens inflytande, ser Levi ett förfall av den kulturmatris som höll ihop den gemensamma jugoslaviska kroppen. Förfallet påskyndas med hjälp av olika filmbilder.³⁷⁵

Gouldings och Iordanovas verk är präglade av paret Liehms enkla uppdelningar. Ofta framstår auteurs som ensamma kritiska röster vars filmer är konstnärligt djupa, intellektuellt utmanande och politiskt kontroversiella.

Dessa studier, om än intressanta och tankeväckande, överensstämmer inte med den mer komplexa kommunistiska vardagen. Allt filmarbete behövde nödvändigtvis inte kopplas till den enkla dikotomin för–emot den dominerande ideologin. När det kommer till det forna Jugoslavien var förhållandet individen–staten komplex och skulle ytterligare kompliceras efter landets splittring. Levis närläsningar som vänder sig mot den växande nationalismen inom kulturlivet och akademien, vittnar inte minst om omöjligheten att förhålla sig neutral till det egna analysmaterialet. Levi är medveten om distanslösheten och använder analyserna för att på olika sätt angripa distansering och objektivitet som eufemismer för handlingsförklaring.

I texten *From Yugoslav to Serbian Cinema*, ställer Vida T. Johnson flera viktiga och intressanta frågor.³⁷⁶ Vad hände med den jugoslaviska filmen, när slutade den vara jugoslavisk och blev serbisk? De till synes enkla frågorna som Johnson ställer har varit till huvudbry för många filmvetare och historiker. Pavle Levi påstår att serbiska nationalister under Miloševićs styre lyckades med att inkorporera en stor del av det jugoslaviska arvet och presentera det som enbart serbiskt.³⁷⁷ Levi är dock undantaget i postjugoslaviska nationella kanoniseringsprocesser. Snarare gick historieskrivningen åt annat håll. Den serbiske filmhistorikern Petar Volk hade även under Jugoslaviens existens skrivit filmhistoriska böcker med dubiösa teman.³⁷⁸ Volks filmböcker med prefixet ”jugoslavisk” bytte snabbt namn till ”serbisk” efter landets splittring.³⁷⁹ Han hävdade att ungefär 700 av de cirka 1 000 filmer som gjorts i Jugoslavien hade varit serbiska, utan att förklara vilka grunder omdömet vilade på.³⁸⁰ Filmkritikern Ranko Munitić skrev en tunn och pamflettrik bok om den serbiska filmens essens som enligt författaren publicerades som en protestgest och motstånd mot NATO-bombningen av Jugoslavien 1999.³⁸¹ Munitić försökte hitta ett serbiskt filmembryo som återfanns i filmer han identifierade som serbiska. Det gjorde han med ett nationalistiskt teoribygge. Munitićs studie var enligt honom en jakt på den serbiska filmens själ.

Nationalistiska forskare i de nyuppkomna länderna tog på sig uppgiften att omdefiniera nationella filmhistorier i absolutistiska termer. Den jugoslaviska industrins transnationella överlappningskaraktistika skrevs ut ur historien, till förmån för mononationella filmhistorier. Den serbiske filmkritikern Bogdan Tirnanić menade att det var dags för en retroaktiv upp-

delning av det jugoslaviska filmhistoriska arvet i linje med landets politiska uppdelning på 1990-talet.³⁸² Den nationella optiken hos Munitić, som försökte att hitta svar på frågor kring specifika och karakteristiska element som definierade den serbiska filmens själ och kropp går även att finna i Kroatien. År 2005 skrev den framstående kroatiska filmkritikern Nenad Polimac en text där han redogjorde för vad han ansåg ha varit den första kroatiska filmen efter andra världskriget.³⁸³ Polimac avfärdade Vjekoslav Afrićs *Slavica* trots att den handlar om kroatisk kultur, liv och kamp under andra världskriget och är placerad i Dalmatien, eftersom den producerades av Avala film i Belgrad. Han tyckte inte heller att Nikola Popovićs *Detta folk ska leva*, producerad av Jadran film i Zagreb kunde kvalificeras som kroatisk då den saknar tillräckligt kroatiska element. Polimac ser istället Branko Marjanovićs ”*Flaggan*” (*Zastava*, Branko Marjanović Jugoslavien, 1949) som den första ”riktigt kroatiska filmen” och menar att den har en klar kroatisk identitet, till skillnad från de föregående.³⁸⁴

Vissa historiska revideringar görs för att kunna bevisa vikten av en nationellt ren film i postjugoslaviska kontexter. Den regionala samproduktionen avfärdas. Några filmkritiker från Serbien har exempelvis hyllat filmen ”*Montevideo, Gud välsigne dig*” (*Montevideo, Bog te video*, Dragan Bjelogrić, Serbien, 2010) eftersom den inte framställer andra nationaliteter på ett positivt sätt. Enligt kritikerna fogar man sig inte för regionala publikationer på samma sätt som andra samproduktioner gör. Många filmer innehåller ofta meningslösa men positiva biroller som enligt kritiker används som alibi i ekonomiska ansökningsprocesser. *Montevideo* innehåller inte heller någon antiserbisk propaganda som en del andra filmer gör för att kunna lisma in sig hos andra publikationer, menar samma kritiker.³⁸⁵

Filmkritikern och dramaturgen Dimitrije Vojnov är intresserad av den serbiska filmidentiteten och skriver att den nya serbiska filmen legitimeras av en serie texter, reportage och seminarier genomförda under 2000-talets första hälft. Han försöker etablera en koppling mellan filmer gjorda under titoismen med postjugoslaviska serbiska filmproduktioner, allt för att hitta en icke-definierbar etnonationalistisk essens. Till slut uppenbarar sig en lös inramning som inkluderar filmer som rör den nationella identiteten. Nya serbiska filmen delas enligt honom i två kategorier – den konstnärliga och mainstreamfilmen. I den andra gruppen hittas en serbisk animefilm,

en Errol Morris-inspirerad dokumentär, en Bourneliknande thriller och en etnosaga. Vojnov förklarar aldrig urvalsprinciper. De gemensamma dragen förklaras inte mer än att alla pratar serbiska. Ambitioner, publikstatistik, möjliga formmässiga och/eller stilelementbaserade iakttagelser redovisas inte, språket verkar vara den viktigaste och enda parametern i definitionen.³⁸⁶ Filmen ”*Vanliga människor*” (*Obični ljudi*, Vladimir Perišić, Serbien, 2009) anses enligt Vojnov inte vara tillräckligt serbisk då den delvis är medfinansierad av Euroimage. Hade filmen producerats med serbiska pengar hade den varit serbisk, menar han. Identiteten ligger alltså inte bara i språket utan även i finansieringen, samt i en något vagt definierad serbisk själ som göms i vissa inhemska filmer men förloras i internationella och regionala samproduktioner.

Det totalitära paradigmet som en beskrivning av det förflutna

Ett motsatt förhållningssätt till nostalgi är det totalitära paradigmet. Detta begrepp avser ett system av komplexa idéer som enligt kulturvetaren Sezgin Boynik innebär ett ironiskt avstånd mot socialistiska traditioner.³⁸⁷ Det socialistiska Jugoslaviens kännetecken såsom broderskap och enhet, självförvaltningsystemet, men även kulturella och konstnärliga begrepp som är kopplade till den specifika kontexten, reduceras till en tom ideologisk form utan innehåll. Det totalitära paradigmet utgår från att människor som levt under socialism inte kunde tro på socialistiska idéer och värderingar. Jugoslavien beskrivs därmed som en falsk, ihålig och inte minst olaglig konstruktion, skapad av manipulerande ledare. Medievetarna Breda Luthar och Maruša Pušnik påpekar att det totalitära paradigmet reproducerar en dikotomi i sin syn på det totalitära socialistiska Jugoslavien. Staten och samhället, den officiella ideologin och vardaglig praxis är skarpt separerade som två motsatta enheter.³⁸⁸

Sina huvuddrag delar den postjugoslaviska versionen med paradigmet som användes för att beskriva stalinismen i Sovjetunionen. Historikerna John Getty och Roberta Manning skissar fram en definition som går ut på att det sovjetiska systemet under Stalin bestod av icke-pluralistisk och hierarkisk diktatur vars auktoritära bestämmande kraft utgjordes av makt-

pyramidens yttersta topp. Ideologi och våld användes av eliter vars beslut gick i nedåtgående led. På pyramidens absoluta topp stod autokraten Stalin vars kontroll var nästan obegränsad och kunde sträcka sig in i livets alla områden, från kultur till politik, zoologi, krig, liv och död. Sovjetiska medborgare var objekt som styrdes och manipulerades ovanifrån. De befann sig utanför den politiska processen och var aldrig självbestämmande subjekt.³⁸⁹ Byter man ut adjektivet sovjetisk mot jugoslavisk och Stalins namn med Titos kan man få en elementär skiss på den jugo-titoistiska versionen av det totalitära paradigmet. Antropologen Alexei Yurchak analyserar det totalitära narrativets karaktär genom att kritiskt titta på de binära skillnader som utmärker berättelser om socialism från det postsocialistiska perspektivet. Yurchak avfärdar teser om att socialismen var ond och omoralisk men också om att sovjetiska medborgare upplevde den som sådan.³⁹⁰ Han ifrågasätter även de dikotomier som används för att beskriva den sovjetiska verkligheten: repressalier–uppror, icke-frihet–frihet, kollektivt–individuellt och menar att den sovjetiska verkligheten alltid har varit mer komplex än berättelsen om den. Genom liknande dikotomier artikuleras även den jugo-titoistiska versionen av paradigmet. Det specifika med det totalitära paradigmet i Jugoslavien är att det kan tjäna som förklaring och underlag för alla slags teorier om olikartade tillstånd i Jugoslavien. Nationalismens uppgång i slutet på 1980-talet men också det våldsamma och blodiga slutet på Jugoslavien är helt enkelt priset som måste betalas för att det har existerat ett sådant system, ett totalitärt monster, som det socialistiska Jugoslavien.

Den något oprecisa etiketten ”totalitarism” har använts och används även idag för att karakterisera den specifikt östeuropeiska erfarenheten, som en motsats till den demokratiska utvecklingen i väst. Begreppet används också för att förklara ekonomiska svårigheter som vissa postsocialistiska länder upplever. Deras situation beror på kommunismens misslyckande i sig. Så fort de genomgått en övergång kommer det ekonomiska välståndet. Filosofen och kulturvetaren Boris Buden skrev att en viss dominanslogik sammanblandas med en triumfartad känsla när postsocialism ska förklaras i väst.³⁹¹ Ständigt förminsas den politiska autonomin och medvetenheten hos de postsocialistiska subjekten. Det socialistiska förflutna med allt som utgjorde det: individer, intellektuella,

en politisk komplexitet, vardagen, utplånas till förmån för en förenklande berättelse om ett system med inbyggda dogmatiska fel som oundvikligen självförstörts. Det totalitära paradigmet förkunnare lutar sig mot filosofen Hannah Arendts inflytelserika studie *The Origins of Totalitarianism*.³⁹² Arendt menade dock att Jugoslavien inte kunde räknas som ett totalitärt land.³⁹³ Även andra diskrepanser mellan Arendts bok och dess uttolkare kan vara användbara i en möjlig kritik av paradigmet. Arendt definierar termen som tillämplig på Nazityskland och Sovjetunionen mellan 1929 och Stalins död 1953. Till skillnad från en del uppfattningar definierade inte Arendt totalitarism som kollektivets dominans över individen. Hon härledde definitionen från en diagnos av avpolitiserade och splittrade individer. Hon vägrade också att se stalinism som en fortsättning på leninism, som en radikalisering av klasskampen, utan snarare som en ersättning av ett klasstrukturerat samhälle med ostrukturerade massor. Av samma anledningar skulle hon ha skytt att definiera Lenins tid som totalitär. Hon påpekade också att farligare hot som skulle kunna leda till ett nytt världskrig skulle komma från vad hon kallar för nya former av imperialism, snarare än från någon historiskt överförd totalitarism.³⁹⁴

Den postjugoslaviska versionen av det totalitära paradigmet har använts av liberala och nationalistiska narrativ för att beskriva livet i Jugoslavien. En av de grundläggande funktionerna i totalitarismens paradigm är att utgå från en liberal syn på demokrati som alltings mått. Istället för att se demokratins utveckling som en historisk process som är sammansatt av många små fragment, förklaras den snarare i en antitotalitär diskurs som en metafysisk entitet, en historisk självklarhet som för evigt står i motsats till det ondsinta totalitära paradigmet.

Radina Vučetić anmärker att det största problemet med historieskrivningen i regionen är att den blickar tillbaka på ett onyanserat, svartvitt betraktelsesätt. Vučetić analyserar olika former av kulturcensur. Hon påpekar att förhållanden mellan makten och de censurerade varit alltför komplexa för att reduceras till en enkel bild. Vučetić menar att man kan se censuren som en symbol för hela landets tillstånd under en period. En samhällsliberalisering som hade inträffat under 1950- och 1960-talen hade enligt henne kommit till ett vägskal. Antingen skulle landet röra sig mot

ännu större liberaliseringar eller färdas tillbaka till en hårt styrd och mer rigorös partipolitik. Censuren stoppade utvecklingen och två av de mest farliga ämnena ansågs nationalism och partikritik inifrån vara. Då partiet straffade sina egna hårdast, förlorade det också en reformmöjlighet.³⁹⁵ Vučetić antyder att kulturarbetare samarbetade med partiet. Kända författare kunde trots sina dissidentkarriärer behålla sina hem och fortsätta skriva, medan filmarbetare fängslades och tvingades att emigrera.³⁹⁶ I Jugoslavien kunde exempelvis den nationalistiska författaren Dobrica Ćosić bo kvar i lyxområdet Dedinje i Belgrad. Hans böcker publicerades och var en del av obligatorisk skollitteratur.

En intressant aspekt av censurens misslyckande är alltså att den, enligt Vučetić, kan ha hjälpt nationalismens framväxt. Nationalistiska strömningar bekämpades aldrig på riktigt, samtidigt som kritiserande vänsteralternativ suddades bort. På ett sätt hjälpte alltså de styrande organen till att nationalismen aldrig riktigt försvann från den offentliga diskursen och/eller i privata sammanhang. Det kan ha betytt att makten aldrig riktigt hade insett nationalismens styrka då man visade upp mer repression och faktisk rädsla gentemot vänsterreformatörer.

Förbjudna utan förbud

Milan Nikodijevićs och Dinko Tucakovićs dokumentärfilm *Förbjudna utan förbud* beskriver den mest produktiva och mest kända epoken i den jugoslaviska filmens historia. Dokumentären handlar om filmer gjorda under 1960- och 1970-talen och som först hade benämnts *den nya filmen*. Det optimistiska epitetet skulle senare ersättas av den mer dystra benämningen *svarta vågen*. Filmen koncentrerar sig mest kring politiska och ideologiska förbud som den jugoslaviska regimen inrättade under 1960- och 1970-talen. Enligt boken och filmen hade det i det forna Jugoslavien fram till 1973 gjorts 431 långfilmer. Den enda filmen som dithills hade officiellt förbjudits var filmen ”*Staden*” (*Grad*, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlović, Marko Babac, Jugoslavien, 1963) på grund av sin pessimistiska syn på livet i Jugoslavien. *Staden* anmäldes dessutom av det egna produktionsbolaget. Verk som på olika sätt censurerades, gömdes undan och förbjöds var dock ofta hyllade utanför Jugoslaviens gränser.

Filmen baseras på boken med samma namn, skriven av Nikodijević. Den gavs ut 1995 och är ett slags förteckning över mer eller mindre kända filmcensurfall i det forna Jugoslavien.³⁹⁷ I den intervjuas tolv stycken filmarbetare som erbjuder egna tolkningar på vad censur kunde vara och innebära i det forna landet. Filmen är också delvis uppbyggd på intervjuer med filmarbetare men den innehåller även regissörernas röstpålägg som kommenterar och redogör för landets filmhistoria. Boken bygger på andra människors åsikter och erfarenheter medan filmen återanvänder dessa för att driva en tes. Där boken utgår från de intervjuades minnen, känslor och upplevelser, ser filmen ut att vara mer faktabaserad, med intervjuer som hjälper till i att stötta tesen om filmcensur. Regissörerna hade själva tryckt på vikten av att visa fakta och låta de intervjuade prata fritt om ämnet och tiden, utan att blanda in för mycket egna åsikter.³⁹⁸

Jag ska kort redogöra bokens innehåll och peka på de intervjuades olikartade synpunkter på den gemensamma filmhistorien. Det kan vara intressant att jämföra och analysera skillnader och likheter mellan bokförlagan och filmen och se vad man kan dra för slutsatser.

Boken

Nikodijević avslöjar i stort sett inga namn på censorerna i boken. Snarare rör det sig om kryptiska och svepande anklagelser som rör "systemet" som i sin tur vilar på ideologiska grunder. Några av de intervjuade beskyller dock andra filmarbetare vid namn. Samtidigt kan man läsa mellan rader att de beskyllningarna kan böttna i antipatier som inte nödvändigtvis alltid är kopplade till den ideologiska övervakningsapparaten. Tito blir till en sinnebild av en maktfullkomlig diktator som tillsammans med andra partifunktionärer, systematiskt förtrycker människor i Jugoslavien.³⁹⁹

Intervjun med regissören Živojin Pavlović visar på att han anser att systemet i själva verket består av många olika mindre system som inte kommunicerar med varandra.⁴⁰⁰ Rädslan verkar ha styrt vissa beslut. Pavlović menar att alla konstarter under mänsklighetens historia varit under något slags kontroll. Censuren är enligt honom ett instrument som försvarar olika tabun från att avmystifieras. Den agerar inte alltid till att tjäna politikens intressen. Snarare används den för att försvara vissa kol-

lektiva människobehov som att exempelvis inte skildra barns död. Censuren har enligt regissören egentligen aldrig påverkat yttrandefriheten eftersom den alltid hittar nya sätt att komma förbi förbudshot. Pavlović nyanserar bilden och menar bland annat att en och samma film kunde dras tillbaka från en delrepublik medan den fick ett filmpris i en annan. Det visar att censuren var regionalt främjad. När det kommer till den postkommunistiska perioden menar han att censuren i början på 1990-talet när intervjun gjordes, var mycket värre än under kommunismen.

Liknande tankar presenteras i samtalet med Dušan Makavejev.⁴⁰¹ Varje samhälle måste skydda egna medborgare menar han. Makavejev har också en annan erfarenhet då han flydde landet efter *W.R. - Kroppens mysterier*. Han menar att han blev utsatt för censur även i England och Norge, dit han lockats som en framstående kommunistisk dissident. Makavejevs besvikelse var stor när han insåg att det han hade blivit lovad, en fullständig konstnärlig frihet, bestått av tomma löften och ingick i den ideologiska kampen om östeuropeiska konstnärsskandaler. Makavejev försöker på ett nyanserat sätt förklara vilka maktfaktorer det fanns i landet och vilka organisationer som slogs för att protestera mot hans film, men Nikodijević verkar inte vara intresserad av regissörens fördjupande och långa förklaringar.⁴⁰² Ytterliga nyanseringar förekommer när Makavejev berättar att han själv satt i en censurkommission och röstat för att klippa bort några scener ur två stycken filmer. Filmarbetare jobbade alltså för olika statsorgan och censurerade scener de hade tyckt var kontroversiella.⁴⁰³ Systemet och Tito får mycket bättre omdöme av Makavejev än vad man kanske kunde ha väntat sig. Han säger att Tito hade många positiva dimensioner och att systemet varken var stängt eller icke-tolerant. Det var mer liberalt än vad man trodde, menar Makavejev.

Aleksandar Petrović, Makavejevs och Pavlovićs kollega till yrket och en av de mest framstående regissörerna under 1960-talet har en annan syn på filmcensur.⁴⁰⁴ Han attackerar flera individer under intervjuens gång – inte minst Makavejev – och menar att dessa människor försökt förstöra hans karriär. Vidare under intervjun baktalar regissören skådespelare och andra kollegor. Petrović är bitvis raljant mot sina forna fränder då han känner sig sviken av många. Exempelvis attackerar han Lazar Stojanović, dömd till fängelse för sin film *Plastjesus*. Petrović var Stojanovićs handledare på film-

skolan och påstår att han hade avrått honom från att göra filmen. Petrović anklagar Stojanović för att ha ljugit kring vissa omständigheter runt filmen. Petrović menar att han själv är det största offret eftersom skandalen hade kostat honom tjänsten på filmskolan, och att han inte fick göra spelfilm på 20 år.

Den forne studenten till Petrović, Lazar Stojanović påstår å sin sida att Jugoslavien hade varit ett kommunistiskt land på samma sätt som Kina och Kuba.⁴⁰⁵ Han pratar om sin handledare och tycker att Petrović agerat fegt under rättsprocessen. Stojanović pekar på en intressant paradox. Några av de kontroversiella filmerna fick bara mer uppmärksamhet tack vare censuren. De hade förmodligen försvunnit från repertoaren om de inte hade uppmärksammats från partiets sida.

Želimir Žilnik drogs inför rätta för sin debutfilm *Tidiga verk*. Eftersom han var utbildad jurist valde han att försvara sig själv i rätten. Han menar att den inledande debatten kring filmen snarare handlade om sex- och moralfrågor än ideologi.⁴⁰⁶ Filmen anklagades för ett för fritt filmspråk och normöverträdelser. Filmen var relativt väl mottagen speciellt hos den unga publiken men attackerad av medier. Žilnik berättar att rättegången var öppen för allmänheten vilket gav honom mod att bemöta anklagelserna och försvara sig aggressivt och säkert. Eftersom regissören hade insett att inget beslut hade tagits från den högsta toppen, anspelade han under rättegången på osäkerheten som rådde kring juridiska befogenheter. Filmen friades, skickades till Berlinfestivalen och vann Guldbjörnen. Efter filmen gjorde Žilnik samma sak som Makavejev, emigrerade från Jugoslavien. Han bosatte sig i Västtyskland och började göra kontroversiella dokumentärfilmer. En film om tv-sända avrättningar av västtyska anarkoterrorister han gjorde under tiden i Tyskland blev censurerad där.

Dessa och andra vittnesmål i boken visar upp en heterogen bild av den jugoslaviska filmindustrin. Olika regissörer har olikartade upplevelser och boken har svårt att etablera ett enhetligt system som jobbar utifrån en bestämd mall. Snarare verkar det som att mycket av censurrelaterat arbete var ”ad hoc” och baserat på kontextuella förändringar, men också initierat utifrån mänskliga parametrar och inte ett övergripande system i sig.

Filmen

Filmen *Förbjudna utan förbud* skiljer sig i flera viktiga drag från publikationen. I boken tilläts de intervjuade, klumpiga frågor och generaliserande påståenden till trots, att erbjuda olikartade svar och förklaringar. I filmen har bokens författare Nikodijević tillsammans med sin kollega, filmhistorikern och kritikern Dinko Tucaković, koncentrerat sig på att utveckla idén om systematiska censurövergrepp. Filmen etablerar censurverksamheten från början. Det berättas att bara en film juridiskt förbjudits men att censursystemet fungerat icke-officiellt. Dokumentären består mestadels av intervjuer. Några av filmarbetarna finns redan i boken men det tillkommer även andra. Ingen av de intervjuade får svara mer utförligt på frågor som rör kontroverser som efterfrågas. Regissörer som inte längre lever, som Aleksandar Petrović och Živojin Pavlović blir citerade på vissa ställen vilket gör att mycket av kontexten försvinner. Här läggs vikten på den förklarande påläggsrösten som myndigt och inte helt oproblematiskt förklarar olika skeenden.

Filmen börjar med 1968. Året presenteras som en viktig faktor i den moderna historien, då kriser och demonstrationer både stärkte systemet men paradoxalt nog försvagade landet. Protester, kontroversiella filmer och dissidentskap var symtom på att samhället höll på att liberaliseras. Det oroade Tito och partiet och de såg till att kväva upproret. De lyckades med att med järngrepp behålla makten, samtidigt som det i längden gjorde att folkets motstånd senare skulle växa sig ännu större. Det jugoslaviska kort-huset blåste omkull i stort sett så fort som Tito dog.

Visuella förbindelser, antydningar och kopplingar etableras med hjälp av en delad skärm där arkivklipp visas på ena sidan medan intervjuerna visas på den andra sidan. Ibland visas utdrag ur filmer som diskuteras, men då och då förekommer även klipp ur filmer som inte riskerat censur. Detta förklaras inte på något sätt. Filmen igenom förekommer det inklippsbilder som ackompanjeras av dramatisk och spännande musik. Bilderna visar en hotfull byggnad som ska föreställa en bunker där filmerna förvarades efter att de hade censurerats. Vi får inte veta vad det är för bunker, var den ligger, om den ska ses som en metafor eller om det handlar om en riktig byggnad.

Filmen igenom förekommer det fragment som motsäger det filmmakarna påstår. Dessa fragment vittnar om ett annat klimat och land än det regissörerna tänkt visa upp. Želimir Žilnik berättar att han och hans kollegor var ute efter en ny politisk klass som hade börjat profitera på kommunism. Regissörer började ställa frågor om korruption, nepotism och förräderi av politiska ideal. Det i sin tur betyder två saker. En del av censur- och förbudskulturen kan ha haft att göra med partitoppens rädsla att bli anklagade för oegentligheter. Det betyder också att de som hade engagerat sig hade som mål att förbättra tillståndet i landet. Deras kritik av makt och politiska eliter berodde på andra ideal och inte på de efterhandspåklitrade uttolkningar som förekommer i filmen.

Filmhistorikern Dejan Kosanović som hade varit vd för Pula filmfestival säger i en kort scen att Tito inte hade den makt som tillskrivits honom. Radoslav Zelenković, det serbiska cinematekets chef och en av de som under sent 1980-tal hade börjat ställa frågor om förbjudna filmer, berättar att anmälningar oftast kom från branschkollegor. Uttalandet säger något om kulturen i de kommissioner där beslut kan ha tagits än om själva tillståndet för den jugoslaviska filmproduktionen. Ett intressant samtal förs med manusförfattaren Branko Vučićević som menar att *den nya filmen* var för honom ett sätt att slåss: ”vi örflar dem, de örflar oss”. Uttalandet låter som en genomtänkt idé när det kommer till frågor om den egna konstnärliga integriteten i ett halvt slutet samhälle. Dessa berättelser och intervjuer ignoreras filmen igenom. Inte heller Žilniks påpekanden kommenteras vidare.

Det totalitära paradigmet som nationalismens redskap

Det nationella och det totalitära paradigmet är tätt sammanflätade. Det totalitära paradigmet insisterar på dikotomin konstnär–regim. Regimen trakasserar konstnären eftersom denne föreställer ett hot. Konstnären försöker i sin tur att underminera regimen. Det är den mest grundläggande dissidentdefinitionen.

Postsocialistiska historieomtolkningar har lett till teleologiska teorier som bekräftade den deterministiska synen på det förflutna. *Den nya filmen* kom att ses som förebud om socialismens förestående kollaps. Den fram-

stående serbiska filmkritikern Bogdan Tirnanić skriver till exempel att ett samhälle som med repressioner skyddade sig självt från de bästa filmerna var dömt att gå under på samma sätt som dessa filmer hade förutsett.⁴⁰⁷

Jag ska här argumentera varför jag anser att *Förbjudna utan förbud* tillsammans med andra studier och filmer ingår i en populär postjugoslavisk diskurs – hegemonidiskursen som lutar sig på det nationella imperativet för att ersätta den jugoslaviska filmhistorien med nationella historier. Diskussioner kring begreppet nationell film är i det postjugoslaviska området ofta begränsade till att hylla och lyfta den egna nationen. Film är en del av den egna nationella kulturen och ses som ett förkroppsligande av den nationella substansen. Paradigmet hjälps av flera alltmer populära antaganden att den jugoslaviska filmen bara varit en summa av delrepublikers nationella filmproduktioner. Jugoslavien målas ibland ut som ett folkfängelse. Vissa liknande paralleller kan dras till den jugoslaviska filmen som kan ses som fångelset för nationella filmindustrier.

Filmen och boken är starkt reducerande. I intervjuer framstår det som att de erbjuder en djupgående inblick i jugoslavisk filmhistoria, sedd genom ett censurperspektiv. Detta stämmer helt enkelt inte då filmen handlar enbart om filmer gjorda i delrepubliken Serbien, av serbiska filmregissörer under en viss tidsperiod, från 1960-talets mitt fram till 1970-talets slut. Medregissören Dinko Tucaković säger att filmen inte handlar om *den svarta vägen* utan om filmcensur och metoden bakom.⁴⁰⁸ I filmen förekommer 23 personer, bland dem även domare och poliser som hade varit verksamma och aktivt yrkat på censur. Enligt en rapport från filmpremiären hade Tucaković även sagt att filmen inte står för fördömanden eller hyllningar, utan fakta.⁴⁰⁹ Filmen styrker knappast påståendet då det inte förekommer speciellt mycket fakta. Det förekommer vittnesmål vilka ofta, men inte alltid, är baserade på egna erfarenheter vilka i sig är viktiga. Fakta förekommer dock ytterst sällan i filmen. Många precisa minnesbilder blandas med vaga påståenden och generaliseringar kring det forna systemet. Icke-strategier jag tidigare redovisat visar tydligt på att en enhetlig jugoslavisk censur inte riktigt fanns på det sättet regissörerna påstår. Det bestrider inte det faktum att en del filmer förbjöds och en ännu större mängd blev så kallade hyllvärmare. Samtidigt är det uppenbart att decentraliseringen som hade börjat äga rum på 1950-talet också

innebar att lokala centra fick större inflytande i censurprocessen. Boken och filmen igenom pratas det om ett visst system samtidigt som inget egentligt och koherent system uppenbarar sig. Det kan handla om enskilda individer, om antydningar och om rykten, mediedrev, men ingenstans visas det upp ett enhetligt system som genomför en metodisk censur. Om inte annat behövs nyansering för att kunna reda ut de mest basala fakta i denna oerhört komplexa situation. Studien framstår som skissartad och ofullständig samtidigt som den utger sig för att ha använt en arkivbaserad och vetenskaplig metodologi.

Nationellt medvetna filmhistoriker och kritiker försöker genomföra en filmisk avgränsning, det vill säga en slutlig uppdelning av det jugoslaviska filmhistoriska arvet.⁴¹⁰ Även om de åberopar objektiva behov och metoder att definiera nationella filmindustrier, lider dessa preciseringsförsök av det faktum att filmklassifikationer görs med hjälp av teorier om blod och jord. Ett exempel går ut på att filmer bör nationellt bestämmas utifrån upphovsmakares etnicitet eller området där filmer spelades in. *Förbjudna utan förbud* förenar dessa två synsätt. Det går att se att de nationellas filmhistoriografier i den postjugoslaviska kontexten även fungerar som den jugosocialistiska filmproduktionens ”svarta böcker”. Den jugoslaviska filmen förvandlas till en arena där trycket kommer ovanifrån och där partinomenklaturen malträterar filmarbetare, spionerar på filmproduktioner, bestämmer hur och vilka filmer kommer att betygsättas av filmkritiken och så vidare. Repressalier är så omfattande och omnipotenta, så starka och grymma att den jugoslaviska filmen snarare bestäms utifrån alla de filmer som förbjudits, inte har gjorts, censurerats och blockerats i förproduktionen, produktionen eller efterproduktionen. Icke-exakta hörsägner, berättelser, olikartade vittnesmål, tjänar till att rikta den postjugoslaviska blicken mot allt som inte gjorts till förmån för allt som faktiskt har gjorts. Därför är den centrala bilden i *Förbjudna utan förbud*, men även i andra filmhistoriografiska texter, en bunker, en mytomspunnen och mörk plats där förbjudna filmer lagts i förvar och där den riktiga filmhistorien låsts för att aldrig mer öppnas.

Daniel Goulding beskriver omständigheter kring *den nya filmens* uppkomst. Goulding skriver att 1960-talet förde med sig ett antal förändringar i landet och i filmproduktionen. En starkare öppning mot väst och

etablering av amatörfilmmakare som kommer från experimentell film och dokumentärfilm vittnar om ett filmklimat i förändring. Filmmakare blickar mot nya vågor i Europa och världen och kan inte låta bli att inspireras. Goulding visar på att det förs fram flera intressanta debatter som rör den estetiska påverkan som i sin tur har klara politiska och ideologiska implikationer. Man ser också att regissörerna själva deltar i det offentliga samtalet och inte är reducerade till offer som lättvindigt accepterar kritiken och möjliga förbud. Det förs fram dialoger mellan partiansvariga ideologer och konstnärer. Med det sagt ska man inte nonchalera partiets makt och inflytande, men bilden är mer nyanserad än vad dikotomi staten–konstnären visar upp framförallt i *Förbjudna utan förbud*. Det offentliga samtalet inbegriper statsideologer, filmarbetare, filmkritiker, dissidenter, Tito som med jämna mellanrum kommenterar tendenser i utlandet och Jugoslavien, ett myller av tidningar, tidskrifter, memoarer där uppgörelser av allehanda slag pågår.⁴¹¹ Att reducera en dialog, även om den förekommer i ett relativt instängt land som Jugoslavien, till att handla om ett odefinierat censursystem är en historiefalsifiering.

Min utgångspunkt är inte att förneka att det i Jugoslavien funnits repressiva metoder rörande kontroversiella filmer. Det fanns förbud, censur, kontrollsystem och det behövs seriös forskning för att kunna bedöma omfånget. Dessa fenomen används dock snarare för att falsifiera det socialistiska förflutna och för att rättfärdiga den post-socialistiska samtiden. Om inte förbjudna filmer hade funnits skulle de i den jugokritiska diskursen uppfunnits för att kunna illustrera det repressiva förflutna och erbjuda nyckelargumentet i den antijugoslaviska historierevisionismen. Ett liknande resonemang kan läsas i studien om den östtyska Verbotfilmen. Filmvetarna Thomas Elsaesser och Michael Wedel konstaterar att de förbjudna filmerna hade uppfunnits om de inte hade existerat. De passade perfekt in på de västtyska kulturinstitutionernas omskrivningsstrategier efter Berlinmurens fall.⁴¹² Tirnanić har gått längst i påståenden att filmcensur och Jugoslaviens sönderfall står i en teleologisk förbindelse. Landet som inte förstår sina egna filmer är dömt att uppleva dem i verkligheten, menar han.⁴¹³ Kopplingen till *Förbjudna utan förbud* är uppenbar. I filmen pratas det om allt slags censur men filmmakarna utgår bara från *den svarta vågen* som blir till en symbol för alla problematiska filmer. Tirnanićs studie är

tillsammans med *Förbjudna utan förbud* den svartaste boken om jugofilm: förbud och censur är enda innehållet. Filmer diskuteras enbart genom censurprisman.

Samtidigt uppenbarar sig Elsaessers och Wedels resonemang. Det saknas kontroversiella fall helt enkelt. Tirnanić löser delvis problemet genom att antingen ta upp filmer som inte har varit censurerade eller förbjudna, eller lägga till postjugoslaviska filmer i en studie som handlar om kommunistisk censur.⁴¹⁴

Nostalgi för totalitarismen

Cinema Komunisto, Mila Turajlićs första dokumentärfilm, handlar om det jugoslaviska filmproduktionsbolaget Avala film, dess historia och viktiga historiska nedslag. Genom berättelsen om Avala drar filmen fram även vissa historiska paralleller mellan produktionsbolaget och själva landet Jugoslavien, mellan 1945 och 1991.

Cinema Komunisto skildrar några personer verksamma under Jugoslaviens filmiska guldålder, och deras specialområden: Steva Petrović (regiassistent), Veljko Despotović (scenograf), Bata Živojinović (filmstjärna), Gile Đurić (studiochef), Veljko Bulajić (filmregissör), Josip Broz Tito (marskalk och president), Leka Konstantinović (Titos maskinist). Konstantinović framträder mest eftersom han jobbade nära Tito, mellan 1949 fram till Titos död 1980. Konstantinović står också symbol för en tragisk och förlorad generation som trodde på det jugoslaviska projektet även efter den store ledarens död. I filmen visas han bland annat lägga blommor på Titos grav, nostalgiskt prata om gamla tider och i chock besöka sin gamla arbetsplats, Titos residens. Platsen är en gammal ruin, förstörd under NATO:s flyngrepp mot Serbien 1999. Leka Konstantinović dog under tiden filmen sammanställdes och har aldrig kunnat se den färdiga versionen. Filmen börjar med ett citat av filosofen Jacques Rancière: "The history of cinema is the history of the power to create history." Ideologiseringen av historia genom film och rörliga bilder blir till *Cinema Komunistos* ledstjärna.

Cinema Komunisto tecknar ett slags kronologisk parallell mellan landet och filmindustrin. När Jugoslavien uteslöts ur Kominform ledde det till olikartade konsekvenser. Jugoslaverna bestämde sig tidigt för att bryta med

socialistisk realism som den rådande konstnärliga formen. Marknaden öppnades därmed för utländska produktioner. Avala kunde med statens generösa hjälp erbjuda förmånliga inspelningsplatser och statister till stora europeiska och amerikanska produktionsbolag. Ofta använde man sig av okonventionella lösningar, allt för att ledord "nema problema" – inga problem – skulle hållas. Statister kunde hämtas från den jugoslaviska armén som även lånade ut flygplan, stridsvagnar och tunga vapen. Avalas – och man får anta även de andra bolagens – filmproduktion övervakades av partiet och i synnerhet Josip Broz Tito. Tito var filmbesatt och insåg filmens potential när det kom till historieskrivningen. Förutom den strikt politiska hållningen kring filmens makt, förmedlar *Cinema Komunisto* även Titos cinefila sida. Broz älskade att se på film men också att umgås med nationella och internationella filmstjärnor. Han såg minst en film om dagen i sin villa i Belgrad, oavsett hur hans schema kunde se ut, påpekar Konstantinović.

Turajlić berättar att paralleller mellan landet och produktionsbolaget var ett medvetet val, och att hon var intresserad av att undersöka hur ideologi kunde användas i en viss populärkulturell diskurs. Hon säger sig vilja veta hur filmer användes för att skriva och skriva om den officiella historien, främst genom att anspela på tesen att Tito skapade och höll levande den nationella myten om Jugoslavien med hjälp av rörliga bilder:

I was interested in how someone used cinema to create an official narrative for a country. And in that sense [the film] is about how Tito had the power to write the history of Yugoslavia. Only through making this film did I realize he was in fact a great story teller. And we wanted to live in that great story. And to me there's a strong parallel with the fact that when the story teller died, the story fell apart.⁴¹⁵

Cinema Komunisto har visats på festivaler över hela den fornjugoslaviska regionen, där den även fick biografdistribution. Dessutom har *Cinema Komunisto* gått bra utomlands, främst på festivaler och universitetsinstitutioner i Europa och USA. Turajlić menar att bra mottagande i USA kan ha berott på Hollywoods mytskapande av den amerikanska historien, och att den amerikanska drömmen alltid stöttats av filmindustrin.⁴¹⁶

Cinema Komunisto är uppbyggd av arkivklipp och klipp ur spel- och

dokumentärfilmer producerade under Jugoslavientiden. Dessa korresponderar med intervjuer gjorda under 2000-talet. Gamla klipp används mest för att illustrera berättelsen om Jugoslavien, ett medvetet val från Turajlić som berättar att hon hade hittat ungefär 300 filmer som hon hade kunnat använda sig av. Det svåra var att hitta självklara klipp som tillsammans skulle kunna stå för narrativet. Mosaik av spel- och journalklipp skulle suddat ut gränsen mellan fiktion och verklighet, men också mellan nutiden och det förflutna.⁴¹⁷ Genom att blanda fakta och fiktion från olika epoker placerar Turajlić även personerna hon intervjuar i en dialog med gamla filmer. Gränsen mellan då och nu suddas ut, en kontinuitet upprättas och alla blir delar av en och samma myt.

Arkivbilder rekontextualiseras i *Cinema Komunisto* till förmån för någonting annat, en skildring av landets filmiska representation. Varje klipp har ”berövats” sin indexikalitet genom att placeras i ett narrativt montage. Turajlić säger sig vilja skildra jugoslavisk historia och representationen av den. Dock kvarstår faktum att väldigt lite utrymme ges till historien. Det mesta kretsar kring filmskapandet i Jugoslavien, medan den historiska biten präglas av skämtsamma illustrationer som är skickligt ihopmonterade men avslöjar lite om det förflutna. Dialogen mellan det förflutna och den nuvarande postjugoslaviska diskursen används konsekvent och är *Cinema Komunistos* huvudgrepp.

Mottagande

Cinema Komunisto har för det mesta fått positivt bemötande. Vissa filmkritiker visar uppenbara kunskapsbrister kring berättelsen och den historiska perioden filmen skildrar. Turajlićs film sägs handla om den forna sovjetiska delrepubliken Jugoslavien,⁴¹⁸ där Tito manipulerade den serbiska filmindustrin.⁴¹⁹ Tito är för övrigt en tyrannisk ledare som lusläste vartenda manuskript och förstörde karriärer för de filmskapare han uppfattade som kritiska.⁴²⁰ Vissa kritiker verkar också ha accepterat filmens något simplificerande tes om den episka men skrattretande propagandistiska partisanfilmen som mallen för hela landets filmproduktion.⁴²¹ Det har föranlett vissa att avfärda hela landets filmproduktion, då den helt och hållet verkar baseras på dålig propaganda.⁴²² Vissa kritiker som var positivt in-

ställda till *Cinema Komunisto* anmärkte dock på en avsaknad av ett större djup och nyansering i filmen.⁴²³

En viss skillnad uppstår mellan *Cinema Komunistos* skildring av det förflutna och intervjuer med Turajlić, där hon visar en större grad av nyansering. I flera samtal berättar hon att det som drivit henne till att göra filmen har varit en känsla av att hennes generation, och framförallt de som kommit till efter Jugoslaviens splittring är historielösa.⁴²⁴ Turajlić menar att det rört sig om en historisk diskontinuitet uppifrån och ner, inte minst i ett land som bytt namn fyra gånger de senaste decennierna. Bilder på Milošević hade i skolors klassrum ersatt Titos för att ånyo bli ersatta med nya ledare.⁴²⁵ Turajlić säger sig vara nyfiken på hur unga människor kommer att reagera på hennes film. Hennes egen generation har kommit för sent till festen men har betalat skulderna för den, menar hon metaforiskt.⁴²⁶

Turajlić säger sig ha velat sprida filmen utomlands redan från början. Hon ville visa en berättelse många inte kände till, vilket också resulterade i stort intresse för *Cinema Komunisto* redan under produktionen.⁴²⁷ I flera intervjuer påpekar Turajlić hur bisarr berättelsen om Jugoslaviens Hollywood är, men att hon hoppas att publiker i väst kan lära sig något nytt av att se en oväntad skildring från ett land de inte vet speciellt mycket om.⁴²⁸ För att kunna förmedla sin berättelse till publiker som inte är bekanta med det forna Jugoslavien var Turajlić tvungen att ta till vissa förenklingar. Redan från början stod det klart för henne att hon ville ha en arketyper för varje större filmmyrke samt att den förfallna Avala-studion skulle stå som en metafor för hela landet.⁴²⁹ Därmed skulle Turajlić utveckla den ursprungliga idén om att göra en film om studios historia.⁴³⁰ Från början var filmen akademiskt nedtyngd och fylld med fakta, men idén utvecklades till en berättelse om Jugoslaviens förfall. Filmen är enligt Turajlić inte helt korrekt historiskt sett, men hon är nöjd med den konstnärliga framställningen.⁴³¹

Att hon inte är nostalgisk men hyser stark sympati för det forna Jugoslavien förekommer i flera intervjuer.⁴³² Turajlić påpekar att hon vuxit upp i en antikommunistisk familj men upplevt en stark jugoslavisk anda. Vissa ideal som broderskap och enhet väcker hennes sympatier trots att hon är medveten om att bilden av Jugoslavien inte alltid överensstämde med verkligheten. Turajlić påpekar att hon tror att få människor egentligen

trodde på illusioner, men att de valde att leva kvar i det forna Jugoslavien på grund av att de ville bidra. Bilden av Tito är inte särskilt nyanserad i filmen men Turajlić säger sig uppfatta den forne presidenten som en stark och seriös statsman som visste hur man spred en bild av Jugoslavien internationellt. Att han gjort en del grymheter förnekar inte Turajlić men menar att man i dagens politiska Serbien saknar en vision för sitt land, både nationellt och internationellt.⁴³³

Den gode, den onde, den omnipotente

Turajlić har, som jag redan påpekat, valt att jobba med några arketyper som representerar olika filmyrken. Tito används för flera olika roller, antingen fyllda med noggrant vald symbolik eller med bokstavliga yrkesbeskrivningar. Tito framställs som regissör, producent, skådespelare, manusförfattare, castingsansvarig och landets viktigaste filmkritiker. Titos noggrannhet när det kommer till filmiska detaljer avhandlas och några dokument bevisar att han kommenterat några manuskript. Titos omnipotens rör både det privata och det offentliga och i *Cinema Komunisto* visas han ha fullständig kontroll över den jugoslaviska filmproduktionen.

I sin någorlunda enkla metodologi där fiktion, fakta och då- och nutid blandas för att underställas berättelsen, övergår *Cinema Komunisto* till att vara en parafras på en film om Titos mediala persona. Filmen som parafraseras är partisanfilmen ”*Attacken på Drvar*” (*Desant na Drvar*, Fadil Hadžić, Jugoslavien, 1963). Filmen, som handlar om tyskarnas försök att fänga eller döda Tito i attacker nära den bosniska staden Drvar 1944, visar klart och tydligt en mediemedvetenhet som kretsat kring Titos persona, både under och efter andra världskriget. Hadžić inkorporerar dokumentära bilder av Tito, som filmats av den brittiske fotografen Max Slade under just Drvarslaget 1944. Slades film visades samma år även utanför Jugoslaviens gränser under namnet *First movies of Gen. Tito*, som en del av en filmjournal producerad av Fox.⁴³⁴ Hadžić kombinerade arkiv- och spelfilmsmaterial genom att låta två karaktärer i filmen lyfta sina kikare mot en grotta där Tito gömde sig. I nästa klipp är Slades filmade material inkorporerat i filmen och Tito blir till ett verkligt subjekt i fiktiva karaktärers kikare. Förutom denna korta scen visar Hadžić även andra sätt att blanda dokumentära arkivbilder

med fiktion. I scenen som visar tyskarnas anfall mot Titos partisaner blandas bilder tagna av tyska kameramän med spelfilmssekvenser. Hadžić förstod redan på 1960-talet att andra världskriget även var en mediekampanj. Skälet till att försöka döda Tito var mångbottnad. Det var viktigt att hans mediepersona skulle förstöras. Hadžićs film kryllar av paralleller mellan medierade representationer av Tito och partisanernas kamp och det faktiska kriget som pågick. Vinnaren blir inte enbart den som vinner själva slaget utan den som dominerar det mediala kriget.

Turajlićs sammanblandning av olika filmkällor är på vissa ställen inte helt olik Hadžićs. Tito blir i *Attacken på Drvar* en medial superstjärna, och blandning av dokumentärt material i spelfilmsformat bidrar med en känsla av autenticitet i en delvis fikcionaliserad berättelse. *Cinema Komunisto* bidrar dock med så många bilder av Tito att han till slut blir självreferentiell och är både fiktiv och verklig på samma gång. Eftersom *Cinema Komunisto* skapar sitt eget universum där fiktion och verklighet korresponderar, förvandlas berättelsen om Jugoslavien, filmindustrin och Tito till en stor men fiktiv berättelse som, för att parafrasera själva *Cinema Komunisto*, förekommer enbart i filmer. Paradoxalt nog framstår *Attacken på Drvar* som mer autentisk i sin skildring av en ledare än en dokumentärfilm som genom att inkorporera så pass skilda källor blir till en diffus filmisk anekdot. Filmisk representation om filmiska representationer avslöjar egentligen inget nytt. En delvis kompilerad film som *Cinema Komunisto* sammanblandar många skilda källor: regimvänliga och regimkritiska filmer, partisansånger och västerländsk popmusik, nostalgiska minnen av Jugoslavien från personer som hjälpt till i landets förstörelseprocess. Att filmen är heterogen borde inte vara ett problem i sig, men när *Cinema Komunisto* öppnar med Ranciéres påstående om ideologins roll i filmhistorieskrivningsprocesser, blir jag osäker vad som åsyftas. Att antyda att Tito och partiet använde sig av film för att skapa myter genom att återskapa viktiga historiska nedslag passar väl ihop med Ranciéres citat. Citatet kan dock appliceras även på *Cinema Komunisto*. Med hjälp av dokumentärfilmens påstådda distans skapar Turajlić historien av den jugoslaviska kommunistiska filmen. *Cinema Komunisto* har en till synes distanserad blick på det förflutna och Turajlić undviker noga att själv kommentera hopklippta scener. Att retrospektivt blicka tillbaka på filmproduktionen verkar som ett enkelt sätt att urskilja

partisanfilmens propagandistiska makt. Dock döljer sig ideologiska undertoner i klippningen, ljudpålägget och i berättandet.

Urval

De intervjuade filmarbetarna som berättar om Jugoslaviens filmhistoria är främst från Serbien, med undantag av Veljko Bulajić som bor i Zagreb. På det viset får man inte en blick som omfattar de andra delrepublikerna, och därför kan inte filmen ses som en skildring av den jugoslaviska filmindustrin i sin helhet. Jugoslavien visas i början som ett land med sex delrepubliker men mest uppmärksamhet ges åt Serbien, med några få utflykter till Kroatien, främst kring filmfestivalen i Pula. Få scener utspelar sig i Bosnien och Hercegovina och de visar inspelningen av Veljko Bulajićs film *Slaget vid Neretva*. De intervjuade är relevanta men enbart i de sammanhang de själva aktivt förekommit i. Det är i sig inte tillräckligt för att bilda sig en uppfattning om en mer komplex bild kring partisanfilmens utveckling. Filmens något problematiska roll i analyserandet av det förflutna rör inte enbart urvalet av karaktärer. Utifrån valda filmer framstår filmproduktionen i Jugoslavien som en aldrig sinande orgie i socialistisk realism. Klippen som valts ut med omsorg visar tappra partisaner som mejar ner fienden, drar till med humoristiska repliker och offrar sig gladeligen i kampen för ett fritt Jugoslavien. Detta gäller även de anekdotiska berättelser som tar upp Titos förhållande till filmproduktionen. Vad har exempelvis Titos anteckningar och kommentarer på filmmanuskript egentligen haft för historiskt värde? Har de påverkat, och i vilken utsträckning, de filmproduktionsmässiga villkoren i Jugoslavien? Det besvaras inte i filmen men det antyds att det visst haft påverkan.

Filmens form avslöjas redan i inledningsscenen. I ett klipp från filmen ”*Tre biljetter till Hollywood*” (*Tri karte za Holivud*, Božidar Nikolić, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1993) – för övrigt en film som tillkommit efter Jugoslaviens sammanbrott – ser vi hur en pojke tittar på en byst av Tito. Scenen är uppochnedvänd, men Turajlić väljer att rätta ut den. Turajlić visar här på sin ambition att med hjälp av arkivklipp berätta en mer sanningssenlig, autentisk historia som skiljer sig från de tidiga, mer ideologiskt uppochnedvända versionerna. Filmens klippare Aleksandra Milovanović

jobbar filmen igenom med kontrapunktiska förhållanden mellan ljud och bild, vilket öppnar för metaforiska och symboliska slutsatser om filmens och landets historia. Men första scenens löfte motsvaras inte riktigt av filmens innehåll, underhållningen och den snygga förpackningen till trots.

Inledningsscenen skiljer sig från resten av filmen eftersom Turajlić ändrar själva originalscenens utseende med ett kreativt postproduktionsarbete och visar på att hon är uttolkare men också skapare när det behövs. I andra fall arbetar hon genom att sammanblanda många olika klipp som ska peka på ett ställningstagande. Det närliggande kriget som hotar filmfestivalen i Pula i mitten på 1991 illustreras med ett urval av klipp. Scenen inleds med den första jugoslaviska filmen, den socialistiskt-realistiska *Slavica* där huvudpersonen Slavica går emot en ström av soldater som marscherar åt ett håll. Den fortsätter med Vatroslav Mimicas modernistiska film ”*Prometheus från ön Viševica*” (*Prometej s otoka Viševice*, Vatroslav Mimica, Jugoslavien, 1964) där argisinta män tänder tändstickor i mörkret och tillbaka till *Slavica* som i en av de sista scenerna försöker täppa till ett hål på båten samtidigt som hon är skadad i filmens mest avgörande slag. Metaforiskt berättar scenen om att de som verkligen trodde på den kommunistiska revolutionen och den jugoslaviska idén hade överrumplats och omintetgjorts av ondsinta skurkar som trädde fram ur mörkret. Slavicas död i ursprungsfilmerna där individen offrar sig för den kollektiva framtiden förvandlas till en mardrömsscen där de som verkligen trodde på jugoslavismens idé blev allt färre och övermannades av nya kollektiv. Det är signifikativt att den första jugoslaviska filmen används för att skildra Jugoslaviens filmiska död. Det är som att Turajlić vill säga att det redan i den första filmen finns en inbyggd vision om landets implosion.

En annan aspekt som rör försök till att etablera en historisk koppling mellan nu och då leder till en populistisk relativisering, väldigt ofta med förenkling som resultat. *Cinema Komunisto* är inget undantag. Poetiskt och politiskt olika subgenrer till jugoslavisk krigsfilm blir i *Cinema Komunisto* beskrivna som likadana.⁴³⁵ Skillnaderna suddas bort och genrepluralismen offras för en tes om att alla filmer som handlade om andra världskriget var i stort sett kopior på redan dåliga kopior som hade till uppgift att skapa en myt av landets historia.

Den nostalgiskt-totalitära blicken

Partisanfilmen uppfanns enligt Mila Turajlić av kommunistiska ledare som ett manipulationsverktyg. Jugoslavien fanns endast i fiktion eller i politikers önsketänkande. Samtidigt längtar filmen tillbaka till dessa manipulerade tider och uppvisar en nostalgisk sida också.

Liberated Cinema är ett uttryck som Daniel J. Goulding använder när han beskriver en viss förändring i jugoslavisk filmhistoria, främst under 1960- och 1970-talen. Filmens frigörelse handlar om en viss liberalisering men också om nya politiska och ekonomiska omständigheter. Från ena sidan hade självförvaltningssystemets implementering resulterat i en större decentralisering på filmproduktionsfronten samtidigt som den förbättrade ekonomiska situationen möjliggjorde fler produktioner och utvecklade finansieringsplattformar, produktion och distribution. Goulding refererar till *den nya filmen* som en lös samling filmmakare och filmer som utan att ha ett gemensamt estetiskt perspektiv försökte att öka individuella och kollektiva friheter. Filmen skulle engageras och användas i samtal kring kontemporära teman. Dessa skulle innehålla kritik mot mörka, ironiska, alienerade delar av individuella, kollektiva och politiska diskurser.⁴³⁶ Detta sker i en tid när diskussioner om och kring den samtida filmen ökar. Ideologiska, filosofiska och renodlade filmvetenskapliga diskussioner avlöser varandra. Goulding påstår att *den nya filmen* är frihetstörstande. Den vill frigöra sig från den dogmatiska filmens ideologiska bojar. Även kommersialiseringen ökar och allt fler filmer skapas för att tillfredsställa den genomsnittliga smaken hos en mer eller mindre icke-bevandrad filmpublik. Goulding definierar *den nya filmen* som en negationsfilm. Den revolterar mot den alldagliga och genomsnittliga filmen, och friheten används som en negation. Enligt Goulding är *den nya filmen* en motsats till den gamla filmen som andas dogmatisk ideologisering.

Fenomenet den nya jugoslaviska filmen är icke-existerande i Turajlićs film. Filmen i Jugoslavien används enligt Turajlić enkom för att konstruera en nationell myt, en illusion och en fiktionaliserad berättelse som visar upp en falsifierad historia.⁴³⁷ Medan den didaktiskt-propagandistiska perioden i Gouldings periodisering av den jugoslaviska filmhistorien sträcker sig mellan åren 1945 och 1950, är den i Turajlićs version ständigt pågående. Turajlić

drar paralleller mellan den ideologiska filmpropagandan och landets faktiska historia. Filmfiktionen är närmast identisk med Titos Jugoslavien och är en kuliss som används för en myt och förenklad historieskrivning.⁴³⁸ Turajlić fortsätter med att påstå att *Cinema Komunisto* är en berättelse om film på "kommunistiskt sätt". Den avslöjar en tragikomisk megalomani som gränsar till galenskap. I ett land där det inte fanns fria val och där de som frågade för mycket kunde bli fråntagna sina pass, förbjöds och censurerades alla slags problem. Med en sådan syn på den jugoslaviska filmhistorien och filmens funktion, finns det ingen plats för nyanseringar och de omständigheterna som Goulding menar har lett fram till en försiktig liberalisering. Istället för en decentralisering villkorad av ett självförvaltnings-system är Turajlićs bild av filmhistorien en fantasmagori om en absolut makt över landets propagandamaskineri. Tito var den store illusionisten som var en aktiv medskapare av den jugoslaviska filmindustrin då han regisserade, skrev och omarbetade filmmanus. Turajlić förklarar att Titos roll i filmindustrin var av oundviklig natur. På anekdotnivån hade det varit känt att Tito var en stor cinefil, men Turajlić påpekar att en mängd dokument gav berättelsen ett nytt skikt – en man som bestämde ett helt lands öde var samma man som regisserade dess filmer.⁴³⁹

Filmens teoretiska legitimitet hittas i det öppnande citatet av Jacques Rancière: "Filmhistorien är historien om makt över historieskapandet."⁴⁴⁰ Att använda sig av en kommunistiskt orienterad filosof för att försöka underbygga antikommunistiska ställningstaganden och hypoteser kan vara intressant i sammanhanget. Citatet används på ett liknande sätt som filmbilder, de används efter behov. I boken *Le destin des images* från vilken Turajlić valt ut citatet, skriver Rancière om bland annat Jean-Luc Godard och upptäcker en dialektisk rörelse i regissörens filmspråk.⁴⁴¹ Godard dekonstruerar ett klassiskt sätt att jobba med fiktion och frigör filmen från litterära former som tidigare använts som underlag och inspiration. Rancière ser på film genom en dualism, konstruerad av konstnärens autonomi och den kollektiva historiens erkännande. Rancières filosofiska opus karakteriseras av en fundamental åtskillnad mellan politik och den polisära maktordningen. Politik är polisens alternativ och motsats och kan inte bara ses som en organiserad gemenskap. Politik handlar om emancipation medan polis handlar om makt och försök att behålla densamma.⁴⁴²

Filmkonsten är enligt Rancière inte uniformerad och står i kontrast till maktordningen. Film kan korrespondera med kollektiv på sätt som står bortanför samhällets och rättsväsendets maktordning. Enligt filosofen är filmkonsten autonom och innehåller motstridiga frågor kring och om ett visst samhälle.⁴⁴³ Det är inte bara filmskapare som väcker liv i filmkonsten genom att ställa obehagliga och motsträviga frågor, de ska tolkas också. Filmpublic kan enligt Rancière ses som emancipatorisk och icke-emancipatorisk. Turajlićs film beskriver en icke-emanciperad massa som ser upp till och blint litar på den store berättaren – Tito. Rancière kritiserar den platoniska idén om en passiv åskådare som inte ifrågasätter skuggorna på väggen. En emancipatorisk tittare är en paradoxal figur som rör sig i ett dynamiskt samspel mellan konst och den politiska frigörelsen. Att titta är också att göra, att förhålla sig till och att aktivt medverka.⁴⁴⁴

Turajlić opererar utifrån en ambition att bygga upp en trovärdig och autentisk berättelse, men struntar i både Rancières tankar om film och den jugoslaviska filmhistorien. "When reality has a different script from the one in your films, who wouldn't invent a country to fool themselves?" förtäljer en av filmaffischerna. Rancière desavouerar skillnader mellan fiktion och verklighet. Varje dokumentärfilm är enligt honom ett fiktivt verk då urval, förtätning och systematisering skapar en sluten och stängd skapelse, en orubblig helhet.⁴⁴⁵ Dokumentärfilm är alltså inte en påminnelse om dåtid, utan en skapare av nya betydelser i presens. Att sammanföra ett lands hela filmhistoria med statskodifierad propaganda motsäger två av Rancières påståenden kring filmkonst. Två potentiella emancipatoriska rörelser bortses ifrån: massans roll i historieskapandeprocesser och den konstnärliga autonomi.

I slutet på 1980-talet, när Jugoslavien genomgår den största politiska krisen efter andra världskriget, påstår den slovenske filosofen Slavoj Žižek att nationalismens framväxt är broderskap och enhet-floskelns sanna ansikte. Den jugoslaviska självförvaltningen vilket han kallar för "jugokommunistisk ideologi och jugostalinism", var på väg mot sin oundvikliga död. Döden var något försenad eftersom landets pater de familias, Josip Broz redan hade avlidit några år tidigare. Socialismens död var en bekräftelse på att nya tider var att vänta och det var ingen slump att proklameringen kom från liberala krafter som hävdade rättsstatens principer, rätt till självbestämmande och

andra ideologiska riktlinjer som skulle möjliggjort Jugoslaviens nedmontering, och i slutänden nygamla nationsstaters återfödelse.⁴⁴⁶ Även efter att den jugoslaviska tragedin avslutats återanvänds Žižeks tes som ett sätt att "bevisa" kommunismens inbyggda felresonemang, oftast för att rättfärdiga negativa effekter som kapitalismens och nationalismens intåg haft på det postjugoslaviska området. En liknande tes, minst sagt kommunistkritisk, kan även ses i *Cinema Komunisto*. Kommunism uppstår enbart som ett tyranniskt medel, något som styrs ovanifrån, raderar alla slags oppositionella röster och är dogmatiskt manipulerande.

Rancière skriver att dokumentärfilm har större potential att visa upp olikartade röster. Samtidigt menar han att regissörens auktoritära röst ger filmer mening på bekostnad av klippens innehållsliga heterogenitet.⁴⁴⁷ Turajlićs röst använder sig av olika källor för att skapa sin version av den kommunistiska filmen. Som en produkt av nya tider framställer hon sig som befriad från varje ideologiskt betingad markör. Hennes världsbild är liberal, ett perspektiv som måttligt kritiserar orättvisorna i transitionsländernas anpassning till den globaliserade kapitalismens utveckling. Programenligt ska alla ideologier dömas ut men en viss förståelse finns för den jugoslaviska socialismens kapitalistiska ådra. Genom det populärkulturella nostalgifiltret minns man det som uppfattas som allmänt gott och exotiskt intressant. Därför är berättelserna koncentrerade på konsumtion och anekdoter om Orson Welles som hyllade Tito i tv, Sophia Lorens besök hos Josip Broz och hans fru på deras sommarställe och jugoslaviska soldater som agerar statister i krigsfilmer. *Cinema Komunisto* interpreterar Jugoslaviens socialistiska historia genom en dekonstruktion av den stora illusionen. Žižeks tes modifieras och fylls på med en gnutta nostalgi och sentimentalitet.

Turajlić koncentrerar sig på produktionsbolaget Avala film, som etableras med Titos underskrift direkt efter kriget, 1946. Produktionsbolaget presenteras som den jugoslaviska illusionens födelseplats, en statlig institutionsplattform för den kommunistiska propagandan. Ett antal framstående Avala film-medarbetare klipps ihop när de uttalar sig om landet och filmstudion: "Filmproduktionen hade en prioriterad roll inom det forna Jugoslavien" (Steva Petrović, producent); "Varje stat, varje maktinstans forcerar egna teman. Så var det förr, så kommer det alltid vara. Varje makthavare kommer framhålla sig själv" (Veljko Bulajić, filmregissör); "Film har varit

ett mäktigt propagandavapen enligt dåtidens partirykten” och ”Tito var väldigt intresserad av att spela in så många filmer om partisaner och kriget som möjligt” (Gile Đurić, Avalas VD); ”Det hörde vi av Lenin och ryssar, att film är ett viktigt redskap när det kommer till att propagera staten och partiet” (Veljko Despotović, scenograf). Som konkreta bevis för sin tes om filmen som kommunistisk propaganda, klipper Turajlić in många filmklipp från partisanfilmer, vilka varit mångtaliga i den jugoslaviska filmhistorien. En film som har fått ett pris för bästa arkivmaterialsanvändning rimmar dock illa med uppenbara falsifieringar.⁴⁴⁸ Turajlić börjar med att i inledningsscenen – som alltså ska etablera den nationella myten – visa upp filmer som är kritiska till själva den jugoslaviska ”myten”. I de första sekvenserna visas en scen ur den redan nämnda postjugoslaviska *Tre biljetter till Hollywood* som följs åt av en scen ur ”*Min familjs roll i världsrevolutionen*” (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Bahrudin Čengiđ, Jugoslavien, 1971) som parodierar partisaner och revolutionärer och deras hjältemodiga patos. I montageförekommer även ett klipp ur komedin ”*Inte det, utan*” (*Nije nego*, Miodrag Milošević, Jugoslavien, 1978), som handlar om en omöjlig sammanblandning av unga generationer och ett gammaldags socialistiskt skolsystem. Här handlar det om filmer som man inte ens med de godaste intentioner kan sortera under ”mytkonstruerande”. Tvärtom, de är dekonstruerande, ironiserande, fyllda av satir och cynism, ironi och distansering från ”den kommunistiska ideologin”. Förutom de dekonstruerande filmerna, kan vi i *Cinema Komunisto* även notera förekomsten av musikalkomedier med kärlek och konsumism som huvudtemat, bland andra: ”*Lördagskväll*” (*Subotom uveče*, Vladimir Pogačić, Jugoslavien, 1957), ”*Kärlek och mode*” (*Ljubav i moda*, Ljubomir Radičević, Jugoslavien, 1960), ”*Det är bättre att kunna*” (*Bolje je umeti*, Vojislav Nanović, Jugoslavien, 1960), ”*Sommaren bär skulden för allt*” (*Leto je krivo za sve*, Mladomir Đorđević, Jugoslavien, 1961), ”*Vår bil*” (*Naš avto*, František Čáp, Jugoslavien, 1962), ”*Varma år*” (*Tople godine*, Dragoslav Lazić, Jugoslavien, 1966), ”*Hur Romeo och Julia älskade varandra*” (*Kako su se voleli Romeo i Julija*, Jovan Živanović, Jugoslavien, 1966). Ingen av dessa filmer har något specifikt kommunistiskt i sig, nästan inte ens något jugoslaviskt. Varenda en hade kunnat spelas in utan större förändringar i form eller innehåll, i något av europeiska modecentra som Rom, Paris och/eller London.

Det största problemet med Turajlićs tes rör dock en fråga som borde ha cementerat dess styrka. Den elementära paradoxen ligger i det faktum att Ratko Draževićs ankomst till Avala film radikalt ändrar de tidigare spelreglerna. Dražević – en före detta partisan och medlem av den hemliga polisen, en mytomspunnen man – öppnar Avalas dörrar mot produktionsbolag från väst. Riktlinjerna ändras och studion öppnar dörrar gentemot kapitalistiska investerare och stora produktionsbolag från icke-kommunistiska länder. Avala film blir alltså – tvärt emot påståenden – snarare en del av den kapitalistiska megalomanin, som mitt i ett ”kommunistiskt” Jugoslavien producerar enorma samproduktioner, filmatiseringar av historiska sagor, myter och legender. Istället för att visa hur saker och ting förhöll sig i ett land ”där problem inte tilläts att existera”, får vi snarare en bild av hur jugoslaviska filmarbetare jobbade oavbrutet för att blidka västerländska, kapitalistiska, investerare. Hade den jugoslaviska filmdrömmen bestått av så principfasta och ideologiserade tankar om det kommunistiska kollektivet hade man inte tillåtit så stora kränkningar som filmproducenter från utlandet medförde. I *Cinema Komunisto* berättas det att filmproducenterna inte kunde förstå hur lokala partners på varje fråga svarade med ”nema problema”, ”nema problema”, ”nema problema” – inga problem. ”Om det snöar gör vi vinterscener. När snön har försvunnit och solen börjar skina, filmar vi vårscener”, säger en filmarbetare. Gigantiska scenografier, olikartade och attraktiva geografiska platser, bra hotellutbud och framförallt billig arbetskraft ledde till att Avala film sågs som Östeuropas svar på Hollywood. I en scen berättas det att det rådde en enorm konkurrens mellan inhemska skådespelare och att deras karriärer i mångt och mycket berodde på filmernas ekonomiska utdelning samt filmfestivalernas erkännande. ”Den som fick pris på Pulas filmfestival, den har säkrat sitt jobb”, säger den mest kända jugoslaviska skådespelaren, Bata Živojinović. Filmens fokus ändras alltså. Från att ha kritiserat den statliga myten till att nostalgiskt blicka tillbaka på världsglamouren som under en period omgärdat den jugoslaviska filmindustrin. Arkivklipp från Pula filmfestival visar arenan där huvudtävlingen visades. I arenan sitter tusentals åskådare. Ceremonier avlöser varandra, militärer anländer i sina finaste uniformer. På den röda mattan ses Alfred Hitchcock, Orson Welles, Anthony Quinn, Kirk Douglas, Sophia Loren, Richard Burton, Elizabeth Taylor och många

andra. Tito filmas tillsammans med stora filmstjärnor, inhemska och utländska. Vi ser dem på hans sommarställe, under filminspelningar, på filmfestivaler, premiärer, banketter. Inne på hotell Metropol i Belgrad finns det många fotografier på kändisar som varit hotellets gäster. I klippet efter detta berättas det att Pablo Picasso gjort affischen för Veljko Bulajićs film *Slaget vid Neretva*. I en intervju med skådespelaren Yul Brynner från inspelningen av *Neretva*, jämför Brynner Bulajićs masscener med verk av Cecil B. DeMille. Orson Welles säger i en annan intervju: "Since we judge greatness in a man usually by leadership, it is self-evident fact that the greatest man in a World today is President Tito." Nostalgiska bilder, ljudsatta med gamla jugoslaviska melodier, har ersatt de idéer som presenteras i början på filmen. De som i början på filmen uttalat sig kritiskt om landets filmproduktion talar nu positivt om den. Steva Petrović säger: "Vi hade en av de viktigaste filmindustrierna i Europa." Medan Gile Đurić fortsätter i liknande ton: "Vårt anseende i världen var enormt." Restaurangägare, tillika filmproducenten med jugoslaviskt påbrå, Dan Tana erkänner: "Jag kunde inte tro vad ni i Jugoslavien kunnat åstadkomma under kommunismen. Barnen semestrade vid havet, åkte på skidresor. Sjukhus, skola, allt var gratis. Jag kunde inte tro att det kunde varit gratis. Det var en överklig succé, men det kanske är något som betalas nu, kanske det handlade om en stor skuld, jag vet inte." Även filmens regissör blir till det manipuleringsobjekt hon själv ämnat kritisera. I en intervju svarar hon melankoliskt kring kommunistfilmens guldperiod: "Jag har helt enkelt en känsla av att jag missade en riktigt bra fest. De hade det väldigt roligt."⁴⁴⁹

Men vad händer med den kommunistiska filmen enligt *Cinema Komunisto*? Den koncentrerar sig på två filmexempel som anses vara paradigmatiska: *Slaget vid Neretva* och *Den femte offensiven* (*Sutjeska*, Stipe Delić, Jugoslavien, 1973). Dessa två filmer brukar lyftas fram som den rigorösa statspropagandan ansikten utåt. Men inte ens dessa två kan ses som renodlat statliga projekt, inte minst för att de var internationella samproduktioner. *Slaget vid Neretva* hade producerats med tyskt, italienskt och franskt kapital. Den jugoslaviska delen finansierades inte heller bara från statskassan. Pengar samlades med hjälp av ett femtiotal olika inhemska företag. I det jugoslaviska självförvaltningssystemet sköttes investeringar i fabriker och företag genom arbetarnas rätt till självbestämmande. De röstade auto-

nomt genom arbetarråd och deras beslut togs utan statlig inblandning. Pengar till olika projekt togs då från deras egna löner, vilket kallades för "självbidrag" (samodoprinos).⁴⁵⁰ Skådespelaren Bata Živojinović åkte med Bulajić på flera rundresor till företag och åskade pengar. I filmen berättar han att företagen skänkte det som krävdes, att de inte ens frågade hur mycket som behövdes. Det är svårt att läsa in statens inblandning i sådana beslut men filmens tes om fiktion under statens övervakning är konspiratorisk och bygger inte på bevis utan antaganden.

Cinema Komunisto handlar om Avala film men företaget hade inte producerat eller distribuerat vare sig *Neretva* eller *Den femte offensiven*. Regissören Veljko Bulajić har vid flera tillfällen påstått att det är Jadran film som är produktionsbolaget som har alla rättigheter till *Slaget vid Neretva*. Även andra aktörer som det bosniska produktionsbolaget Bosna film har vid flera tillfällen hävdatt att *Neretva* är deras produktion och att de äger rättigheterna, samt att de kommer stämma Bulajić.⁴⁵¹

Titos inblandning i kreativa processer antyds filmen igenom men påståendet bevisas inte i någon högre grad. *Cinema Komunisto* visar några meningar som Tito hade skrivit på ett manuskript: "Ordna så jag kan se filmen hemma", "Det här överensstämmer inte med verkligheten", "Jag ska läsa manuset och sedan säga min mening", "Jag borde inte synas". Det berättas inte vilka manuskript Tito kommenterade men det kan anas att det rör *Den femte offensiven*, en filmatisering av ett slag där Tito själv hade sårats. Det var aldrig någon hemlighet att Tito övervakade inspelningen, var inblandad i processen och valde Richard Burton att gestalta honom. Bulajić berättar å andra sidan att Tito själv hade sagt att hans medarbetare inte kommer blanda sig i filmproduktionen runt *Slaget vid Neretva*, samt att regissören hade fria händer att göra filmen efter egen smak och tycke. Antydningar om en allnärvarande president stämmer alltså inte till fullo ens när det kommer till de mest propagandistiska filmerna i den jugoslaviska filmhistorien.

Trots försök till att bevisa att partisanfilmen varit enbart en propagandafylld genre, har seriösa studier visat att det är svårt att dra några som helst konklusioner om genrens existens samt den påstådda enhetlighet som skulle omge den.⁴⁵² Inga inbyggda genremässiga, tematiska eller ens ideologiska länkar kan binda ihop så olikartade filmer som *Slavica*, "Vänd dig inte om

min son” (*Ne okreći se, sine*, Branko Bauer, Jugoslavien, 1956), *Väldet får inte segra* (*Deveti krug*, France Štiglic, Jugoslavien, 1960), *Inringade* (*Kozara*, Veljko Bulajić, Jugoslavien, 1962), *Attacken på Drvar*, ”*Steg i dimman*” (*Koraci kroz magle*, Žorž Skrgin, Jugoslavien, 1967), *Valter brani Sarajevo*, ”*Republiken Užice*” (*Užička republika*, Živorad Mitrović, Jugoslavien, 1974), ”*Zelengoras toppar*” (*Vrhovi Zelengore*, Zdravko Velimirović, Jugoslavien, 1976) och andra. Dessa filmer utgör en bråkdel av filmer som behandlar andra världskriget, öppnar upp olikartade teman och problem och ställer olikartade frågor med hjälp av heterogena filmmedel. Därför är det svårt att bunta ihop dem i en enhetlig filmgenre.

Ett par hundra filmer som producerats kring andra världskrigets olikartade erfarenheter ger inte nödvändigtvis några entydiga svar. Zoran Terzić skriver att den jugoslaviska partisanfilmsproduktionen skapade ”minnesbilder” snarare än propagandistisk historieskrivning. Enligt Terzić handlar minnesbilderna inte om en rättrogenhet och en riktighet, utan om associativa idéer kring ”partisanupplevelsen”, motståndets estetik, det emancipatoriska kollektivet, uppoffringen och segern mot antihumanism. Terzić tycker att vissa filmer lyckats beröra den jugoslaviska filmpubliken och skapa diskussioner och tankeutväxlingar kring speciella aspekter av kampen under andra världskriget. Andra filmer lyckades inte med bedriften enligt honom. Orson Welles insats som en Četnik eller Richard Burton som Tito låter för Terzić intressant enbart på pappret men lyckas inte väcka några associationer, idéer och bilder kring andra världskrigets kamp mot nazister.⁴⁵³

Om det nu finns något sätt att conceptualisera, se och analysera film på ett kommunistiskt sätt såsom Turajlić försöker göra gällande, handlar det snarare om en beskaffenhet som i sig innehåller emancipatoriska och motståndets idéer, och inte en tematisk och/eller stilistisk diskurs. De kommunistiska idéerna som fanns under och efter andra världskriget och som representeras har inga slutgiltiga mål förutom en idéknuten ”kommunism” ingen sett men många jagat. Därför är den kommunistiska idén också olikartad beroende på vem det är som tolkat den, under vilka tider och utifrån vilka kontexter. Turajlićs syn på kommunism präglar hennes urval, tematisering men också tolkning.

Avala film som det första och mest produktiva produktionsbolag i det forna Jugoslavien förtjänar en seriös analys. Det är högst tveklaktigt om

Cinema Komunisto gör en sådan. Filmens tes om att den jugoslaviska filmindustrin behövde sina myter och att Avala film användes som ett verktyg för statspropagandan under Titos direkta kontroll ger en skev bild av vissa historiska förhållanden. Det visar sig att den jugoslaviska filmhistorien är en decentraliseringshistoria, en som dessutom följde den politiska utvecklingen i federationen. Även om vi skulle tro på att Tito tog ledigt från sina politiska och diplomatiska sysslor för att kontrollera filmproduktionen i staden han bodde, ter det sig högst osannolikt att han skulle hinna göra detsamma med produktionsbolag som Triglav film, Jadran film, Bosna film, UFUS, Zvezda film, Makedonija film eller Lovćen film, som uppkom och producerade filmer runt om i landet. Inte ens Avala film producerade bara ”kommunistiska” filmer och/eller partisanfilmer. En stor del av produktionen utgjordes av kontroversiella verk, något även Peter Stanković påpekar när han påstår att många filmer i Serbien under denna period krossar en ideologisk dogmatism.⁴⁵⁴

De ”befriade” filmerna

Det är värt att nämna och berätta om ett antal filmexempel som producerades av Avala film och som vittnade om ett diametralt annorlunda filmklimat än det som Turajlić försöker beskriva. Dessa filmer motbevisar det totalitära paradigmet som präglar *Cinema Komunisto*. Jag kommer att ta upp ett axplock filmer. Det finns inte utrymme att nämna och exemplifiera alla kritiskt orienterade verk här.

”*Mannen från ekskogen*” (*Čovek iz hrastove šume*, Miodrag Popović, Jugoslavien 1964) är ett intressant exempel, inte minst för sitt kontroversiella innehåll. Filmens protagonist är Četnik Maksim, en till synes kall mördarmaskin som under filmens gång visar på en nyanserad psykologisk struktur. Han utvecklar vänskap med en liten pojke och blir kär i en partisanskinna. Kvinnan lyckas till slut mörda Maksim och han avlider på en kyrkogård bredvid ekskogen han brukade gömma sig i. Bata Živojinović spelar en biroll i filmen och konstaterar i slutet: ”Kommunister är som en ambitiös älskare, de nöjer sig inte bara med kroppen utan vill också ha själen.” En av Turajlićs intervjuade huvudpersoner är scenografen Veljko Despotović. Han debiterar i *Mannen från ekskogen* och

lyckas förena en medeltida kyrkogård, dimma och skog med andra världskrigets kamp. Filmens utseende bär närmast gotiska drag. Filmens scenografi handlar i sammanhanget om en etablering av historiska kopplingar mellan serbiska rebellers kamp mot turkar under perioden 1400–1850-talet, cirka. Goulding konstaterar att filmens djupare mening ligger i den visuella stämningen som visar på en blodig tradition och olika regionala legender och myter. Kyrkogården är enligt Goulding fylld av medeltida hajdukkrigare och ortodoxa präster som kämpade mot osmanerna.⁴⁵⁵ Samma regissör, konstnären Miodrag Popović, skulle göra en till film för Avala, nämligen ”*Hjältarna*” (*Delije*, Miodrag Popović, Jugoslavien, 1969), som berättar om två bröder som inte hittar sina platser under krigspräglade omständigheter. Porträtterade som primitiva grottmän kan de inte lösgöra sig från sin fascination med krig och våld. Allt i filmen är ”anti”. Protagonisterna är antihjältar, ideologiskt är filmen positionerad antirevolutionärt och filmspråket är antiestetiskt. Popović understryker samma sak när han återanvänder ett talesätt när han jämför filmen med en enkel böngryta, samt att den är rå och utan estetiska pretentioner. Den handlar enligt skaparen om att utan någon som helst respekt ta itu med vissa aspekter av jugoslavisk mördarmani.⁴⁵⁶

Filmen ”*Tre*” (*Tri*, Aleksandar Petrović, Jugoslavien, 1965) är också en stark kontrapunkt till myter om partisanernas hjältemod. Filmen kan ses som en berättelse om en liten man som inte kan eller vill förhindra mord som sker framför hans ögon. Bata Živojinović spelar Miloš som i tre situationer bevittnar mord på tre individer. I första episoden som utspelas under mellankrigstiden är han maktlös. Tsarens armé arkebuserar en man de misstänker vara spion och Miloš är en student. Andra episoden visar Miloš under andra världskriget. Hans partisanvän mördas medan Miloš överlever tyska attacker. Efter andra världskriget är Miloš en högt uppsatt partisan. Han gör inget för att rädda en kvinna som anklagas för att ha samarbetat med nazisterna. Hans maktlöshet är tvetydig i sista delen då vi inte vet om det handlar om hämnd, likgiltighet inför andras lidande eller rädsla.

Även andra filmer som handlar om andra världskriget innehåller olikartade skildringar som inte nödvändigtvis överensstämmer med partipropagandan. ”*Dödsorsaken bör inte nämnas*” (*Uzrok smrti ne pominjati*, Jovan Živanović, Jugoslavien, 1968) handlar om de första upproren i Serbien

under 1941, som senare skulle leda till etablerandet av ett befriat område som kallades för Užicerepublik. Här är hjältemod och befrielsekampen inte i centrum. Folket leds av vidskepelse och en religiös fromhet där folket knäböjer och lydigt låter sig dödas av den tyska ockupationsmakten. Istället för parollen som användes precis innan ockupationen, "Hellre grav än att vara slav" ("Bolje grob, nego rob"), visar filmen det jugoslaviska folket som förlikat sig med tanken om att de hellre vill slava än hamna i en grav.

Želimir Žilniks *Tidiga verk* kan enligt konstvetaren Marina Gržinić ses som "psykotiskt socialistisk".⁴⁵⁷ Filmen leker med jugoslaviska kommunistiska paroller och slagord. Den kvinnliga huvudkaraktären heter Jugoslava och är en kommunistisk fanatiker som regissören placerar i en kontext av ett förmodernt, agrart och outvecklat samhälle. Gytjtjan som Jugoslava trampar i medan hon försöker förklara kommunistiska idéer för obildade jugoslaviska bönder blir allt djupare och unga proletärer kan till slut inte ta sig ur den. Idealistisk förblindelse leder till att Jugoslava mördas av sina egna kamrater. Hennes kropp täcks med partiflaggan. Idéer om ett bättre samhälle åtar till slut upp den enda som faktiskt trodde på den, verkar Žilnik mena.

Listan över alla "befriade filmer" som Avala film producerat är lång, men jag vill nämna några stycken som byggde teman och estetiker på andra sidan av kommunistisk ideologi: *Återkomsten* ("Povratak", Živojin Pavlović, Jugoslavien, 1966), *Kärleksakten eller En växeltelefonists tragedi* (*Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1967) och *Oskyddad oskuldssfullhet* (*Nevinost bez zaštite*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1968), *Middagstid* (*Podne*, Mladomir Đorđević, Jugoslavien, 1968), *Burduš* (Miodrag Popović, Jugoslavien, 1970), *"En lovande kille"* (*Dečko koji obećava*, Miloš Radivojević, Jugoslavien, 1981), *Berlin kaputt* (Milivoje Milošević, Jugoslavien, 1981).

Man kan generellt vara enig med Gouldings tes om att alla dessa nya filmer inte har en enhetlig tematik eller estetik. De täcker ett brett område av heterogena ideologiska perspektiv och teman: anarkism och vänsterideologisk kritik, olika problematiseringar av egocentrism i det jugoslaviska samhället, individuella problem, ungdomsrevolter, nihilism, skildringar av utsatta, nakenhet och känslolös sex, urban kulturrasism, men också religiös ortodoxi och etnocentrism. Det enda som kan konstateras är att de på olika sätt är "anti", att de vägrar acceptera en kollektiv subjektivitet, att de

på olika sätt står utanför revolutionsprocessen, antingen genom realistiska skildringar av folket som en utbildad och oföränderlig massa, ett primitivt och vidskepligt kollektiv, men också genom att skildra svårigheter med marginaliserade individer som inte kan eller vill vara en del av samhället.

Vissa av dessa och andra filmer var med om att delvis dekonstruera kommunistmyter och skapa nya. "Desillusionister" som Antonije Isaković och Miodrag Popović, var medlemmar av SANU, Serbiska vetenskaps- och konstakademin. Akademien skulle 1986 underteckna ett nationalistiskt memorandum. Milošević och andra politiker influerades av memorandumet inför de krig som skulle utkämpas på 1990-talet. Aleksandar Petrović skulle i början på 1990-talet försöka filmatisera Miloš Crnjanskis roman *Vandringar* och visualisera ett episkt spektakel kring teman som krig och utrotning, som enligt Crnjanski fanns som en överhängande fara för det serbiska folket.⁴⁵⁸

Inget av detta omnämns ens i *Cinema Komunisto*. Filmer jag tagit upp diskuteras inte men avkontextualiserade klipp ur dem återanvänds för att driva filmens tes. Deras ursprungliga mening förvrids för att passa filmens linje. I en enda scen får vi en glimt av att allt inte står rätt till. Före detta vd:n för Avala film Gile Đurić, berättar om att Belgrads borgmästare Branko Pešić hade förvarnat honom om ett hot. Đurićs liv stod på spel och han var tvungen att avlägsna sig från Avala. Detta förklaras inte närmare i filmen. Om Avala film hade producerat film på ett "kommunistiskt sätt", varifrån hade hoten dykt upp? Kan det ha varit att man på 1970-talet hade beslutat att ge sig på filmindustrin som ett sätt att kväsa möjliga liberaliseringar, påbörjade under sent 1960-tal? Det återstår att spekulera eftersom Turajlić inte erbjuder några svar. År 1972 när Đurić avgick kom även Lazar Stojanovićs film *Plastjesus*, en kontroversiell och förbjuden film vars upphovsmakare fängslades. Filmens militanta antikommunism liknade ingenting annat som hade producerats i Jugoslavien dittills. Konstnären Tom Gotovac som spelar huvudrollen vandrar planlöst runt i staden. Han försöker ha sex med kvinnor, besöker kyrkor, springer naken på gator och slår ner en polisman, visslar *Lili Marlene* samtidigt som det klipps in ljud från Lenins tal. Stojanović använde sig enligt Pavle Levi av montageanarkism för att jämställa nazister, partisaner, Četnik, Ustaša, men också Tito och Hitler. Han lät olikartade dokumentära arkivklipp samexistera inom ett större antihie-

rarkiskt narrativ. Levi menar att Stojanović öppnade upp frågor om individuell frihet genom att kontrastera den mot kollektivistiska ideologier som vilar på likadana grunder, deras ideologiska motsättningar till trots.⁴⁵⁹ Tom är en individualist och anarkist som försöker göra uppror mot alla slags totalitära ideologier.⁴⁶⁰ Inga av dessa komplexa och djupt ideologiska frågor får utrymme i berättelsen om den jugoslaviska filmmyten som i Turajlićs version bara försvinner, som resten av landet:

Yugoslavia ultimately was – as well as these magnificent films that were made there – one grand illusion. A big story. With Tito as a storyteller. That's basically what he did. Tito told the Yugoslav people a really good story. A story people wanted to live in. And when the story-teller died, the country collapsed.⁴⁶¹

Cinema postjugoslavien

Hur ska man förklara den dualism som råder i *Cinema Komunisto*? Hur kan alla motsägelser, falsifikationer, missade teser, mystifieringar förklaras? Filmens dubbeltydiga inställning gentemot det förflutna måste vara grundad i en djupare ideologisk spricka. Den står mittemellan de motsägande idéerna om statens manipulering och nostalgin för den tiden? Dessa två oförenliga ställningstaganden är dock grundelement i en ideologisk kontext som (om)skriver historia i postjugoslavien. Filmens ena ståndpunkt porträtterar kollektivism som en ideologi som tvingas på ovanifrån. Denna antikommunistiska hypotes grundas i regissörens antikommunistiska utgångspunkt, något hon inte döljer:

I come from a family that was very very strongly anticommunist. And very pro-Yugoslav, for Yugoslavia as a state. Sometimes people think you either [sic!] were pro-communist pro-Yugoslav, or anticommunist but nationalist. Actually there is a third combination. And so, when I started researching this film, this is where I was coming from. This is how I've started looking at the archive of Yugoslavia.⁴⁶²

Den andra ståndpunkten rör konsumtionssamhället. Filmen längtar tillbaka till ekonomisk trygghet, god levnadsstandard, produktivitet och systemets effektivitet. Jugonostalgi är i filmen en längtan till tider när man levde som i väst, där konsumtionen bara ökade ju mer landet strävade efter att avlägsna sig från Sovjetunionens bojar.

Turajlić berättar melankoliskt att Jugoslavien var ett land som kunde uppskatta betydelsen av film, och som använde film för egna behov, medan man idag i Serbien saknar medvetenheten kring vikten av film. Det är synd enligt Turajlić, då det finns nya filmskapare som öppnar upp viktiga ämnen på ett intressant sätt. Hade det stötts skulle landets image också förändrats. Men eftersom det inte finns någon medvetenhet kring detta, finns det inte heller någon allvarlig kulturpolitik när det kommer till filmfinansiering. Regissörerna lämnas åt sig själva, menar hon.⁴⁶³

När antikommunism möter en konformistiskt baserad syn på framgång framstår *Cinema Komunistos* motsättning klar. Filmen kritiserar statskontroll på alla nivåer samtidigt som den melankoliskt längtar tillbaka till tider som präglades av styrka och effektivitet.

Till slut måste en annan narrativ strategi uppmärksammas. Den tjänar en någorlunda nationalistisk diskurs. Olika tidsmässiga perioder limmas ihop för att passa den högst politiserade jugonostalgin. Som olikartade filmer limmas ihop för att ibland kritiskt och ibland nostalgiskt berätta om det förflutna, limmas även olika tidsperspektiv ihop i en av protagonisternas liv. Titos filmmaskinist Aleksandar Leka Konstantinović vandrar runt i Titos gamla villa där han jobbat under många år. Villan bombades sönder av NATO-styrkor 1999, inte minst för att Slobodan Milošević hade bott där. Genom att låta Konstantinović vandra bland ruiner och minnen limmar Turajlić ihop två olika perioder i jugoslavisk historia. På det viset kan hon hävda att NATO bombade sönder vad som var ett självständigt land men samtidigt etablera en kausalitet mellan två – enligt Turajlić – likadana diktatorer som på olika sätt hade förstört landet, nämligen Tito och Milošević. En del av de liberala partierna i Serbien såg under hela 1990-talet Milošević som en kommunist och inte som en politiker som hade använt sig av många olika ideologier för att främja sina mål.

Turajlić använder sig också av en postjugoslavisk film för att berätta om vem Josip Broz Tito "egentligen" var. Det handlar om Srđan Dragojevićs

krigsfilm *Flammande byar* (*Lepa sela lepo gore*, Srđan Dragojević, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1996). Informationen om att det rör sig om en film som inte är producerad under socialistiska Jugoslavientiden utelämnas. Filmen handlar om Bosnienkriget och är baserad på en verklig händelse som inträffade i östra Bosnien där några serbiska soldater flydde från den bosniska armén och hittade ett gömställe i en grotta. Dragojević använde berättelsen som underlag för att dramatisera soldaternas upplevelser av Bosnienkriget på 1990-talet. Filmen har rönt mycket uppmärksamhet, visats internationellt men fått väldigt mycket kritik för att vara en mer eller mindre nationalistisk skildring av kriget.⁴⁶⁴ I filmen förekommer även Bata Živojinović, som under Jugoslaviens filmhistoria spelat många partisaner. I *Flammande byar* heter hans karaktär Gvozden och är en militär som kämpar tillsammans med serberna men gör det av jugoslavisk – och inte storserbisk – övertygelse. I slutet på filmen inser han att alla hans ideal och övertygelser varit förgäves och att Tito – som han refererar till som en krympling – varit en lögnare alla älskat. Nästan i slutet på *Cinema Komunisto* spelas denna scen upp och verkar tjäna till att användas på närmast likadant sätt som i *Flammande byar*. En ögonöppnare om Titos roll som kommunicerar med de intervjuade och med filmpubliken. Monologen i *Flammande byar* kan ses som Živojinovićs offentliga avståndstagande från den egna karriären. Han var i början på 1990-talet starkt engagerad i Miloševićs parti och satt i det serbiska parlamentet.⁴⁶⁵ Bilden av den jugoslaviske John Wayne var inte längre önskvärd och var i otakt med de politiska förändringarna som ägde rum i landet. Genom att använda Živojinovićs postjugoslaviska alter ego som apologetiskt berättar att han trodde på Jugoslavien men har insett lögnen, tas ansvaret bort från de som såg till att med hjälp av nationalism förstöra landet de nu nostalgiskt reflekterar över. Vi kan anta att citatet från *Flammande byar* var ett bitterljuvt sätt att sammanfatta det som Turajlić uppfattar som ett brutalt uppvaknande från en illusion. Genom att skuldbelägga Tito tas skulden bort från vanliga människor som bidrog till landets förfall. Tito, den stora regissören, producenten, stjärnan och manusförfattaren blir till en filmisk ciceron som är skyldig till att ha upprätthållit illusioner som förvandlades till våldsamheter så fort han hade dött.

I dessa två postjugoslaviska sprickor uppenbarar sig paralleller mellan det filmiska och verkliga postjugoslaviska tillståndet som inte kan ignore-

ras. En del av ansvaret för landets sönderfall kan hittas hos Tito och ett ohållbart system. Dock är myten om partisankampen knappast det enda skälet till att landet rasade som ett korthus.

Sammanfattning

Med tanke på att historieskrivning kan ses som en av de viktigaste komponenterna i medskapandet av nationella identiteter, har jag valt att koncentrera mig på att försöka uttyda vad det är för filmisk historieskrivning som vuxit fram efter Jugoslaviens sönderfall. En del myter, framtagna ur partisanernas kamp under andra världskriget har sedan länge försvunnit från skolböcker och populärkultur. Det betyder inte att de inte blivit ersatta med andra myter och en annan sorts historieskrivning. Med landets sönderfall behövdes det nya berättelser, oftast sprungna ur nationalistiska perspektiv. För att kunna återuppbygga vissa nationella narrativ måste även nygamla berättelser, seder och traditioner introduceras. Detta hände under 1980-talet i takt med den växande nationalismens utveckling. Nostalg efter medeltida riken och fornstora dagar i Serbien och Kroatien i slutet på 1980- och början på 1990-talen handlade snarare om att återuppfinna kollektiva seder, och även kommentera samtida utvecklingar i ett poröst samhälle som hotades av nya konflikter. Historien användes som en enande grund för etniska kollektiv som uppmanades att inte låta fiender hota de essentiella dragen i den nationella diskursen. Den nationalistiska nostalgin användes för att längta tillbaka till ett föreställt historiskt förflutet å ena sidan. Å andra sidan kunde det förflutna ses som en förvarning inför framtida hot.

Efter landets sönderfall utvecklades det dock ett annat slags nostalgi, den som längtade efter det förstörda landet Jugoslavien. Skälen till jugonostalgins utbredning är många. En förklaring kan vara den som sociologen Fred Davis skriver om när han beskriver nostalgins utveckling i samhällen med plötsliga sociala förändringar. Davis hävdar att snabb förändring gör framtiden svår att förutsäga, vilket gör att man blir orolig för framtiden. Människor skapar känslomässiga band med det förflutna för att skapa en föreställning om historisk kontinuitet som ger en sammanhängande och linjär förståelse av deras liv. Människor minns för att kunna skapa en eventuell trygghet som de kan bära med sig i en osäker framtid.⁴⁶⁶

Varuhuset återanvänder medierade minnen kring välkända populärkulturella fenomen. Samtidigt som upphovsmakarens ideologiska röst berättar en melankolisk och nostalgisk berättelse om ett idylliserat förflutet är *Varuhuset* delvis problematisk. Den inkorporerar ett antal historiervisionistiska diskurser främst när den inte berättar om krig och konflikter under 1990-talet men även beträffande andra världskriget. Där agerar jugonostalgi en avpolitiserad betraktare som inte kan problematisera nationalismens framväxt. Myter om Jugoslaviens förträfflighet och om populärkulturell guldålder som abrupt tagit slut leder alltså i vissa fall till historiervisionistiska inslag. Berättelsen blir till en oavslutad saga vilket ökar grumligheten och längtan efter ett utopiskt förflutet, sammansatt av ett par välvalda idealiserade moment i landets historia. Genom att koncentrera sig på den konsumeristiska sidan av populärkulturen avpolitiserar dessutom kulturens roll. Populärkulturen blir till en vara som konsumeras på en postjugoslavisk marknad utan att det laddade ideologiska innehållet förklaras närmare. Fallet med *Bijelo Dugme* och bandets ledare Goran Bregović som en musiksymbol för landet och dess ledare Tito, fungerar på ett annat sätt eftersom man valt att fördjupa sig kring ett fenomen. Vissa exempel, som bland annat berör nationalismens framväxt och partiets kontroll över rockmusiken avslöjar till en viss grad en komplexitet beträffande samspelet mellan populärkulturen och samtida politiska kontexter. Överlag anser jag att jugonostalgi i *Varuhusets* tappning är reviderande och oförmögen att på allvar diskutera det forna Jugoslaviens existens och förfall. Nostalgin har inte en kritiserande uppgift utan används snarare enbart till att längta till ”bättre tider” utan att närmare förklara varför människor i den postjugoslaviska regionen lever sämre efter landets sönderfall.

Det finns en paradox som synliggör den märkliga symbiosen nostalgin delar med extrem nationalism i den popkulturella postjugoslaviska sfären. Sida vid sida med hatbrott, homofobi, nationalistisk populism, finns också en medial plats reserverad för mer eller mindre idylliska minnen – ofta medierade sådana – av det forna Jugoslavien. När nostalgin samexisterar tillsammans med, och kanske även utgör navet i vissa chauvinistiska och nationalistiska föreställningar den till synes försöker bekämpa, blir den till en del av historiervisionistiska förklaringar kring landets existens och för-

fall. Efterkrigstidens motsättningar har kommit för att stanna, och nostalgi – oavsett om den är återställande eller reflexiv – agerar som en av många möjliga tolkningar av det förflutna. *Varuhuset* i allmänhet och filmen om *Bijelo Dugme* i synnerhet fetischerar det populärkulturella förflutna. Arkivklipp och anekdoter om den gamla goda tiden framställer en symbolisk berättelse om bandet som endast kunde finnas i ett land som Jugoslavien. Landets förstörelse krävde dock en månghövdad mobiliseringsansträngning och därför framstår jugonostalgins utbredning som en märklig företeelse. Skulden för landets sammanbrott bärs inte enbart av en liten akademisk och politisk elit utan av en bred front av olika subjekt som antingen såg till att rösta fram nationalistiska krafter eller inte gjorde någon större ansträngning att förhindra dem. Man kan inte annat än att konstatera att det behövdes väldigt många aktörer för att montera ner ett helt land. Därför utgörs jugonostalgi av komplicerade idéer, tankar och förhållningssätt som existerar parallellt med nationalism, neoliberalt präglade kapitalistiska initiativ och en paradoxal längtan till hur det en gång inte varit. Dokumentärfilmerna som handlar om det filmiska och populärkulturella förflutna jämför ofta landet med någonting fiktivt – en film, en berättelse om ett band, en värld man gärna vill leva i men som inte existerar på riktigt. Det forna Jugoslavien fiktionaliseras. Tito framställs som en stor auteur, en manipulerande konstnär som driver eskapismens maskineri mot det oundvikliga slutet.

Filmer om filmhistorien bär onekligen vissa förenklande drag. I båda fall lyfts det fram vissa fragmenterade delar av landets filmproduktion. Blicken blir både längtansfull och kritisk. Man saknar den gamla goda tiden men den framställs samtidigt som tyrannisk. Jugoslavisk film blir här till en symbol för hela landet, för dess konsumtion, blandning av socialism och kapitalism, och Tito blir, beroende på vem det är som analyserar hans roll – ibland till den stora stjärnan, huvudregissören och även till den mäktigaste filmkritikern och censorn. Metaforen landet–filmindustrin är inbjudande för både totalitärkritik och nostalgiska återblickar. Det ideologiserande förflutna blir till ett maktspel om vem som äger den definierande blicken. I detta specifika fall tjänar filmhistorieomskrivningen till att leda in filmproduktionen i nya nationsbaserade narrativ, en viktig del i skapandet av nya filmiska nationer.

Det finns ett antal likheter och skillnader mellan *Cinema Komunisto* och *Förbjudna utan förbud*. Det pratas bara om serbisk film trots att premiserna utgår från att det handlar om jugoslavisk film. Medan *Cinema Komunisto* bara handlar om de tillåtna och eftersträvangsvärda, utgår *Förbjudna utan förbud* enbart utifrån tanken om kontroversiella och/eller förbjudna filmer. Båda två utgår alltså bara från ideologiska perspektiv i sina försök att kritisera den jugoslaviska politiska ledningen som premierade, motsatte sig och kontrollerade hela industrin. Båda filmer verkar ha rört sig från liknande premisser men skildrar olika sidor av industrin, vilket nog måste betyda att den varit mer heterogen än filmerna ger sken av att ha varit. De skissar olika sidor av industrin utan att nämna olika perioder, vidare strömningar, nyanser, skillnader och likheter i resten av landet.

Subjektiva sanningar

Filmer jag ämnar analysera i detta kapitel skiljer sig formmässigt från de tidigare analyserade. Jag anser att de kan ses som essäfilmer och att deras form gör att det jugoslaviska förflutna ska förstås genom individuella erfarenheter och minnen. Jag ska först gå igenom huvuddragen i essäfilmsforskning för att senare kunna kontextualisera och analysera verken.

Essäfilmens essens?

Litteraturvetaren Reda Bensmaïa menar att essäer skrivna av Michel de Montaigne, Theodor Adorno och Roland Barthes utgör en omöjlig genre som blandar teori, kritisk kamp och njutning.⁴⁶⁷ Adorno problematiserar och vänder sig mot olika kategoriseringar som begränsar essäns form och innehåll. Han menar att en essä måste tillåtas vara lättsam och samtidigt meningsfull och seriös. Subjektiviteten gör inte att formen och innehållet blir mindre sanna. För Adorno är det felaktigt att försöka placera essän i det konstnärliga facket som en direkt motsats till den positivistiskt undersökande vetenskapen. Det vandrande, fragmentariska, irrationella och slumpmässiga framhäver essäns egensinnighet och lekfullhet som dock är av ytterst allvarsam karaktär.⁴⁶⁸ Den rysk-amerikanske litteraturteoretikern Mikhail Epstein har kallat essän ”en mytologi baserad på författarskap”:

Essayism is a mythology based on authorship. The self-consciousness of a single individual tests the limits of its freedom and plays with all possible conceptual connections in the unity of the world. In an essay, individual freedom is not negated in the name of a myth, with its tendency for depersonalization, but flourishes in the right to individual

myth. This authorial, mythopoetic freedom, which includes freedom from the impersonal logic of myth itself, constitutes the foundation of the genre.⁴⁶⁹

År 1940 publicerade den tyske filmskaparen Hans Richter en artikel för att identifiera vad essäfilmens möjliga beståndsdelar kunde vara. Essäfilm har enligt Richter en förmåga att visa komplexa tankar och idéer och är mer omedelbar än fiktions- och dokumentärfilm. Essäfilm kan vandra i tid och rum och kan förena dokumentärfilmens teknik och berättande med den experimentella filmens symbolspråk och andra möjligheter. Man kan representera döda eller levande, konstgjorda eller naturliga saker, i korthet använda allt som finns så länge det kan fungera som ett argument för en visualisering av en grundläggande idé.⁴⁷⁰

De flesta som skriver kring essäfilm menar att den som hybridform positionerar sig någonstans mellan det fiktiva och det dokumentära.⁴⁷¹ Filmvetaren Louis Giannetti skriver att en essäfilm varken är fiktion eller fakta utan en personlig efterforskning som involverar skaparens passion och intellekt.⁴⁷² Kulturvetaren Paul Arthur anser att den inkorporerar flera olika former och impulser som rör sig främst mellan dokumentärfilm, avantgarde och konstfilm.⁴⁷³ Litteratur- och filmvetaren Nora Alter menar att essäfilm inte är en egen genre eftersom den strävar efter att gå bortom formella, konceptuella och sociala begränsningar.⁴⁷⁴ Alter fortsätter ringa in essäfilmens överskridande möjligheter genom att själv begränsa och inskränka dokumentärfilmens möjliga användningsområden till att handla om fakta och information. Alter utvecklar en dikotomi mellan traditionell dokumentärpraxis som innehåller beskrivning och kronologisk ordning och essäfilmens komplexa idéer som inte nödvändigtvis är grundade i verkligheten och kan vara motsägelsefulla, irrationella och fantastiska.⁴⁷⁵

Ordet essä har en självklar litterär koppling i sitt namn. Enligt filmvetaren Phillip Lopate utgör kopplingen den största skiljelinjen mellan essäfilmen och andra personliga och självbiografiska dokumentärfilmer. Lopate sätter upp ett antal kriterier som filmer måste uppfylla för att kunna räknas som essäfilmer. Dessa är:

1. Essäfilm måste innehålla ord i form av text, tal eller titlar av olika slag.
2. Texten måste representera en enda röst. Om texten är ett samarbete mellan flera personer måste de olika rösterna flätas samman till en enda. Ett kollage av citat är ingen essä.
3. Texten måste försöka reda ut eller resonera kring ett problem. En poetisk text uppfyller inte det kravet.
4. Texten får inte bara vara informativ, den ska vara starkt personligt hållen.
5. Språket i texten ska kunna anses vara elokvent och intressant. Lopate anmärker att den sista kategorin kan ses som ett estetiskt omdöme men räknar in den som ett kriterium.⁴⁷⁶

Formmässiga och estetiska måsten som Lopate presenterar visar i sig en motsägelse. Essäfilmen verkar trots allt inte vara så fri från former och omgivande kontexter som vissa teoretiker försöker framställa.

Filmvetaren Timothy Corrigan försöker frikoppla essän från det strikt självbiografiska som Lopate insisterar på. Corrigan betonar dialogens vikt och jagets multiplikation och betraktar den personliga expressiviteten som en kliché. Essäns röst som länge uppfattats som stark och individuell bör snarare enligt Corrigan ses som ett osäkert och flertydigt amalgam av eklektiska tankar och idéer. Han ser en struktur i litteraturens essäistik som kan tjäna som underlag för att ringa in essäfilmens innersta väsen. Enligt honom testas den subjektiva uttrycksfullheten hos den kreativa skaparen med tittarnas respons, vilket i sin tur leder till en produkt som gestaltar den tänkande processen och publikens reaktion.⁴⁷⁷ Med andra ord skapas essäfilm i en dialog mellan filmaren och publiken.

Michael Renovs idéer om dokumentärfilm och subjektivitet tjänar som en utgångspunkt i de förestående filmanalyserna. Renov hävdar att essäfilm iscensätter subjektivitet genom att jaget utgör en huvudmetafor. Genom att upphovsmakaren inkorporeras i historien utgör självbiografi en del av det essäistiska arbetet. Samtidigt som det introverta jaget undersöker sitt inre tillstånd är essän ute efter att skildra det världsliga som befinner sig utanför kroppen.⁴⁷⁸ Renov kallar formen för ”ny självbiografi”. Det självbiografiska

jaget är medvetet om konstnärens tidigare jag och den självbiografiska processen är också en del av den offentliga historieprocessen. Det filmiska förflytna och klippningsprocessen vittnar om dubbla tidsaspekter och tidsgapet mellan det filmade materialet och senare tolkningar av det. Processen skiljer den nya självbiografin i film från litteraturens dagboksskrivande som enligt Renov innehar den eviga presensformen.⁴⁷⁹

Renov menar att essäistens blick dras inåt.⁴⁸⁰ Jaget kan antingen ses som ett enhetligt subjekt eller en sammanblandning av disparata och kolliderande förhållningar. Det undflyende subjektet placeras i historien genom självbiografiska inslag men är i sig själv en huvudmetafor.⁴⁸¹ Därför blir också själva resan och inte ett förmodat filmiskt resultat det essentiella, vilket väl kan sammanfattas med den ursprungliga betydelsen av ordet "essä" – ett försök, experiment. Självbiografiska drag i modern dokumentärfilm visar på att undergenrer håller på att flyta ihop och att det i stort sett blir omöjligt men också kontraproduktivt att dra strikta gränser filmgenrerna emellan. Renov menar att essäfilmens viktigaste kännetecken är att den kombinerar den dokumenterande blicken på världen med en kraftfull självrannsakensreflex. Renov inkorporerar olika flytande grupperingar i en genre som enligt honom länkar ihop den traditionella dokumentären och det filmiska avantgardet. Skarpa uppdelningar mellan undergenrer i ständig förändring kan vara kontraproduktiva. Renov försöker därför suddas bort påstådda gränser mellan essän, självbiografin och dagboken.⁴⁸²

Utan att behöva sätta alltför strama definitionsetiketter utgår jag från att essäfilmer är personliga filmer med drag åt det självbiografiska, som också försöker säga något om världen utanför. Essäfilm konstrueras kring textens/röstens villkor. Texten/rösten är det sammanbindande elementet och filmen följer textens/röstens men också essäns inre logik. Fri association och oväntade tankesprång är inte undantag eller effekter utan betydelsefulla verktygsmedel. Essäfilmens heterogenitet beror på upphovsmakarens röst, filmens röst, publikens blickar och det instabila filmmaterialet som ständigt ifrågasätts. Den fragmentariska kunskapen är och förblir provisorisk. Intertextualitet kan användas på olika sätt, inte minst för att placera sitt eget verk i ett filmhistoriskt sammanhang.⁴⁸³ I en essäfilm kan intertextualitet användas som en grund för vidare omtolkning, ett slags filmhermeneutik där skaparen rekonstruerar och/eller dekonstruerar filmklippens olika betydelser

och sätter dem i dialog med nytt material. Filmcitat kan då tjäna som dokumentära tillbakablickar invända i ett narrativ om en filmisk nutid, men också som källor för omtolkningar av det förflutna. De tillhör både nu- och dåtid, beroende på filmarens avsikter och publikens förståelser.

Essäfilmens röster

Ett gemensamt drag för Lopates strikta uppdelning, Renovs sammanblandning av olika undergenrer och Corrigan's dialogiska hållning rör röstens viktiga roll för essäfilmens form.⁴⁸⁴ Vi kan kort uppehålla oss vid ett klassiskt exempel, Chris Markers *Brev från Sibirien* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, Frankrike, 1958). En och samma scen från staden Jakutsk upprepas med olika kommentarer som i sin tur skickar helt olika signaler till hur materialet bör/ska tolkas.⁴⁸⁵ Kommentarererna destabiliserar det visuella innehållet och påvisar det starka sambandet mellan bilden och texten. Instabiliteten är en självskriven del av essäfilmen och kan åstadkommas även genom andra narrativa strategier. Utan en förklarande röst befinner vi oss i ett visuellt "gap". En problematiserande röst kan dock göra det visuella materialet ännu mer öppet för tolkning.

Rösten används oftast som en guide för tittaren och bidrar med en kontextuell förståelse. Därför har den även haft en utskälld roll som ett propagandaverktyg, ämnat att påverka tittarens omdöme. Både Bill Nichols och Stella Bruzzi skriver att rösten kan omfatta både den fysiska berättarrösten (voice-over) men också filmernas formella uttryck (film's voice).⁴⁸⁶

I didaktiska dokumentärfilmer kan en röst användas som ett pedagogiskt verktyg som bidrar med en viss kunskap och/eller information av vikt för filmen. Till skillnad från den informativa rösten kan man i essäfilmer skönja något Bruzzi kallar för den inre rösten.⁴⁸⁷ Den inre rösten blir ett sätt att fånga ordens oförmåga att beskriva det visuella materialet. Bruzzi tolkar den berättande rösten i *The Battle of San Pietro* (John Huston, USA, 1945) och *Natt och dimma* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, Frankrike, 1955) som en motsats till objektivitet och distansanspråk i klassiskt förklarande dokumentärfilmer som använder sig av den allvetande rösten. Av olika anledningar tystnar berättarna i Hustons och Resnais filmer vilket påvisar en stor nyans i klarläggandet av rösternas möjliga betydelser för dokumentärt narrativ.

Essäfilmernas berättanderöst är inte frikopplad från dessa diskussioner. Den kan anta den upplysande rollen men kan även användas i andra syften. Den ironiska rösten är enligt Bruzzi tydligt ifrågasättande, kritisk och subversiv.⁴⁸⁸ Beroende på kontexten kan den också försvinna. Jag ser röstens roll i essäfilmer likna filmvetaren Kaja Silvermans beskrivning av inre tankar och monologers roll i spelfilmssammanhang – att vrida kroppen ut och in, göra det ohörbara hörbart och förvandla det privata till publikt genom att belysa en karaktärs innersta tankar.⁴⁸⁹

Essäfilm och arkivklipp

Stella Bruzzi menar att det finns två sätt att använda arkivmaterial. Det första sättet är användning av materialet till dokumentärfilmens eget syfte där arkivklipp tjänar som stöd åt en viss tes. Den alternativa användningen är den kompilatativa filmen som kan problematisera och ifrågasätta originalmaterialet. Kompilationsfilm blickar tillbaka på ursprungsmaterialet och försöker skapa ett dialektiskt förhållande mellan nu- och dåtid menar Bruzzi.⁴⁹⁰ William Wees delar arkivfilmens användningsområden i tre led: Den okritiska reproduktionen av bilder från det förflutna används som bevis för en viss idé och/eller tes. Om bilderna genomgår en slags granskning blir de en del av den kritiska tillämpningen. Den tredje kategorin är den postmoderna tillämpningen där arkivbilder väljs mer eller mindre slumpmässigt.⁴⁹¹ En viss generalisering präglar båda uppdelningar. Varför kan inte ett och samma klipp – för att inte prata om flera scener – ha multipla användningsområden? Måste en kompilation som formmässig strategi analyseras enbart utifrån filmmakarens avsikter?

Jag vill undersöka hur Lordan Zafranovičs, Dušan Makavejevs och Goran Markovičs filmer blickar tillbaka mot det jugoslaviska förflutna. Jag anser att alla tre bär drag av essäfilmer och jag vill undersöka hur deras föreställningar om det forna Jugoslavien – starkt präglade av subjektiva inslag – skiljer sig från den dominerande dokumentära diskursen i regionen.

Dessa tre filmer bär vissa gemensamma drag. Alla tre regissörer använder egna kommentarsröster och återanvänder egna och andras filmklipp för att skissa personliga betraktelser kring tid och rum. Vad säger dessa filmer om sina upphovsmän, om deras samtid men också om det förflutna som

skildras? På vilka sätt och i vilka syften används olika formella element och vad berättar regissörernas medierade minnen om landet de skildrar?

Eget ansvar i ett kollektivt förflutet

Lordan Zafranović tillhör en generation av filmskapare som kan betecknas som heljugoslavisk. Födda i mitten på 1940-talet var Zafranović och hans kamrater från tidig ålder inbäddade i idéer och slagord om broderskap och enhet. Uppvuxna efter en period av politisk utrensning och under vissa begynnande liberaliseringar, kunde denna generation filmmakare ställa vissa frågor kring det förflutnas oegentligheter det inte pratades om.

Efter att ha gjort ett antal prisade amatörkortfilmer blev Zafranović antagen till filmskolan FAMU i Prag. När han återvände till Jugoslavien på 1970-talet hade den politiska situationen förändrats till det sämre och det drabbade även dåtida filmproduktion.⁴⁹² Den nya jugoslaviska filmen fick ett mer eller mindre abrupt slut i början på 1970-talet i samband med politiska oroligheter som skakade om landets stabilitet. Början på decenniet präglades av hårt politiskt tryck mot regimens olikrännare. Jugoslaviens konstitution ändrades 1974 vilket medförde en mer decentraliserad ekonomisk och politisk struktur och landet skulle utvecklas till att återigen bli mer liberalt. Filmindustrin dominerades dock fortfarande av mindre vågade projekt. Spåren från *den nya filmen* försvann inte helt men filmproduktionen stagnerade något efter alla utrensningar och politiska kontroverser. I ett sådant klimat, fyllt av politisk osäkerhet och instabilitet, började Zafranović och hans generationskollegor göra film.

Zafranović valde ofta att skildra det tunga historiska oket Kroatien bar efter andra världskriget. Zafranović letade efter rötter till kollektiv och individuell ondska och våld, vilket enligt honom genomsyrar alla hans filmer. De tidiga präglades av individens ansvar, medan de senare – i synnerhet dokumentärfilmerna – försökte kartlägga mekanismer som hade möjliggjort strukturella övergrepp.⁴⁹³ Pavle Levi skriver att Zafranović introducerade en stilisering av ondska och våld grundad i det visuella över-skottets estetik. Zafranovićs spelfilmer präglas av rädsla, klaustrofobi och morbiditet och uttrycks visuellt i klara och direkta bilder av våldsamhet, patologisk ondska och aristokratins dekadens under andra världskriget.⁴⁹⁴

Filmens och regissörens öde

Kommunismen var på väg att försvinna och ersättas av demokratiska val 1990. HDZ vann valet i Kroatien och partiets ledare Franjo Tuđman blev Kroatiens första president. Den kroatiska nationalismen blev en stark motpol till den serbiska men båda sidor vann på polariseringen. Zafranović jobbade under denna period med *Århundradets nedgång – Testament L.Z.*

Arbetet med filmen hade påbörjats 1986 då regissören började följa ett domstolsmål mot Andrija Artuković, en gång i tiden inrikesminister i Oberoende Staten Kroatien som varade mellan 1941 och 1945. Artuković blev utlämnad från USA dit han hade flytt efter andra världskriget. Rättegången filmades av kroatisk tv och Zafranović fick tillgång till journalfilmer gjorda i Kroatien under denna period. Materialet fanns tillgängligt i Belgrad, i det jugoslaviska cinematekets arkiv. Mellan 1986 och 1991 förflöt arbetet med filmen men 1991 började filmens roll polemiserar i den kroatiska pressen. Tuđmans vision i det nya Kroatien var att förena högern och vänstern, Ustaša och partisaner, det rurala och det urbana. Den kroatiska identiteten skulle överbrygga alla skillnader. I en sådan unifierande process skulle frågor som Zafranović ställde utgöra onödiga hinder. Man menade att förräddarröster skulle försvaga landets position mot Serbien. Nationalismens framväxt var ett av skälen till att Zafranović inte såg något annat val än att åka utomlands. Hans komplexa filmer rimmade illa med den nationalistiska utvecklingen i en delrepublik som snart skulle kräva självständighet från den jugoslaviska federationen. Zafranović lyckades smuggla ut materialet till det som skulle bli en 201 minuter lång essäfilm. *Testament* slutfördes i Prag och släpptes 1994. Mest uppmärksamhet fick den på filmfestivaler runt om i världen men det skulle dröja ett antal år innan den skulle visas i regissörens hemland.⁴⁹⁵

På hemmaplan var det länge tyst. I filmhistorikern Hrvoje Turkovićs genomgång av kroatiska dokumentärfilmer gjorda mellan 1992 och 2007 finns inte *Testament* med.⁴⁹⁶ Den finns inte heller i Turkovićs och Vjekoslav Majcens ambitiösa förteckning av alla kroatiska filmer gjorda mellan 1991 och 2002.⁴⁹⁷ Filmen osynliggörs inte i alla filmförteckningar men när den omnämns och diskuteras framstår det tydligt att Zafranovićs antinationalistiska hållning ofta tolkas som antikroatiskhet. Den kroatiska filmhistorikern Ivo

Škrabalo är på 1990-talet mer intresserad av att beskriva bakgrundshistorien kring filmens tillblivelse – utan att ange några källor – än att göra faktiska filmanalyser. Zafranović avfärdas som en filmmakare trogen den gamla regimen, en kulturarbetare som åtnjöt status i det forna Jugoslavien. Vidare beskylls han för att ha forcerat fram svåra frågor som den kroatiska allmänheten inte kunde acceptera, då det var viktigare att hålla ihop än att rannsaka sitt eget förflutna. Det personliga tillvägagångssättet som i filmen blir ett stilgrepp är enligt Škrabalo pretentiöst. Kort sagt, filmen som problematiserar den egna nationens snedsteg förenklas och avfärdas av Škrabalo. Dåtidens hårda nationalistiska klimat som piskades upp av HDZ och Franjo Tuđman förskönas i Škrabalos beskrivningar.⁴⁹⁸ På 2000-talet är Škrabalo mindre hård mot regissören men *Testament* avfärdas igen som ett narcissistiskt verk. Filmens beskrivs som en pretentiös uppgörelse med den moderna kroatiska historien. Det är ett av skälen till varför den kroatiska publiken aldrig tyckt om regissören, menar filmhistorikern.⁴⁹⁹ Genom att vända på retoriken anklagades Zafranović för den negativa politiska uppståndelsen som gjorde att han inte kände sig välkommen att stanna kvar i Kroatien.⁵⁰⁰ Zafranović menade i senare intervjuer att situationen i Kroatien i början på 1990-talet kändes hätsk och hotfull. När flera filmkritiker och filmkollegor börjat anklaga honom för förräderi såg han ingen annan utväg än att fly landet.⁵⁰¹

Internationellt har filmen uppmärksammats och visats på filmfestivaler. Kritiker hade även lagt märke till Zafranovićs antinationalistiska positionering. Trots att Zafranović i flera intervjuer hade kommenterat att filmen kritiserar all slags nationalism, är det uppenbart att dessa påståenden inte ägnas något större intresse. Filmens problematiseras, hyllas, kritiseras eller uppmärksammas nästan enbart på grund av dess kritik av kroatisk nationalism. *Testament* användes för att projicera redan existerande schablonbilder om det forna Jugoslavien. Responsen på filmen motsvarade därmed egna ställningstaganden i den jugoslaviska konflikten, oavsett Zafranovićs filmiska intentioner.

Testament ignorerades i Kroatien men hyllades av serbiska filmkritiker. Ranko Munitić skrev att Emir Kusturicas *Underground* (*Podzemlje*, Emir Kusturica, Frankrike/Ungern/Tyskland/Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1995) och *Testament* inte bara är två av de bästa, utan också två av de

viktigaste filmer som gjorts i området under 1990-talet. Dessa filmer innehåller en viktig sanning, att kroaterna hade välkomnat nazism medan serber hade rest sig för att slåss mot okkupationen. Implicit menade Munitić att filmen ”bevisar” att kroater är fascister och serber antifascister.⁵⁰² I ett par intervjuer framstår det tydligt att Zafranović vill föra fram en mer global kritik av nationalism men journalisternas tolkningar av *Testament* stannar vid lokala kontexter.⁵⁰³ Journalisten Roger Cohen utgår från *Testament* när han schablonmässigt och essentialistiskt beskriver det forna Jugoslavien som ett område fyllt av hat och konflikter som västerlänningar inte kan förstå. Tiden på Balkan går i cykler och inte som i det civiliserade Europa där tiden har en progression och går framåt. För att understryka påståendet jämför Cohen *Testament* med den makedonska spelfilmen *Innan regnet faller* (*Илпед дождом*, Milčo Mančevski, Makedonien/Storbritannien/Frankrike, 1994) och tolkar båda filmerna utifrån en redan bestämd dikotomi mellan det civiliserade Väst och det outvecklade Balkan.⁵⁰⁴

Efter Franjo Tudmans död 1999 tog Kroatiens demokratisering fart. *Testament* blev inbjuden till den nationella filmfestivalen i Pula i början på 2000-talet, men Zafranović avböjde då han menade att filmen förtjänade ett större visningsutrymme än det som erbjöds. Från den kroatiska sidan tolkades Zafranovićs beteende som en del av hans antikroatiska uttryck som fortsatte även i det nya millenniet. Motovunfestivalen i Istrien blev ett alternativ till det regimnära Pula. *Testament* visades först på Motovun och senare även runt om i Kroatien. Dock har filmen inte mötts med en alltför positiv respons i Zafranovićs hemland.⁵⁰⁵

Filmen

Testament har sitt ursprung i att Zafranović ville göra en film som skulle uppmärksamma Andrija Artukovićs roll i Oberoende Staten Kroatien (NDH) under andra världskriget. Artuković flydde utomlands efter NDH:s kollaps och partisanernas maktövertagande. Han bosatte sig i Kalifornien, fängslades på 1980-talet och lämnades över till Jugoslavien. Rättegången mot honom började 1986. Artuković var en av de sista betydande och högt uppsatta ämbetsmän inom NDH som fortfarande var vid liv.

Testament är en komplex film som gör upp med myter och dekonstruerar nationella narrativ genom att använda sig av själva filmmediet. Den blandar olika filmkällor med regissörens tidigare filmer. Zafranović kommenterar händelser ur Kroatens historia genom att korsklippa egna filmer med Artukovićs rättegångsklipp och propagandajournalfilmer från andra världskriget. För att reda ut filmens struktur ska jag här presentera de oftast förekommande filmiska inslagen:

- “*Kroatisk film*” (*Hrvatski slikopis*) – kroatisk journalserie producerad under NDH.
- Utdrag från rättegången mot Andrija Artuković 1986.
- Regissörens egna filmer. Tidiga amatörverk, dokumentärfilmer och spelfilmer.
- Kommentarer kring själva montageprocessen 1991 då Zafranović försöker klippa ihop filmen.

Det tillkommer en rad andra arkivbilder men de används inte lika ofta (istället för den markerade delen). Regissören kommenterar bilder och orienterar oss i tid och rum samtidigt som han försöker förmedla en djupare kontextualisering.⁵⁰⁶

Filmens längd – över tre timmar – gör att en detaljerad analys skulle kräva alltför mycket plats. Snarare är det intressant att koncentrera sig på vissa återkommande element som på olika platser används i olika syften: klippning, ljudpålägg och regissörens kommentarer. Jag är även intresserad av att undersöka hur arkivbilder används i filmen. Det tillkommer också tematiska upprepningar som jag tolkar som Zafranovićs strategi att uppmärksamma vissa ämnen som filmen kretsar kring. Filmen är en labyrinth av konnotationer och anspelningar och hoppar mellan nu- och dåtid. Men framförallt ser jag två viktiga komponenter återkomma på olika plan. Den ena handlar om att utnyttja klippningens potential – det vill säga mer av en formmässig strategi medan den andra handlar om en tematisk frågeställning som kommenteras filmen igenom, individens ansvar i en grupp.

Filmhistoriska dialoger

Filmen öppnar med bilder av Adriatiska havet. Det ser ut som att ett oväder kommer, musiken är hotfull. Regissören undrar om det är vinden som hörs, eller "våra förfäder". Inledningen etablerar ett historiskt förhållande. Vissa klipp, som Zafranovićs egna verk och scener från Artukovićs rättegång blandas fritt, men filmjournaler följer en kronologisk ordning. Det tidigaste arkivklippet är från 1934 och visar attentatet mot den jugoslaviska kungen Aleksandar, som kroatiska och makedonska nationalister utförde i Marseille. Att gå tillbaka till 1934 ramar in tidsperspektivet men ger också en introduktion till den kroatiska nationalistiska rörelsen, Ustaša. Bilder från 1934 följs av klipp från 1939 då Hitler får kroatiskt besök och 1941 när NDH inrättas i Zagreb och resten av Kroatien. Bilder från Zagrebs gator 1941 visar en stor och entusiastisk massa som välkomnar nazister och Zafranović räknar upp vilka det är som förekommer på bilderna. Bland dem nämner han Andrija Artuković, inrikesministern i det nyformade NDH.

Från 1941 klippas det till rättegången mot Artuković då han presenterar sig i rätten. Zafranović undrar vad syftet med att filma den "nergångna gamlingen" är, samtidigt som han klipper till sin första amatörfilm där han även spelar huvudrollen. Den unge Zafranović ligger på sängen i filmen "*Länge leve ungdomen*" (*Živjela mladost*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1965), han filmas i närbild medan Zafranovićs berättarröst säger att man måste ta hand om "sina egna" innan man kan diskutera andras förbrytelser. Kopplingen mellan Artuković och Zafranović återkommer under filmens gång och Zafranović frågar sig gång på gång var hans eget ansvar ligger. Landets problematiska förflutna finns även i Zafranović själv som granskar sin egen roll genom Artuković.

Andra världskriget börjar. En journalfilm visar italienska styrkor som ockuperar Dalmatien och tågar in i Dubrovnik. Zafranović visar utdrag ur sin spelfilm "*Ockupationen i 26 bilder*" (*Okupacija u 26 slika*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1978), som använder sig av samma arkivbilder. Kompilationens metanarrativ synliggörs då samma journalfilm återanvänds i både *Testament* och *Ockupationen*. Genom att klippa in arkivbilder som han redan använt drygt 15 år tidigare, verkar det som att Zafranović kommenterar både andra världskrigets början i Kroatien men

även det nya Kroatien i början på 1990-talet. Journalbilder från *Ockupationen i 26 bilder* framstår snarare som en förvarning formulerad redan i slutet på 1970-talet om fascismens möjliga återkomst, än en återblick på den kroatiska historien.

Klippningens centrala motiv är att etablera en dialektisk dialog mellan nu- och dåtid där nutidens lögn blir motbevisade av dåtidens arkivklipp. Propagandajournaler används för att gång på gång motbevisa Artukovićs ställningstaganden. När Artuković svarar att han aldrig besökt koncentrationsläger klipper Zafranović in journalfilmer som visar Artuković vara på besök i ett koncentrationsläger. År 1941 gick Kroatien i krig mot USA och Storbritannien och Zafranović noterar att Artuković tillbringade 40 år på flykt just i USA, att livets ironi ledde honom till landet hans regering hade förklarat krig mot.

Klippningen används även i ett mer illustrerande och symboliskt syfte. Genom associativt montage och med hjälp av metaforer antyder Zafranović egna ståndpunkter. När han pratar om familjeförhållanden och om faders ideologiska påverkan på barn, spelar han upp propagandajournalen som visar docktillverkning i NDH. Här antyds det att barn blir påverkade av vuxnas beteende. När Artuković vacklar och säger att han både var och inte var en del av Ustašarörelsen visar Zafranović en bild på en man som balanserar på en lina. Scenen som illustrerar Kroatiens samöre med Tyskland visar en man vars bästa vän är ett lejon.

Att visa krig i bild kräver stilistiska drag som går utanför narrativets norm, utanför ramen för en ordinär berättelse. En scen visar hur några fångar i det kroatiska dödslägrat Jasenovac satte upp en operett för andra fångar. I scenen möts tre olika bildspår vilket resulterar i en gradvis sammanblandning av de medföljande ljudspåren. Artukovićs rättegång följs av scener ur Zafranovićs spelfilm *"Italiens fall"* (*Pad Italije*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1981) som visar hur ett barn får halsen avskuren av en serbisk Četniksoldat under andra världskriget, samtidigt som operetten spelas upp. Scenen ger en mardrömslik effekt och är till första anblicken svårförståelig. Zafranović hade i en tidigare scen introducerat ett annat klipp ur *Italiens fall* där en partisan talar till fångslade Četniksoldater. Han berättar att alla som slåss mot partisaner är likadana oavsett om de är kroatiska eller serbiska nationalister, italienare eller tyskar. Ljudkakofonin kommenterar till

synes oförenliga bilder. Četniks fruktansvärda missgärningar från Zafranovićs egen film krockar med redogörelser av en operetts förberedelser i en makaber miljö fylld av död och tortyr. För att kunna träda in i en mardrömsvärld av obegriplig ondska förenas fiktionen med det dokumentära. Samtidigt krockar oförenligheter: sköna konster som operett med brutal död i dödsläger; det oskyldiga barnet och Četnikförövaren. Zafranović har tidigare under filmens gång påpekat att film är som opera. Klippningskakofonin i *Testament* kan ses som ett crescendo och klimax som påminner om ett aktslut. Senare under filmen skulle Zafranović berätta att "film är ett mirakel, bara den kan sätta ihop det som till synes inte går att koppla ihop". Scenen återkommer när Zafranović berättar att han vigt sitt liv åt att försöka fånga ondskan på film och försöka förklara den. Att förena det oförenliga är en del av filmens klippningsstrategi. Ibland används klippning som en sanningsdetektor men ofta får den en metafysisk roll i att försöka illustrera det som inte riktigt kan förklaras med ord.

Individens ansvar

Zafranović låter tittarna se hur *Testament* konstrueras. Han ritar olika linjer som ska föreställa olika filmkällor som dokumentärfilm, journalfilm, rätttegångsfilm och berättar att filmer konstrueras på samma sätt som opera och arkitektur, samt att varje konstverk har sin egen logik och harmoni. Medan filmens konstruktion avslöjas, blandas monologens ljudspår med ett ljudspår från Artukovićs rätttegång. Filmen blandar olikartade ljudspår oftast när regissören förvarnar om nästkommande klipp som står i kontrast mot det föregående, och även när skilda händelser ska bindas ihop.

Sin egen roll ifrågasätter Zafranović flera gånger. Han frågar hur mycket och hur ofta han tjänat det jugoslaviska socialistiska systemet och jämför implicit sitt jobb med filmmakare i NDH. Zafranović och hans redigerare tittar på journalfilmernas tillblivelseprocess. En kvinna klipper i journalen och skapar ännu ett propagandaavsnitt. Samtidigt som bilder från 1943 blandas med dem från 1991 påpekar Zafranović vikten av montage i en films skapandeprocess. Filmens upphovsman kommenterar alltså sitt pågående arbete och scenen blir en metakommentar till den egna filmens tillblivelse.

Förutom att granska vissa kulturarbetare som villigt tjänade NDH, ifrågasätter filmen också vissa givna myter kopplade till den kroatiska nationella identiteten. Den kroatiska kompositören Vatroslav Lisinski är ett illustrativt exempel. Hans musik användes i propagandasyften i NDH men Lisinski var i själva verket kroatisk jude vid namn Ignacij Fuchs. Att en fasciststat använde sig av en judisk kompositör vars musik skulle förkroppsliga den rena kroatiska själen öppnar för vidare diskussion om hur kultur kan brukas i konstruktioner av nationella identiteter. Även vid ett annat tillfälle ifrågasätts renheten i den kroatiska identiteten. Zafranović visar en journalfilm då tysk-kroatiska sällskapet bildas i Berlin 1944. Den kroatiska nationalsången *Vårt vackra* spelas upp. Regissören kommenterar kort att en serb har musiksatt den och syftar på den serbiske kompositören Josif Runjanin. Zafranović komplicerar upp myter kring nationellt rena identiteter.

Zafranović återanvänder en av sina egna dokumentärfilmer. I *"Blod och Aska från Jasenovac"* (*Krv i Pepeo iz Jasenovca*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1983) används vittnesmål om övergrepp och grymheter som pågick i det kroatiska dödslägrat. En man vittnar om hur ett litet barn svingades med full kraft mot en vägg så att huvudet krossades. Bilder från rättegången mot Artuković följer upp intervjun. Den anklagade frågar om sina barn. Domaren berättar att sonen befinner sig i rättegångssalen och Artuković frågar om han får se honom. Sonen kommer nära pappan som börjar gråta och är oförstående till varför sonen inte tagit kontakt med honom. Zafranović kommenterar att vi instinktivt sympatiserar med pappan Artuković. Från rättegången klipps det till arkivbilder av julklappsutdelningar i NDH. Därefter får en överlevare från Jasenovac, Egon Berger, berätta om att han varit tvungen att begrava sin egen far i dödslägrat. Klipp till nya arkivbilder från NDH och julmässan då kardinal Stepinac ska hålla tal. Zafranović kommenterar att så många brott har begåtts i Guds, faderns och sonens namn. Vilken far och vilken son kan det vara undrar regissören och påpekar att Egon Berger hade en far som inte fick se och träffa sin son. Här blir Zafranović polemisk och den filmiska dialogen tar en ny vändning. Han försöker att avhumanisera Artuković och antyder att människor som orsakat mycket lidande inte förtjänar att uppfattas som mänskliga. Här finns det inget utrymme för tankar om människans komplexitet. Snarare rör det sig om en bevisföring som ska befästa idéer om

ondskans monstrositet. Det resulterar i att Zafranovićs moraliserande röst ironiskt nog ibland förvandlas till Guds rösten, då han ofelbart vet vad som är rätt och fel i varje situation.

Filmens sista scener handlar om partisanstyrkor som kommer in i Zagreb och befriar staden från Ustaša. Zafranović frågar om samma människor som jublande mötte partisaner efter befrielsen gjorde samma sak för Ustašastyrkor några år tidigare. Cirkeln som öppnades med Zagreb sluts också där. Artuković döms till döden. Zafranović etablerar en slutlig parallell mellan NDH och den katolska kyrkan genom att klippa mellan Artuković och kardinal Alojzije Stepinacs rättegångsdom.⁵⁰⁷ Nästa klipp visar Zafranović som besöker Artuković som hann dö av hög ålder innan domen trädde i kraft. Zafranović berättar för första gången utan tidsangivelse att han befinner sig i Paris och är helt själv. Han berättar att han står inför sig själv, sitt verk och tittar på hur Kroatien förstörs.

En personlig resa genom kollektiv historia

Zafranović arbetar med en personlig historieskrivning genom att placera sig själv i berättelsernas centrum. Det är genom Zafranovićs privata och offentliga liv, hans kommentarer och filmurklipp som landets förflutna tolkas. I flera scener återvänder Zafranović till sin egen ungdom och tidiga filmer och betraktar sig själv 25 år senare. Den personliga erfarenheten präglar filmens kritiska hållning till kollektivens historiebruk och kan ses som Zafranovićs sätt att försöka individualisera frågor om skuld och ansvar. För att visa sin egen (om)skapande roll låter Zafranović publiken följa med i *Testaments* tillblivelseprocess. I vissa scener framställs Zafranovićs tankar och monologer till allvetande. Med facit i hand berättar han hur vissa historiska projekt kommit till sin ände, som NDH under 1940-talet. På andra ställen agerar arkivbilder vittnen över vissa historiska händelser. Zafranović agerar en filmarkeolog när han gräver upp journalklipp som vittnar om förstörelsen av den judiska synagogan i Zagreb. Journalspropaganda förvandlas till kronvittnen med avgörande bevis.

Zafranovićs genomgående tanke är att filmremsan inte ljuger oavsett syftet. Även i fallet Artuković används arkivklipp ofta som bevis på att Artukovićs utsagor i rättegången är falska. Regissören tvekar inte. Det finns

rätt och fel, likaså sanning och lögn och moraliskt gott och ont. Att han offentligt ifrågasätter sin roll är en intressant vändning på själva filmens roll som historieskrivare. Filmen tål inte ens minsta lögn och kommer bestå. Därför bör man enligt Zafranović visa sanningen eller sluta göra film. Den svartvita kategoriseringen till trots är regissören medveten om att hans egen sanning inte nödvändigtvis överensstämmer med andras "sanningar".⁵⁰⁸ Zafranović vill med filmens hjälp komma åt en sanning som inte nödvändigtvis baseras på en objektiv uppfattning. Filmernas polemiserande roll bör användas för att komma fram till en självinsikt som uttalat baseras på en ständig omtolkning av egna uppfattningar av vad sant, falskt, rätt och/eller fel är. Filmer kan hjälpa oss att bli bättre människor, menar Zafranović.

Jakt på det försvunna Jugoslavien

Född 1932 i Belgrad fick Dušan Makavejev uppleva andra världskriget från nära håll. Tyskarnas belägring av Serbiens huvudstad förbyttes av kommunisternas maktövertagande i slutet på andra världskriget. Efter att ha tagit examen i psykologi vid Belgrads universitet blev han intresserad av film och gjorde följaktligen ett antal dokumentärfilmer innan han spelfilmsdebiterade med *Människan är ingen fågel* (*Čovek nije ptica*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1965). Redan tidigt intresserade sig Makavejev för att blanda dokumentärt material och spelfilm. Kommunistisk och nazistisk propagandafilm blandades i ironiska och öppna montagesekvenser där publiken fick stå för interpretationer. Pavle Levi skriver att möjligheter till multipla tolkningar i Makavejevs montageanvändningar är den största skillnaden mellan dessa två regissörer. Där Sergej Eisenstein förväntar sig en sorts reaktion på montage, förstår Makavejev att publiken förmodligen kommer att reagera på olika sätt. Montagets effekt är för Makavejev viktig just när den destabiliserar enhetlighet och erbjuder tittaren en mängd reaktioner.⁵⁰⁹

Makavejev blev efter *W.R. - Kroppens mysterier* mer eller mindre tvungen att lämna Jugoslavien.⁵¹⁰ *W.R. - Kroppens mysterier* lutar sig på teorier av den kontroversielle psykologen Wilhelm Reich när den tar upp kalla krigets ideologiska uppdelningar med hjälp av sex och humor. Makavejevs erotisk-ideologiska filmlekar hittade dock inte sin väg till den inhemska

publiken. Filmen premiärvisades, förmodligen som en orkestrerad och välplanerad aktion för andravärldskrigsveteraner som öppet visade sitt missnöje. Filmen togs bort från bioprogrammet och visades inte heller på den årliga filmfestivalen i Pula. Filmen fick faktiskt ett visningsförbud som upphävdes 1987. En kreativ och mer liberal era i den jugoslaviska filmproduktionen avslutades just i början på 1970-talet och *W.R. - Kroppens mysterier* kan stå som en symbol för vissa påbörjade, men aldrig förverkligade reformer.⁵¹¹

Makavejevs stilistiska egensinnighet gjorde att han blev känd även utanför Jugoslaviens gränser. Efter kontroverserna med *W.R. - Kroppens mysterier*, fick han förfrågningar om att jobba utomlands. *Sweet Movie* (Dušan Makavejev, Kanada/Frankrike/Västtyskland, 1974) kom tre år efter *W.R. - Kroppens mysterier* men blev också censurerad. Grafiska scener av sex och våld blev för starka för censorer i bland annat England, Norge och Tyskland. Den ideologiska censuren förbyttes av den moraliskt baserade och Makavejev skulle senare i karriären ha allt svårare att hitta producenter och finansiärer för sina långfilmsprojekt.

Hål i själen

Dokumentärfilmen *A Hole in the Soul* handlar om ett land Makavejev föddes i och vars död han nu bevittnade. Filmen är producerad av BBC och släpptes 1994.⁵¹² Det är en personlig resa i tid och rum, ett filmiskt testamente över ett land som inte finns längre men också om en man som fortfarande anser sig vara jugoslav.⁵¹³ Titeln översatt till serbiska anspelar på en personlig förlust – ”Rupa u duši” betyder ett hål i själen. Regissörens namn Dušan är en variant på ordet ”duša” – själ på serbiska. Hålet i själen är hålet i regissören Dušan som sörjer landets försvinnande.

Filmen kretsar kring regissören själv. Den öppnar med en stillbild på Makavejev som barn samtidigt som han säger: ”This is the last time I had curly hair.” Makavejev står bakom men också framför kameran, agerar berättare, träffar nära vänner och skådespelare han tidigare samarbetat med. Förutom minnesresan åker Makavejev till Los Angeles filmfestival, passar på att träffa sin amerikanska agent och tänker över filmens och sin egen framtid i drömmarnas stad.

En filmfragmentarisk historia

Början på filmen visar regissörens barndom. Makavejev berättar att han växte upp under andra världskriget på en gata uppkallad efter en medeltida serbisk kung som gifte sig med en femårig flicka, förblindade sin far och mördade sin bror. Kungen var dock väldigt religiös berättar Makavejev, inte utan ironi.⁵¹⁴ Makavejev är både en betraktare och en guide, subjekt och objekt. Tiden som skildras framställs genom hans upplevelser, arkivbilder och andra människors berättelser.⁵¹⁵ Likt Lordan Zafranović återvänder Makavejev till egna filmer för att skildra sitt eget och landets förflutna.

I skildringar av ett Belgrad från Makavejevs barndom visas scener ur den semidokumentära *Oskyddad oskuldsfullhet* som var Makavejevs skildring av tillblivelsen av den första serbiska ljudfilmen med samma namn.⁵¹⁶ Den hade premiär 1942 då Belgrad var under Tysklands ockupation. Filmen tar avstamp i originalmaterialet men Makavejev filmar upphovsmannen Dragoljub Aleksić ett kvarts sekel efter filmens premiär. Aleksić, en gång i tiden känd akrobat och strongman återberättar sitt eget och filmens öde. Makavejev använder *Oskyddad oskuldsfullhet* till att berätta en komplex historia som sträcker sig bortom den filmhistoriska redogörelsen. Makavejev färglägger originalscener, adderar musik och kommentarer. Dessutom korsklipper han originalfilmen med ett antal propagandafilmer från andra världskriget. Makavejev gör en egen version av Aleksićs film och förvandlar en melodramatisk berättelse om en muskulös och listig man som räddar sin kärlek till att omfatta större skeenden i Jugoslaviens historia.

I *A Hole in the Soul* återanvänds samma scen från Makavejevs version av *Oskyddad oskuldsfullhet* två gånger. Scenen visar Aleksić som räddar sin kära Ana från att kidnappas av den korrupte Petrović, Aleksićs nemesis. Petrović slår honom med en träplanka i huvudet men plankan krossas mot Aleksićs huvud. Första gången används scenen då Makavejev minns sin barndom och ställer frågor om människans våldsamhet. Andra gången visas den när Makavejev presenterar filmens upphovsman som sin barndomshjälte. En och samma scen förkroppsligar nostalgiska minnesbilder men används även som en allegori över Tredje rikets ockupation av

Jugoslavien. *Oskyddad oskuldsfullhet* används inte enbart som ett filmhistoriskt citat utan också som en metafilmisk redogörelse av Belgrads historia och regissörens privata minnen. Makavejev gör formen ännu mer komplex genom att lägga på larviga cirkusljud varje gång plankan träffar Aleksićs huvud. Inte nog med att Makavejevs *Oskyddad oskuldsfullhet* från 1968 snarare parafraserar än citerar originalet. I *A Hole in the Soul* parafraserar Makavejev sin egen version med hjälp av pålagda ljud. Ingreppet öppnar upp en mängd frågor rörande filmens äkthet och originalitet gentemot historiska källor och filmisk indexikalitet.

Brytpunkten i karriären är visningsförbudet av *W.R. - Kroppens mysterier* som resulterade i Makavejevs flykt från Jugoslavien. Även här återkommer Makavejevs formmässiga signum, ett associativt öppet montage med ironiska kommentarer. Med Makavejevs egna ord: "When I started making films, sex and humor were considered as extremely serious matters, even high treason." Bilden som ackompanjerar berättarrösten är hämtad från hans andra långfilm *Kärleksakten eller En växeltefonists tragedi* och visar en svart katt som lägger sig på en naken kvinna. Scenens självbiografiska vikt illustrerar även ett förebud kring Makavejevs politiska otur som kommer att leda till straff och exil. *Kärleksakten* följs av *W.R. - Kroppens mysterier* och Makavejev förklarar på sitt humoristiska sätt: "For this film, I won a one-way ticket out of the country." Klipp från *W.R. - Kroppens mysterier* visar en av filmens avslutningsscener. Huvudkaraktären Milenas avhuggna huvud börjar prata och anklagar sin älskare Vladimir Ilić att vara en röd fascist. Milena förkunnar att hon inte skäms för sitt kommunistiska förflutna. Låten *Francois Villons bön*, sjungen av den sovjetiske vissångaren Bulat Okudzjava ackompanjerar ett kort montage med klipp hämtade från:

- *Sweet Movie* (en av huvudkaraktärerna, Ana Planeta, står på en båt med Marx huvud vid aktern).
- *Kärleksakten eller En växeltefonists tragedi* (huvudkaraktären Izabela blåser en såpbubbla).
- *Sweet Movie* (en kvinna krossar ett ägg mot sitt huvud).

- *Kärleksakten eller En växeltelefonists tragedi* (Izabela fortsätter blåsa bubblor).
- *Sweet Movie* (ytterligare ett ägg som krossas mot kvinnans huvud).
- *W.R. - Kroppens mysterier* (ett leende på Milenas avhuggna huvud).

Makavejev avfärdar den enkla dikotomin Öst–Väst, censur–frihet. Tre filmer som klippts ihop har alla varit offer för censurens saxar både i Öst och i Väst. Istället för att komma med några förklaringar visar scenens lekfulla, orgiastiska men också något morbida montage ett visst släktskap mellan Makavejevs filmer, som bland annat bottnar i viljan att undersöka begrepp som frihet och ideologikritik. Kvinnor är i fokus, men det upprättas också en lekfull association mellan kropp och ideologi. En labyrintartad och fragmentarisk värld av associationer och minnen hålls ihop av Okudzjavs ballad. Okudzjava själv var inte en oproblematiserad figur i dåvarande Sovjetunionen och ett dissidentsläktskap etableras med hjälp av musiken.

Filmen har kommit till att handla om Makavejevs exil som illustreras av en textruta: "Trieste 1973. Exile begins." Efter en utflykt bland egna filmers kontroversiella teman klipps det in en kort och snabbspolad snutt av Josip Broz Tito från en av många stunder han hyllas av en stor publik. Hyllningen följs åt av scener tagna med en super 8 mm-kamera. I klippet ser vi Makavejev och hans fru sitta och dricka kaffe, titta in i kameran och le. Scenen är också snabbspolad vilket ger en viss komisk effekt. Makavejev berättar: "On the way to Paris, a home-movie in Jonas Mekas style." Mekas, litauisk konstnär i exil, som i USA skulle ingå i en högproduktiv och välansedd krets av avantgardistiska filmare, konstnärer och poeter, står som en referenspunkt för den fördrivna dissidenten med en stark individualistisk prägel på sina verk.

Filmarens roll i världen

Filmen väver ihop några parallellspår. Vid sidan av den biografiska delen pågår en parallell historia som anknyter till en bredare diskussion om filmhistoria och rörliga bilders framtid. Makavejev är i Los Angeles och introducerar ett retrospektiv av sina filmer. Filmsalongen är nästan helt tom

men Makavejevs intresse fångas av en gris som ”jobbar” på biografen då den äter upp slängda popcorn. Grisen visar sig, till regissörens stora glädje, vara född på samma datum som Stalin. Makavejev tar ut den på promenad genom Los Angeles. Grisen går över bland andra Greta Garbos och Shirley Temples stjärnor på Hollywood Boulevard. På gatorna tittar Makavejev på stora planscher från filmen *Den siste actionhjälten* (*Last Action Hero*, John McTiernan, USA, 1993) med en självsäker Arnold Schwarzenegger på bilden, samtidigt som en radioröst förkunnar en möjlig kris för amerikansk filmindustri baserad på just *Den siste actionhjältens* stora förluster. I en annan scen tillåts inte Makavejev att filma inne i Directors Guild of Americas byggnad. Han träffar sin agent i USA för första gången och besöker Dennis Jakob, i filmen presenterad som filmkonnässör.

Makavejev knyter an till en biografisk dualism som följt honom sedan mitten på 1970-talet, där den politiskt inramade filmbiografin i Jugoslavien följs av en internationell filmkarriär. Regissören har efter flytten från Jugoslavien hunnit med att göra film i Tyskland, Australien, Holland, Danmark och Sverige. Han är dock marginaliserad i Hollywood och Makavejevs självpositionering som den evige outsidersn går igen även i *A Hole in the Soul*. Jakob säger att Makavejev inte är rolig längre, att han inte är farlig längre och att hans filmer inte längre förbjuds. Han har blivit en del av systemet. Jakob jämför honom med Gustav Flaubert framför Friedrich Nietzsche, då Flaubert var en del av borgarklassen och skulle aldrig uppröra sin publik. Makavejev konstaterar själv att han också hellre vill vara fransmannen.

Efter USA flyttas handlingen tillbaka till Belgrad och tonen ändras igen. Hemma hos Makavejevs svärmor har han bjudit in Eva Ras och Milena Dravić, två av skådespelerskorna som varit med i hans tidiga filmer, på middag. Stämningen, beteendet, den lätt intellektualiserade men samtidigt vänliga samtalstonen vittnar om att skådespelerskorna och regissören inte längre är några provokatörer. Borta är nakenheten, politiska teorier, cynism och andra kontroverser från tidiga filmer. Makavejev och hans vänner tillhör en någorlunda välbärgad medelklass. Under den lugna middagen visar dock Makavejev att verkligheten kan vara mer skräckfylld och chockerande än konst någonsin kunnat vara. Ett krig pågår bara några hundra kilometer från lägenheten och Makavejev visar en subtil melankoli genom att förena middagen med krigets förstörelser. Eva Ras berättar att hon tagit med sig

vin från staden Mostar, som ligger i Hercegovina. "Mostar finns inte längre men vinet finns fortfarande", säger hon, varpå Makavejev undrar om de kan äta med gott samvete med tanke på vad som pågår i deras närhet.

Under filmens gång återvänder Makavejev till Mostar och kriget i Bosnien och Hercegovina. I en scen diskuteras protester mot Slobodan Milošević i Belgrad, den 9 mars 1991. En av Makavejevs vänner berättar om att han låtit förgylla en gatsten efter att den nästan hade träffat honom i huvudet under protesterna. Pratet övergår till en mer generell diskussion om vad stenen kunde ha använts till genom historien. Makavejev undrar om någon någonsin älskat på den, en väninna tänker att självaste Jesus kan ha gått på den medan en tredje vän spekulerar om stenen användes till att slå ihjäl den osmanska medeltida sultanen Murat I. Makavejev säger att stenen, efter att ha spelat ut sin historiska roll, hade huggits ner till gatstenar som skulle täcka Belgrads gator. Dessa gator exploderade under protester mot Milošević och har återigen blivit en del av viktig historieskrivning. Scenen kopplar historiska skeenden i regionen med människor som bor där. Förtryckta aggressioner som exploderade i en given stund för kroppsligas i en gatsten. Gatstenens roll som väg- och brobyggare kontrasteras med dess förstörelsepotential och stenens kommunikativa roll bokstavligen krossas i ett efterföljande klipp. På en textruta står det: "Meanwhile De-construction of the famous landmark." Som en fortsättning på den metafortyngda berättelsen om krigsutbrottet, klipper Makavejev till förstörelsen av den gamla bron i Mostar. Klippet är autentiskt, filmat med en amatörvideokamera som bevittnar det oupphörliga beskjutandet. Makavejev kommenterar att bron till slut rasar ner.

Efter Mostarbrons kollaps klipps det tillbaka till Belgrad. Makavejev sitter i en båt på Donau tillsammans med Rambo Amadeus, montenegrinsk musiker som under 1990-talet varit en stark opponent till Miloševićs regim. De två konstaterar att felet egentligen inte ligger i hela staden Belgrad utan i de byggnader där viktiga beslut tas – högkvarteret, kongressen och regeringsbyggnaden.⁵¹⁷

Makavejev instruerar kameramannen att filma en fågel på en närliggande båt. Fågeln flyger iväg och det klipps till idyllbilder av Mostar, nu under fredliga tider och det socialistiska Jugoslaviens existens. Ett antal män hoppar ner från bron i floden Neretva. Bilderna är ljusa, det är sommar, människor

hoppas i ultrarapid till ett melankoliskt soundtrack. Melankolin förstärks då vi känner till brons öde. Det nostalgiska klippet står i stark kontrast till råa bilder av brons förstörelse från november 1993 och filmernas format bidrar till känsloupplevelsen. Idyllen hade filmats med en super 8 mm-kamera medan förstörelsen dokumenterades med en VHS-kamera. Människor som kastar sig nedför bron är filmade från grodperspektiv. I vissa klipp påminner människorna om stenar som gradvis föll från bron innan den kollapsade. I andra klipp flyger de som fågeln från Belgradsbåten i klippet innan.

Makavejev är inte intresserad av att klippa filmen kronologiskt, och inte heller behöver de efterföljande klippet korrespondera med de direkt föregående. Den nedbrutna kronologin och klippfragment gör att klippet från Jugoslavientiden och den då fortfarande hela Mostarbron väcker en känsla av melankoli och förlust men kan också ses som ett parallellt minne som vägrar ge sig. Michael Renov tillskriver dokumentärfilmen en estetisk funktion, att aktivt förhindra minnets erosion.⁵¹⁸ Mostarbrons förstörelse förenar döden med filmens förmåga att förhindra glömskan genom att dokumentera händelser som dessa. Paradoxalt nog levandegörs minnet av bron varje gång dess förstörelse visas på samma sätt som man blir påmind om brons förstörelse varje gång nostalgiska bilder från tiden den fanns visas upp. Hemvideon som skildrar beskjutningen blir en filmisk påminnelse om döden, ett sätt att aldrig glömma förstörelsen, men symboliskt sett även dödstunden för en jugoslaviskhet Makavejev trott på. Ett levande och för alltid existerande bevis på dödsögonblicket. Trots att vi bevittnat förstörelsen innan, framstår super 8 mm-bilderna från ett odefinierat förflutet som minnesfragment som inte ger vika till det faktum att "Mostar inte längre finns".⁵¹⁹ Att förstörelsen dokumenterats behöver inte betyda att andra medierade minnen från tiden bron existerade, försvinner. De existerar snarare på lika villkor.

Makavejevs försök till att uppmärksamma den massiva och barbariska förstörelsen av det gemensamma förflutna framställs i – för Balkan ganska vanlig – symbolik. Bron används som en förstörd symbol för misslyckade försök att överbrygga etniska, kulturella, religiösa och andra skillnader. Genom att koppla samman freds- och krigstider till filmens samtida Belgrad, etablerar Makavejev en känsla av historisk samhörighet och av det gemensamma förflutna.

Tidens gång bidrar också till att hans filmblick ändrar synen på det förflutna.⁵²⁰ I en scen får Makavejev en fråga om Jugoslavien fortfarande existerar. Han svarar att det kanske aldrig har gjort det. Den siste jugoslavens film – för att parafrasera en artikel – förvandlas till ett verk som svävar mellan dröm och verklighet.⁵²¹ Regissören reducerar sig själv till att bli en filmisk karaktär, där denotativa och konnotativa betydelser flyter ihop. Han är beroende av att bli placerad i en egen värld av referenser och intertextualitet och blir lika (o)verklig som sina filmer.⁵²² Jugoslavien förblir lika imaginärt som en filmisk representation av det och i Makavejevs egna ord ett resultat av en filmisk klippningsprocess:

In editing, between rough and fine cuts, films go through wild transformations: scenes and actors end up on the floor, titles change, why not countries? You could explain ex-Yugoslavia as an editing disaster – a chain of rough cuts in the hands of incompetent editors and frightened directors.⁵²³

A Hole in the Soul avslutas med två ringklockor regissören fått i present av två buddhister. Med hjälp av klockorna ska han meditera och leta efter sin förlorade själ. Har allt bara varit en dröm?

Från första till sista scenen är filmen tydligt subjektiv och för fram enkom regissörens perspektiv på det förflutna. Makavejevs personliga historia står i nära förbindelse med det forna Jugoslaviens historia. Filmens historieförståelse är Makavejevs historieförståelse och Makavejevs ögon är ibland kamerans ögon. Ingenstans påstås det vara en ”korrekt” historisk skildring av tiden som flytt. Snarare förstärks heterogeniteten genom att bilder, tankar, ljud, idéer, människor och olika tidsepoker krockar och möts. Historien förmedlas inte genom fakta utan genom känslor. Historien blir inte heller reducerad till anekdoter utan erbjuder en individualiserad förståelse av det förflutna. Historiska konsekvenser avspeglas alltid direkt på aktörer, eller indirekt på nästkommande generationer. Renov påpekar att människan är ett resultat av historiska händelser men också ett subjekt i historien.⁵²⁴ Makavejevs persona sublimerar själva historien om hans hemland och historien kanaliseras genom honom. Historien börjar med hans födelse. Landets historia återberättas

med fokus på Makavejevs privata och offentliga liv och hålet i själen har uppkommit efter Jugoslaviens försvinnande. Makavejev förmedlar inte någon historisk kunskap men hans minnesfragment och reminiscenser av historiska händelser och en värld i förändring gör att han inte heller fastnar i frågor om historisk autenticitet, sanning eller lögn. Makavejevs förflutna är bokstavligen ett annat land.

Miloševićs arv

Goran Marković är som Zafranović utbildad vid den tjeckiska filmskolan FAMU.⁵²⁵ Som barn till två av Jugoslaviens största skådespelare verkade Markovićs karriär vara utstakad redan från tidig ålder. Markovićs filmer gjorda i det forna Jugoslavien innehöll en blandning av socialt engagerade vardagsteman men var ofta förankrade i genrefilm. Filmerna innehöll en viss kritik mot det jugoslaviska socialistiska systemet. Den något dystopiska *Variola vera* (Goran Marković, Jugoslavien, 1982) skildrade ett sjukhus som fick isoleras efter att man upptäckt ett fall av smittkoppor. Filmen kunde ses som en allegori över ett instängt samhälle men var också en intressant psykologisk studie av människors beteende i krissituationer. Med filmen *"Déjà vu"* (*Već viđeno*, Goran Marković, Jugoslavien, 1987) gick Marković ett steg vidare i kritiken av det jugoslaviska förflutna. Huvudkaraktern bär på ett barndomstrauma orsakat av kommunisternas tyranni. Han förvandlas till en psykopatisk mördare i sitt försök att hämnas för det kommunistiska systemets illdåd mot honom.

Marković stannade kvar i Serbien och fortsatte göra film efter att Milošević tog över makten. *Tito och jag* (*Tito i ja*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1992) berättar om Titos personlighetskult och landets repressiva system på 1950-talet, sett genom en pojkes ögon. *"Den burleska tragedin"* (*Urnebesna tragedija*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1994) handlar om en grupp psykiskt sjuka patienter som rymmer från sin institution. Marković tecknar återigen en metafor, denna gång över Serbien under 1990-talet. För den oberoende serbiska tv-kanalen B92 gör Marković två dokumentärfilmer – *"Galningar"* (*Poludeli ljudi*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1997) och *"Oviktiga hjältar"* (*Nevažni junaci*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1999). Båda filmer kriti-

serar makten och tillståndet i landet och skildrar olika protester som äger rum under 1990-talet. Efter Miloševićs fall i oktober 2000, gör Marković även en tredje dokumentärfilm om Serbiens och sitt eget förflutna.

”*Serbien, år noll*” (*Srbija, godine nulte*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 2001) är mer introvert och personlig. Till skillnad från tidigare dokumentärfilmer som handlade om massprotester och politiska aktivister, väljer Marković att vända kameran mot sig själv. Filmen dissekerar Markovićs generations gyllene möjlighet att i ett kritiskt skede reformera landet och förvandla det till en fungerande demokrati, någonting de misslyckades med i slutet på 1980-talet. Ett av filmens teman knyter an till nationalismens uppgång och kriget på 1980- och 1990-talen och Marković blickar tillbaka för att försöka komma fram till svar som förhoppningsvis kan möjliggöra en ny början, från ”år noll”, utan lögner och med gott samvete. Filmens material vittnar om en intressant tid i Serbiens historia, där Miloševićs fall kunde tolkas som en ny start för Serbien. *Serbien, år noll* är som *A Hole in the Soul* och *Testament*, berättad med en tydlig självbiografisk underton. Huvuddragen i filmen består av:

- Goran Markovićs privata – för att inte säga intima – problem med Milošević och hans nära medarbetare.
- Diskussioner som Marković för med sin fru, föräldrar, släkt och nära vänner.
- Rekonstruktioner av några viktiga händelser som inträffat under 1980- och 1990-talen. Dessa rör händelser ur Markovićs privatliv men har rötter i det politiska klimatets förändring i Serbien.
- Klipp ur egna spelfilmer som tolkas utifrån dokumentärens dåtida perspektiv, 2000–2001. Dessa klipp används i olika syften.

Film och verklighet

Filmens namn är en parafras på Roberto Rossellinis klassiska film *Tyskland anno noll* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, Italien, 1948) men också ett försök att placera Miloševićs diktatoriska era till en dåtid. Det nya milletiet för med sig en bättre framtid och filmen andas en försiktig optimism.

Förtexterna visar händelserna den 5 oktober 2000. Dagen efter skulle Milošević lämna sin post och bekänna sig ha förlorat valet mot en av oppositionsledarna, Vojislav Koštunica. Kaos och oreda på Belgrads gator förvandlas till en revolution. Människor bär bort fåtöljer ur parlamentet, stenar flyger från alla håll. En eldbomb kastas på en plansch med Milošević. På planschen står det "Vem är skyldig?". Efter att planschen exploderat, kommer filmens namn upp.

Början på filmen visar nyårsnatten 2001, ett slags ny början för det reformerade Serbien efter Miloševićs fall. En kort tillbakablick berättar om regissörens förhållande till paret Milošević och deras närmaste medarbetare. Regissören berättar att Mirjana "Mira" Marković, Miloševićs fru, hade under 1980-talet förbjudit en pjäs som han regisserat. Markovićs liv och karriär skulle flera gånger komma att påverkas och kantas av problem med Slobodan Milošević och Mirjana "Mira" Marković.

Markovićs återanvändning av egna filmklipp bär vissa likheter med Zafranovićs och Makavejevs metoder. Klippen tjänar till att knyta an historiska händelser till filmens samtid. Rekonstruktioner som sammanfogas med redan existerande filmscener ur Markovićs filmkarriär går bortanför en enkel dikotomi om skillnader mellan det fiktiva och det verkliga. De fogas snarare ihop för att visa på den absurda verkligheten många serber levde i under 1980- och 1990-talen. En genomgående strategi Marković använder för att skildra det förflutna är bilsättning av hans personliga anekdoter med spelfilmsinslag.

En del av filmen ägnas åt skådespelaren Aleksandar Berček. Han förekom i flera av Markovićs filmer och var ett stort skådespelarnamn under 1980-talet. Miloševićs politiska framgångar gjorde intryck på Berček som blev politiskt aktiv och högt uppsatt i Miloševićs parti. Marković påstår i en rekonstruerad scen att politikern Berček, någon gång under 1990-talet krävde att Marković skulle ställas inför rätta för högförräderi och dömas till döden. Upptäckten ger Marković en möjlighet att teckna ett porträtt av sin forna vän med hjälp av roller han gestaltat i Markovićs filmer. Berček skildras som den politiska marionetten han spelade i Markovićs spelfilm *Variola vera*. Hans rollgestaltning blir i regissörens teleologiska tolkning av det förflutna, en förvarning om skådespelarens politiska utveckling. Marković kopplar ihop en fiktiv högt uppsatt lögnare som försöker mörka

en epidemi med en verklig politisk person. *Variola vera* används i detta fall som ett retoriskt verktyg, ett sätt att förklara verkligheten på.

En annan skådespelare Marković samarbetat med, den kosovoalbanske Bekim Fehmiu, blir i dokumentärfilmen en symbol för ett större sammanhang. Han förkroppsligar kosovarer och ses i ljuset av kosovo-serbiska konflikter. Som en redan välkänd skådespelare valde han att vara med i Markovićs debutfilm, "*Specialutbildningen*" (*Specijalno Vaspitanje*, Goran Marković, Jugoslavien, 1977) som handlade om ungdomsbrottslighet. När Marković pratar om konflikten i Kosovo erkänner han att den enda referensen han hade till den autonoma provinsen var skådespelaren Fehmiu. En av Fehmius repliker som handlar om samförstånd och behov av dialog från spelfilmen klipps in och Marković tecknar en positiv bild av den kosovoalbanske skådespelaren. Återigen rör vi oss i och utanför filmiska representationer. Fehmiu och Berčeks rollgestaltningar används i syfte att teckna personporträtt. Dessa avkontextualiserade filmscener används som förklaringar och retoriska hjälpmedel.

Förutom självbiografiska filminklipp används inte arkivfilm i större utsträckning. Till skillnad från Makavejevs och Zafranovićs klippstrategier brukas inte arkivklipp i Markovićs film till att försöka öppna en mångtydig referensram kring tolkningar av det förflutna. De flesta arkivklipp hämtas från nyheter och andra tv-program och illustrerar snarare en bild av det absurda Serbien under 1990-talet. För att visa maskineriets oupphörliga arbete, klipps propagandan in i rekonstruktioner av vardagliga situationer under 1990-talet. Klippen inkorporeras i en hemmamiljökontext. I flera scener ser vi Marković besöka sin mamma Olivera. I tysthet sitter de och tittar på olika tv-inslag som berättar om serbernas överlägsenhet. I ett tv-program pågår en seriös diskussion huruvida serber härstammar från andra planeter och är det äldsta folket på jorden. Inget av detta kommenteras då inslagen talar för sig själva.

Tv-inslagen, bara några år gamla när *Serbien, år noll* släpptes, visar en tydlig diskrepans mellan filmens då- och samtid. Marković väljer en tydlig strategi att inte förlöjliga eller kommentera dessa inslag, något han gör med egna filmklipp. Genom att inte på något sätt "behandla" dem, visar Marković på tydliga sprickor mellan tittarens samtid och dokumentärfilmens dåtid.⁵²⁶

Det ligger ett intressant perspektiv i att Marković blandar filmens samtid, år 2000–2001, med ett inte alltför avlägset förflutet. Däri ligger en

väsentlig skillnad mellan Markovićs film och de andra två filmerna. Makavejevs film greppar regissörens eget liv och karriär och fångar in aspekter av hans förhållande till Jugoslavien och minnet av ett land som inte längre är. Zafranović har som avsikt att jämföra två tidsepoker av växande kroatisk nationalism och pendlar mellan dem. Marković i sin tur behandlar mestadels Miloševićs tid vid makten, 1987–2000, och är på det viset bunden till samtidshistoria. Även om enstaka minnesutflykter görs längre bak i det jugoslaviska förflutna, är filmen mest koncentrerad på det personliga och kollektiva ansvaret för nyligen begångna illdåd.

Vem bär skulden?

Marković pekar flera gånger på Miloševićs kontroll över serbiska medier på 1990-talet som avgörande. Det statliga RTS var under en längre period Miloševićs privata tv-kanal. Arkivbilder som visar Milošević tillsammans med dåvarande chefen för RTS Miodrag Vučelić är inte bara en påminnelse om Miloševićs mediekontroll. Marković ställer sig frågande till det faktum att ingen av Miloševićs högst uppsatta medarbetare åtalats eller på något sätt straffats för den egna rollen i det dagliga propagandakriget. En stor del av filmen ägnas åt att informera och upplysa om nödvändigheten att titta tillbaka i den historiska spegeln och möta sin egen samtidshistoria för att kunna gå vidare. Regissören erkänner dock sällan eget ansvar. Flera gånger berättar regissören om sin utsatthet utomlands då han stämplades som en krigsförbrytare trots att han inte stöttade Milošević. Retoriken i sig är problematisk eftersom Marković inte inser att han därmed implicit klandrar andra människor vars historier inte återberättas. Marković låter inte någon från Kroatien eller Bosnien och Hercegovina vara med och berätta om egna krigsupplevelser. Den franske filosofen Bernard Henry Levy är den ende icke-serben som får uttala sig och berätta om krigets natur, baserat på hans besök i Sarajevo under ett antal tillfällen.

Inte heller i förhållandet till det serbiska folket vill Marković känna något ansvar. I samtal med kollegan Veran Matić som bland annat grundat den oberoende radio- och tv-stationen B92, klandrar Marković den stora massan som röstat på Milošević. Det är de andra som måste kritiskt gran-

ska sina egna brott. Marković ställer sig utanför kollektivet han kritiserar, till skillnad från Zafranović som outhärligen försöker placera sig själv i kollektivets historiska missgärningar. Flera gånger under filmen berättar Marković att han passivt stått vid sidan av och valt att inte blanda sig i, inte minst beträffande krigsutbrotten i Kroatien och Bosnien och Hercegovina. Den ensamme konstnären förvandlas snarare till en oförstående elitist. Helt oförmögen att förstå sin något problematiska roll är han dock inte. Flera gånger i filmen återkommer han till frågor om kollektiv och individuell skuld, oftast i samtal med sin fru som tillhör en yngre generation. Marković försvarar sin passiva handling med att han inte hade annat val än att se på när hans hemland gick sönder i bitar.

Vem är det som bär skulden för Jugoslaviens sammanbrott och medföljande krig? För Marković är det uppenbart att det är kommunismens fel. I början konstaterar han att kommunismen i Serbien försvinner först år 2000. Milošević är i Markovićs ögon en kommunist som fortsätter föra en dogmatisk politik även efter murens och ideologins fall i resten av Europa. Att flerpartisystemet i Serbien infördes 1989 verkar inte vara av någon större vikt. Inte heller det faktum att Milošević vann flera val under 1990-talet, vilket vittnar om ett visst stöd bland serbiska väljare. Milošević började visserligen sin politikerbana som en kommunist men förstod tidigt nationalismens dragkraft. Det skulle visa sig att Miloševićs politik var tom på en klar ideologi. Det gjorde honom till en politiker som kunde samla nationalister, jugoslaver, militärer och andra grupperingar.⁵²⁷

Markovićs linje baseras på en uppfattning om att Serbien existerar i två parallella världar. Ena Serbien är ruralt, bakåtsträvande och dogmatiskt medan det andra är progressivt och rotat i borgerliga västerländska ideal. Tanken och uppdelningen har existerat länge men är ingalunda lätt applicerbar eftersom det absurda ligger i att Milošević faktiskt på ett sätt enade landet genom att få stöd från så många ideologiskt skilda grupperingar.⁵²⁸ Akademiker, ekonomiska eliter, vanliga människor, militärer, kriminella, bönder och andra stöttade Milošević innan de vände honom ryggen i början på 00-talet. Svaret till Markovićs fråga om skuld måste alltså omfatta själva folkstyrets grunder. Den demokratiska rätten att rösta på Slobodan Milošević möjliggjorde senare kriser. Att peka ut människor som

utnyttjade sina demokratiska rättigheter till att rösta fram Milošević och andra nationalistiska ledare som de enda skyldiga är kontraproduktivt, eftersom man förminskar den egna rollen i själva processen.

Serbien, år noll bär med sig ett intressant försök att med hjälp av bland annat humor och självinsikt etablera en historisk skiss av åren under Milošević. Marković ser en ideologisk kontinuitet av förtryck som börjar med kommunismen och fortsätter in på 1990-talet. Det snäva tidsperspektivet gör dock att denna essäfilm stannar vid en skiss som inte kontextualiserar vidare frågor utan används som ett politiskt och konstnärligt alibi för regissören. Markovićs fråga om vem som bär skuld är därför mer teoretiskt lagd. Den kan besvaras med två möjliga svarsalternativ som jag hittar i filmen. Ett svar är att "alla" bär lika mycket skuld, även Marković själv trots det motvilliga erkännandet. Om alla är lika skyldiga, likställs offer och förövare. Alla är lika goda kålsupare. Det andra svaret är att "systemet" är skyldigt. Om det finns ett osynligt system som styr politiska händelser i regionen befriar det jugoslaver från något ansvar. I Markovićs tappning är alltså antingen alla lika skyldiga eller så är det inga som bär någon skuld. Båda påståenden bär i sig en vidare och obesvarad problematik.

Sammanfattning

Dina Iordanova skriver att *Testament* passar i en gruppering som Robert Rosenstone kallar för postmodern dokumentär.⁵²⁹ Som jag tidigare nämnt, beskriver Rosenstone postmoderna dokumentärer som självreflekterande. De innehåller multipla perspektiv och använder sig av fragmentarisk och poetisk kunskap.⁵³⁰ Iordanova återvänder till Rosenstones tankar och menar att *Testaments* postmodernism möjliggör nya sätt att se på det förflutna. Filmen inkorporerar parodi, absurditet, surrealism och även vissa dadaistiska inslag.⁵³¹ Jag vill inte ifrågasätta Rosenstones eller Iordanovas syn på det de kallar för postmodern dokumentärfilm, även om vissa inslag som exempelvis poetisk kunskap och dadaism, skulle behöva en mer fördjupad diskussion. Element som självreflektion, fragment och även parodi förekommer i *Testament*, men postmodernism kan vara ett svårbegripligt begrepp i en undergenre där omkontextualisering, kompilation och fragmentering använts under en lång tid. Personliga och poetiska dokumen-

tärer har existerat längre än den postmodernistiska beteckningen. Det som Iordanova med stöd av Rosenstone uppfattar som postmodernism är i fallet *Testament* snarare regissörens jakt på sin egen sanning. Att Zafranović jobbar med dekonstruktion innebär inte att han är relativiserande. Tvärtom använder han arkivfilm som bevis mot vad han uppfattar som osanning. Flera gånger under filmen avslöjas Andrija Artukovićs lögner genom att journalfilmer används som vittnesmål. Zafranović säger i filmen att "sanningen kommer alltid upp till ytan" och att "filmkameran och dess objektiv kan vara ett omutbart rättsvittne". Dessutom har Zafranović i flera intervjuer påpekat att han leds av en inre känsla för sanning.⁵³²

Att *Testament* kan analyseras genom flera analytiska prismor vittnar om filmens mångsidighet. Jag tolkar dock Zafranovićs ansats att dekonstruera som ett sätt att hitta en sanning. Individens kamp mot en kollektivistiskt betingad omgivning präglar alla tre filmer. Makavejev tecknar en egen berättelse om förtryck både i och utanför Jugoslavien, medan Zafranović och Marković utgår från det "egna" nationella kollektivet. I grund och botten står regissörerna för egna omutbara ideal. Formmässiga lekar är inte kopplade till allmänna diskussioner om dekonstruktion, utan pekar på givna och exakta förhållanden som trojkan vill berätta om.

Dessa tre essäfilmer hamnar i varken Stella Bruzzis eller William Wees taxonomi över arkivklippsanvändning. Det beror bland annat på att filmmakarna inkorporerar även egna verk. Dessa kan understryka en självbiografisk ton men även destabilisera officiella historieskrivningar, något alla tre gör. Regissörerna korresponderar snarare med egna minnen och filmiska verk än med historieskrivningen i sig. Det historiska berättandet finns i filmmaterialet men uttolkningen befinner sig i en filmisk dialog mellan upphovsmakarna och deras tidigare filmer, snarare än i redogörelsen av fakta.

Filmerna är starkt självbiografiska och användningen av den egna rösten är viktig för alla tre regissörer. Rösterna är regissörernas analysverktyg eftersom det i alla tre filmer förekommer tidsmässiga gap som i sig formulerar en problematisk kausalitet med det förflutna. Filmerna tillhör inte enbart en förfluten tid som ger dem ett nostalgiskt skimmer. De är sammansatta av filmklipp från en annan tid. Upphovsmakarnas röster är därför inte unisona utan oftast förbryllande heterogena då de kolliderar med nya insikter. Marković tolkar dock äldre filmklipp på ett teleologiskt sätt

medan Zafranović ifrågasätter filmens förmåga att representera historien.

Gamla bilder skapar nya perspektiv i eftertolkningar av originalklipp. Renov påpekar att en intressant distans och gap uppstår i filmer av Jonas Mekas, i interaktionen mellan gamla bilder och efterhandstolkningar.⁵³³ När Makavejev tittar på sin exilfilm ställs han inför en roll som betraktare och vittne till sitt eget liv. De problemen som orsakade hans flykt är för länge sedan bortglömda och efemära. Sedda från 1990-talets Serbien framstår exilbilderna som lyckliga. Ursprungsmotiven är borta, kvar blir tolkningen och minnet. Regissören förvandlas från skaparen till betraktaren och kommentatorn, och i slutänden blir avsändaren också mottagaren.

Alla tre filmer kom vid en brytningspunkt, en tid av hemmafilmer och videodagböcker men innan Youtube. Därför befinner de sig någonstans mittemellan även i det filmteoretiska fältet – mellan en viss definitionsstringens och allmängiltighet i Brian Winstons och Bill Nichols förväntningar på vad dokumentärfilm borde vara och det iscensättande och självupplevda som intresserar Michael Renov och Stella Bruzzi. Hybridformen hjälper även till att sammanföra de två gemensamma punkterna jag nämnt i den tredje. Det individuella ansvaret som i filmdialoger och omtolkningar försöker nå fram till en inre sanning, leder till vad jag uppfattar som ett slags filmfenomenologisk hermeneutik som placerar själva regissören i historiens mitt.

I boken *Minne, historia, glömska* problematiserar den franske filosofen Paul Ricœur Maurice Halbwachs tankar om en påstådd distinktion mellan kollektivt och historiskt minne. Ricœur pekar även på Halbwachs dogmatiska förståelse av minnet som kollektivets imperativ. Individer kan träda ut ur kollektiva grupper och befinna sig mellan dem och kan minnas utanför kollektivets ramar, menar Ricœur. Han gör dessutom en poäng av att historiskt, individuellt och kollektivt minne är sammanflätade.⁵³⁴ Ricœurs *homo capax* – den kapabla människan som kan tala, handla, berätta och ta ansvar – har i *Minne, historia, glömska* även fått förmågan att minnas.⁵³⁵

Att Zafranović, Marković och Makavejev minns med hjälp av sina filmer innebär i sig ett moraliskt val. Det är i återskapandet och formulerandet av våra erfarenheter som vi förstår vår egen plats. Det förflutna omtolkas och omarbetas för att även kunna möta en främmande framtid. Regissörerna Makavejev, Zafranović och Marković förvaltar minnesförmågan med

hjälp av filmat material, både eget och andras. Deras "camera-eye" förvandlas därmed till "camera-I"⁵³⁶ och Renovs "Subject in history" blir därmed "Subject IS history".⁵³⁷ Att försöka skildra ett lands historia genom egna upplevelser vidgar den självbiografiska upplevelsen och gör den till en allmänmänsklig upplevelse. Ett lands historia kanaliseras genom regissörerna, med hjälp av deras röster, kommentarer, minnen, efterkonstruktioner och nya tolkningar. För det är i tolkningar av redan filmat eget material som den filmiska förförståelsen träder in. Men också det moraliska ansvaret. Om det är något Zafranović 1990 vet om Zafranović 1965 – och detsamma gäller de andra två regissörerna – är att ett nytt lager av egna upplevelser har färgat ursprungstolkningen av egna bilder. Kollektiva upplevelser har i dessa tre filmer gjort att regissörerna försöker förstå sina verk i en ny tid. Att aktivt minnas tjänar som en moralisk akt i oroliga och osäkra tider. Inre sanningar och fenomenologiska tolkningar av historiska skeenden är i dessa tre fall resistent mot och oavhängiga officiella historieskrivningar som följer ideologiska paradigmskiften.

Avslutande diskussion

Syftet med avhandlingen var att ta upp filmrepresentationer av Jugoslavien och Josip Broz Tito. Huvudfrågor som jag försökte besvara kretsade kring audiovisuella minnen och deras gestaltning. Jag valde att koncentrera mig på medierade minnen och minneskonflikter som uppstått efter Jugoslaviens sönderfall. Avhandlingen avgränsades till tre fallstudier som jag anser kan belysa olikheter i dokumentära representationer av det forna Jugoslavien och Tito.

Mina frågeställningar har genom avhandlingen varit: Vad kan dokumentära representationer av det forna Jugoslavien och Tito säga om dagens syn på det förflutna? Vad kan de filmer jag valt berätta om postjugoslaviska minneskulturer? Vilka dominerande ideologiska skiljelinjer går att uttyda i medierade minnen av Tito och landet och vad baseras de på?

I inledningsdelen presenterade jag några nedslag kopplade till dokumentärfilmsteori. Avhandlingen kretsar varken kring dokumentärfilmshistoria eller teoretisk historiografisk utveckling. Därför valde jag att ta upp frågor som knöt an till de för avhandlingen aktuella frågor. De flesta är kopplade till diskurser som rör frågor om autenticitet och verklighet. Jag tar även upp teoretiska nedslag kopplade till medierade och kollektiva minnen, samt arkivfilmsanvändning.

Innan jag kunde börja med fallstudierna var det viktigt att presentera en kortfattad historik över området som utgjorde det forna Jugoslavien. Avsnittet behövdes för att kunna ge en historisk inramning och för att ge en ytterligare kontextualisering till de valda filmerna. Förutom historiografi diskuterade jag också kulturens och populärkulturens roll när det kommer till Jugoslaviens splittring. Jag argumenterade att arvet efter Jugoslavien och den jugoslaviska filmhistorien inte bör ses som en del av balkanorienterad diskurs. Frågor som rör den postjugoslaviska filmen bör analyseras separat från resten av Balkanhalvön.

Synen på det forna Jugoslavien och Tito skiftar beroende på område och kontext. Det går inte att med säkerhet uttyda hur alla forna jugoslaver ser på landet och den omtvistade presidenten/diktatorn. Två huvuddrag går dock att uttyda i varje land – stark antipati och stark sympati. Graden av dessa konfliktfyllda minnen varierar beroende på olika grad av förstörelse under krigen på 1990-talet, styre, demografi, politisk medvetenhet och andra faktorer. Min ambition är att uttyda och analysera huvuddiskurser, de som dominerar medierade minnesbilder av det förflutna. De filmer jag valt att analysera har jag delat in i tre stycken olika kapitel:

1. Tito är död, länge leve Tito – Medierade minneskonflikter
2. Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen
3. Subjektiva sanningar

Avhandlingens tyngdpunkt har kretsat kring medierade minnesrepresentationer. Det som intresserade mig var att se hur berättelser och representationer av det förflutna manifesteras i de valda filmerna. Jag använde mig mestadels av stilgreppsanalys och kontextuell analys samt till en viss grad receptionsanalys.

Första kapitlet rör minneskonflikter men också autenticitetsanspråk, som ju ofta förknippas med föreställningar om dokumentärfilm. Här diskuteras två serier som visades ungefär samtidigt på kroatisk, statligt ägd tv. Båda regissörer återanvänder likartat arkivmaterial, vilket tydliggör hur komplex användning av avkontextualiserade arkivklipp kan vara. Synen på Titos politiska persona fungerar som en ideologisk vattendelare i postjugoslaviska kontexter. Antingen ses han som en hjälte eller som en tyrann. Jag påstår att dessa två onyanserade synsätt kan fungera som två sidor av samma mynt. Som en kontrast till dessa två representationer ville jag lyfta fram *Tito för andra gången bland serber* av Želimir Žilnik. I filmen, gjord på 1990-talet, vaknar Tito från döden och promenerar på Belgrads gator för att prata med människor.

Andra kapitlet omfattar frågor om nostalgi och handlar om det som är till synes avideologiserat. Kapitlet handlar även om arkiv, kompilation och

jugoslavisk filmhistoria där Tito porträtteras som den stora filmregissören, publiken och kritikern, vilket kan ses som problematiskt. Förutom nostalgi tittar jag även på det totalitära paradigmet som en historieuttolkare som vuxit fram som ett dominant narrativ efter landets sönderfall. Jag ville visa att jugonostalgi och totalitarism existerar sida vid sida i berättelser om Jugoslavien, vilket även märks i revisionismen som rör landets filmhistorieskrivning. Detta kapitel omfattar även analyser av postjugoslavisk filmhistorisk litteratur. Detta görs för att försöka visa hur filmhistorisk revisionism omfattar filmhistoriografi, filmkritik och filmvetenskaplig litteratur och inte bara filmproduktion.

Tredje kapitlet tar upp frågor om subjektivitet och dokumentärfilm. Jag använde mig av tre stycken essäfilmer där landets historia skildrades genom individuella minnesbilder. Paul Ricœur kallar förhållande till historien för den tredje tiden som skiljer sig från den upplevda och universella. Tiden mellan då och nu kan överbryggas med hjälp av minnen, dokument eller generationsskiftet.⁵³⁸ Jag ville här analysera hur förhållandet till Jugoslavien gestaltas med hjälp av ens egna minnen som sammanblandas med filmhistoriska minnen.

Kapitel ett och två sammanfattar de vanligaste minnesdiskurserna i regionen, oavsett den etniska tillhörigheten. Huvuddragen av minnesdiskussioner och konflikter i alla postjugoslaviska länder rör sig mellan kritiska och nostalgiska synsätt. Tredje kapitlet skiljer sig från de övriga då subgenren essäfilm närmast dekonstruerar förväntningar som publiken och kritikerna har på dokumentärfilm. Filmerna jag valt i det tredje kapitlet ställer fler frågor än de besvarar. De är tematiskt, narrativt och estetiskt lekfulla och experimenterande, till skillnad från den stora majoriteten dokumentärfilmer om det forna Jugoslavien, som söker sig förklara och ge svar på frågor som rör landets historia.

Man kan ställa frågan huruvida antalet filmer kan säga något om minneskonflikternas natur i området. Jag anser att de kan det eftersom de representerar ofta återkommande teman i filmer och serier. Därför kan fallstudierna i de första två kapitlen ses representera en större grupp dokumentärfilmer som handlar om och blickar tillbaka på ämnet på ett liknande sätt. Fallstudierna möjliggör vissa fördjupningar som inte hade varit möjliga om studien omfattat många filmer.

Medvetet har jag valt att inte analysera filmer som tematiskt och formmässigt försöker förklara Jugoslaviens sönderfall. De filmerna utgör för övrigt en majoritet i postjugoslavisk dokumentärfilmproduktion. Dessa filmer försöker på snarlika sätt förklara Jugoslaviens sönderfall och erbjuda en förklaringsmodell, ofta baserad på etablerade och etniskt avgränsande "sanningar". Jag har istället valt att fördjupa mig kring vad jag anser vara paradigmatiska fall av ideologiserade medierade minneskonflikter.

Som jag redan påpekat är urvalet inte heltäckande. Jag har valt att koncentrera mig på ett fåtal filmer som på olika sätt förstärker eller vänder sig mot rådande ideologiska diskurser i det postjugoslaviska området. Jag anser dessa filmer vara paradigmatiska fall av medierade minneskonflikter. Filmer jag valt ser jag alltså som symboler för ideologiserade diskurser som dominerar områdets minnesbruk. Som en kontrast till de etablerade och ideologiskt betingade vattendelare står filmer i det tredje kapitlet, som vågar stå för den personliga synen på det förflutna.

Tito är död, länge leve Tito – Medierade minneskonflikter avslutande diskussion

Kapitel ett byggdes upp kring representationer av Josip Broz Tito. Två serier och en film analyserades. Det jag förhållandevis enkelt kunde se var att serieregissörernas inställning till Tito i mångt och mycket återspeglades i serierna. Deras uttalanden – både under inspelningsprocesser men också efteråt – visade klart och tydligt hur de uppfattade Josip Broz, både privat och statsmannamässigt. Trots det säger sig båda regissörer vilja göra en objektiv och neutral produkt som ska vittna om den "riktige" Tito. Det försökte de åstadkomma med olika användningar av stilmedel. Lordan Zafranović använde sig av nästan bara intervjuer medan Antun Vrdoljak blandade arkivklipp, intervjuer och dramatiserade iscensättningar av vissa viktiga händelser. Båda regissörer har haft långa karriärer och jobbat i både socialism och det postsocialistiska Kroatien. Båda serier skildrar den saknade marskalken och öppnar med hans bortgång. De väljer att visa upp honom från helt motsatta håll.

Vrdoljak anser att en viss bild av Tito dominerat historieskrivningen och ger en alternativ skildring. Han använder historiska fakta i syften som

gagnar en enkelspårig bild av det forna Jugoslavien. Spelfilmssekvenser och tydligt efterkonstruerade slutledningar kring vissa historiska händelser tjänar till att använda sig av Broz som en symbol för det kroatiska folkets olyckliga 1900-tal. Broz är en dålig figur som alltid tar dåliga beslut när det kommer till Kroatien. Om det finns några positiva egenskaper med det forna Jugoslavien så är det någon annans verk. Tito har genom sin konsekvent dåliga politik även investerat i Jugoslaviens död, något som inträffar efter att han själv dött. Seriens sista klipp visar landets sönderfall. Krigsbilder tjänar som en påminnelse om att Titos politik lämnade enorma konsekvenser som någon annan fick betala.

Dessa två synsätt återspeglar ideologiska spänningar som finns inte bara i Kroatien där serierna producerats, utan i hela det fornjugoslaviska området. Trots att ansatser är väldigt lika, att serierna är lika i sin strukturering och att vissa berättelser och klipp förekommer i båda, är deras diametralt olikartade uppfattning av det förflutna en viktig påminnelse om att flera alternativa historieskrivningar florerar, till och med i landets statsägda tv. Dessa två dokumentära serier visar två olika epokers syn på Tito och det forna Jugoslavien i stort. Zafranovičs bild står nära den officiella bilden som existerade under Jugoslaviertiden, medan Vrdoljaks version börjat etablera sig från början på 1990-talet, efter första demokratiska val. Att den socialistiska historieskrivningen inte varit tillförlitlig är ett faktum. Avrättningar, fängslanden av politiskt oliktankande, censur, förföljelser och annat som hör till stängda och mer eller mindre tyranniska samhällen som Jugoslavien varit, ifrågasätts inte längre. Praxis i att ett helt olikartat historiskt narrativ ska ersätta det föregående påminner om ett paradigmskifte vid andra världskrigets slut, där också ett slags sanning ersatte det föregående. Historierevisioner grundade i ideologiserade sanningar kommer inte leda till mer objektiva och nyanserade historieskrivningspraktiker. Tvärtom visar handlingen på en ovilja att ta itu med svåra fall som inträffade under Jugoslaviens existens.

Vrdoljaks och Zafranovičs serier men också Žilniks film visar att det historiska minnet kring Tito är sammansatt av tre idébärare – minneskulturer, historien som ett vetenskapligt redskap och egna och direktupplevda erfarenheter. Alla tre nyttjas och visar på det historiska minnets heterogenitet. Historievetenskapen har inte alltid monopol på att tolka och analysera

det förflutna. Minneskulturer omförhandlar vissa synsätt på det förflutna så att de ska kunna passa in i förändrade ideologiska och kulturella kontexter. Beroende på ideologiska inramningar ändrades även bilder av Tito. I en tidsperiod på mindre än 50 år hade Jugoslavien och jugoslaverna mött två radikala fall av historierevisionism, 1945 och 1990. Mekanismerna var inte likadana och inte heller målen och syften. Olika ideologiska positioner komplicerar möjliga jämförelser men man kan se att de båda resulterade i en historiografisk diskontinuitet och revisionism.

Förenklat finns det två former av minnet av socialism. Det första riktar in sig på systemet, andra på människor och samhälle. Den första dimensionen brukar vara negativ medan den andra är mer tvetydig och ibland försiktigt positiv. Den första lutar sig på officiella dokument medan den andra förlitar sig på muntlig historia. Det motsvarar de två huvudsakliga diskurser som kan skönjas när man analyserar representationer av Tito i Vrdoljaks och Zafranovićs verk. Tito ses antingen som en tyrann som styrde med järnhand eller en god ledare som ville det bästa för landet. Dessa två representationer kan dock ses som två sidor av samma mynt. Båda visar en fascination för Titos persona. Vrdoljaks och Zafranovićs dokumentärserier förkroppsligar dessa motsatta men symbiotiska förhållningssätt till det förflutna och ramar in Titos porträtt kring Webers karaktärisering av en karismatisk ledare.

Officiella bilder av Tito dominerar alltså utbudet än idag, nästan 40 år efter hans död. Huvuddelen av materialet är hämtad från Jugoslaviens mest paradigmatiske propaganda. Att sällan eller aldrig sedda klipp av Tito i oväntade situationer inte kommer fram i en högre utsträckning kan ha flera olika anledningar. Förmodligen kommer fler icke officiella klipp att hitta sina vägar till tv-sändningar, filmer och Youtube-kanaler.

Bilderna återupplever det förgångna medan bilder av krig och de ledare som efterträdde Tito blir till en bitter påminnelse om vad det var som egentligen hände. Stella Bruzzi menar att bilder av John F. Kennedy har blivit oförändringsbara, på grund av hans för tidiga död. Han hann inte förstöra sitt perfekt byggda politiska image, vilket gjorde att bilden av honom cementerades i samband med attentatet.³⁹⁹ Med Tito är situationen något annorlunda. Han hann dö av naturliga orsaker men eftersom landet avled tio år senare förblir paralleller mellan honom och det forna Jugosla-

vien länkade ihop för evigt. Bilder av Tito är obönhörligt hopkopplade till bilder av det välmående Jugoslavien vilket gör att filmmaterialet, oavsett innehållet, kan kopplas till "bättre" och mer lyckliga tider.

När originalbilder frammanar nostalgi nästan oavsett innehållet, behövs det historiografiska förklaringar som ska sätta det ideologiska perspektivet i fokus. I fallet Vrdoljak framstår det som uppenbart att Titos verk tolkas utifrån den föreställda kroatiska nationens tusenåriga drömmar. Därför är tyngdpunkten av Vrdoljaks film inte lagd på andra världskriget som var en stöttepelare i bildandet av den jugoslaviska staten. Även om Vrdoljak i princip följer Titos biografi ser han till att med hjälp av egna kommentarer och selektiv användning av historiska fakta antyda att den egna etniska gruppen står som en organism och inte en heterogen massa. Denna etniska organism står som både åklagare och domare i tolkningen av Titos arv. Vrdoljaks genomgång tjänar till att ideologiskt färga den historiska bilden.

Zafranovićs serie är enligt regissören icke-ideologisk. Han väljer att rama in Titos biografi i nära medarbetares berättelser. Även här är metodologin ideologiserad. Nu är det dock inte en homogen organism som dömer, utan snarare en heterogen massa som utgår från egna upplevelser. Samtal som förs handlar lika mycket om vittnen som om Tito. Zafranović skildrar ett annat Jugoslavien och väljer därför att lägga ett stort symbolvärde på andra världskrigets kamp. Nollpunkten är 1945 istället för 1991 som hos Vrdoljak. Därför framstår det som oerhört tydligt att olika perspektiv bygger olika tolkningsbara helhetsbilder. Fakta accentueras, behandlas och tolkas på olika sätt vilket bidrar med en annorlunda historisk inramning. Kontexten, snarare än historiska fakta, skapar den historiska "sanningen". Andra världskrigets slut blir därför till befrielse i Zafranovićs film och en lång fångenskap i Vrdoljaks. Skillnader mellan Vrdoljaks och Zafranovićs skildringar av andra världskriget ingår i större historiografiska kontexter och representerar inte enbart deras konstnärliga val. Vrdoljaks ovilja att ta upp andra världskriget hjälper honom att jämföra fascism och kommunism vid flera tillfällen.

Zafranovićs och Vrdoljaks dokumentärserier vittnar om ett institutionaliserat historiebruk. Žilniks film är snarare ett dokument över vardagliga minnespolitiska strategier i en orolig tid. *Tito för andra gången bland serber* handlar också om samtal om det förflutna men skillnaden är att

den är spontan i sin utformning. Filmen är direkt, utspelar sig under en eftermiddag och bygger inte upp ett kronologiskt narrativ. Den håller sig till mötet som ett sätt att skapa intrig. Den filmiska krocken skapar dramaturgin. Människor på gatan minns Tito beroende på hur de tolkar det förflutna och den egna samtiden medan historiker, akademiker och andra vittnen som varit med Tito under olika historiska perioder, färgas av ideologiserade efterkonstruktioner.

Det var en gång ett land – Jugoslaviska popkulturminnen avslutande diskussion

I kapitel två ville jag undersöka olika aspekter av populärkulturella minnen av det forna Jugoslavien. Jag ville se hur det nostalgiska minnet kan te sig och vilka ideologiska diskurser den frammanar. Detsamma gäller förhållandet till det så kallade totalitärparadigmet. Jag ansåg att båda minnesstrategierna var ideologiskt problematiska. Till synes oförenliga är dessa minnesstrategier ofta kopplade till populärkultur. Jag valde att med några exempel belysa ideologiska ståndpunkter som skildrar den jugoslaviska erfarenheten utifrån bestämda mallar. Ofta är dessa antingen positivt eller negativt inställda till populärkulturella praktiker i det forna Jugoslavien. Jag ville försöka hitta svar till varför det förflutna skildras på ett eller annat sätt. Att blicka tillbaka är i sig inte en oskyldig akt. Ett medierat minne vittnar om hur man uppfattar sakernas tillstånd i sin samtid.

Vad kan historiska berättelser om det forna Jugoslavien säga om postjugoslaviska historieskildringar? Beroende på vilken ideologisk sida man väljer, kan Jugoslavien innebära auktoritär moderniseringsprocess, fredsymbol, multietnisk sämja, trygghet, men även totalitärt styre. Det förflutnas olikheter avspeglas i graden av användningsområden. Varje kollektiv minnesbild av landet rymmer inte bara fakta utan även symboliska och ideologiska komponenter som eftertolkar det förflutna.

Landets populärkultur är inte heller lika viktig för alla generationer eftersom en föreställning kring en viss historisk period baseras på förhållandet mellan egna upplevelser och förväntningar. Följaktligen, dagens 30-åringar och 60-åringar har olika upplevelser, förväntningar och förstå-

elser av det forna Jugoslavien. För de äldre kan landet ses som ett ideologiskt alternativ mellan kapitalism och kommunism, ett land som undkom Stalin. De som är medelålders idag kanske minns broderskap och enhet som mer än slagord, medan unga hade bara bevittnat en dekonstruktion av myten och landets splittring.

Det finns en paradox som synliggör den bisarra och oförklarliga symbiosen nostalgin delar med extrem nationalism i den popkulturella postjugoslaviska sfären. Sida vid sida med hatbrott, homofobi, nationalistisk populism, aggressiva rop på skydd av ”egna” krigsförbrytare, finns också en medial plats reserverad för mer eller mindre idylliska minnen – ofta medierade sådana – av det forna Jugoslavien. Efterkrigstidens minnespolyfoni har tydligen kommit för att stanna, och nostalgi agerar som en av många möjliga tolkningar av det förflutna.

Nostalgi som en föreställning befinner sig någonstans mellan ”inte längre” och ”inte än”. Dåtiden har inte passerat medan framtiden inte är kommen än. I dessa tidliga och rumsliga sprickor kan man skönja tre olika bruk för nostalgin. Den första kan ses som en resignationsreflex, en eskapistisk konservativism. Nostalgiska drömmar om det förflutna hindrar verkliga framtida aktioner. Därför kan nostalgin ses som en icke-produktiv och till och med fatalistisk manöver. Aktuella problem löses med eskapism och man lever i en fortsättning av det förflutna. Det andra sättet att förstå nostalgi på kan vara som ett av olika symtom för den senkapitalistiska perioden vi lever i. Övergångsländer befinner sig i en limbo mellan det förlorade förflutna och den ovissa framtiden. Nostalgi kan användas som en nödvändig del för att legitimera avsaknad av tydliga ideologiska mål i moderna samhällen. Den retrospektiva blicken tar bort uppmärksamheten från försöken att transformera framtiden. Nostalgidiskursen möjliggörs eftersom alla är medvetna om att det som eftersträvas aldrig kan komma tillbaka, vilket är en trygghet i sig. Förflutnas bilder blir avideologiserade, de töms på innehåll och blir på så sätt ofarliga. Det tredje synsättet handlar om att försöka revoltera mot den nuvarande situationen. Nostalgi kan ses även som en dissidentdiskurs som inte accepterar sakernas tillstånd utan använder sig av det förflutna för att bekämpa samtiden. Den förvarar det förflutna och försöker återskapa en identitetskontinuitet i tider av historiska diskontinuiteter. Nostalgi kan således bli en kamp för rätten till framtiden. *Varuhuset* och *Cinema Komunisto* faller

under de två förstnämnda kategorierna. De ger uttryck för ett tryggt förflutet, ibland idealiserat, ibland kritiserat men utan potential för framtida ideologiska kamper mot den nationalistiska samtiden.

Nostalgi i jugoslavisk tappning är inte heller riktigt en del av Svetlana Boyms redan nämnda uppdelning. Ingen är seriöst ute efter att få tillbaka systemet, regimen och tiden under socialism. Riktiga historiska personligheter har blivit till mytiska figurer, ledaren har förvandlats till en popidol och kommunism blir till en märkesvara. De som utgjort en del av systemet har blivit till konsumenter av myter och varor.

Varuhusets dokumentär om *Bijelo Dugme* bär med sig en stark nostalgisk ansats. Populärkulturen i Jugoslavien skildras okritiskt och det drivs en tes om att *Bijelo Dugme* förkroppsligar Jugoslavien som blev mer liberalt efter att författningen 1974 hade röstats fram. Goran Bregović, bandets ledare skildras som musikens Josip Broz Tito och klara paralleller mellan honom och Jugoslaviens president etableras. Västerländska influenser blandades med östeuropeiskt arv och Balkanmusik, vilket i sig födde fram en musikalisk blandning som enligt dokumentären bara kunde existera i Jugoslavien, som även politiskt blandade kapitalism och socialism. *Bijelo Dugmes* synkretism gjorde att publiker i både rurala och urbana delar av landet identifierades med bandet och lyssnade på musiken. Därför etablerar filmen ytterligare teser om att vissa kapitalistiska inslag inte bara fungerade väl i Jugoslavien, utan var önskvärda och naturliga delar av landets utveckling. Musikindustrins etablering, stjärnkulten, mediernas rapportering – dessa parametrar ledde till pop- och rockmusikens allt starkare ställning. Inhemsk popmusik garanterade en viss patriotism nödvändig för systemets överlevnad hos yngre generationer. Alltför stora utsvävningar tolererades inte, då skulle alla skolas i vad det innebar att vara en jugoslav. Dokumentären handlar egentligen aldrig enbart om bandet. Under hela filmen etableras viktiga paralleller mellan det politiska och populärkulturella livet i landet. Viktiga politiska händelser illustreras med hjälp av bandets biografi. Till slut handlar filmen om berättelser om liberaliseringar, ekonomisk tillväxt, Titos död, 1980-talets växande nationalism och landets död. Bandets historia existerar inte utan de omgivande kontexterna. Därför är den starka nostalgin kopplad till landets existens och inte bara till en saknad av ett band som inte längre existerar. *Bijelo Dugme* var mer än bara ett

band eftersom det förkroppsligade alla jugoslaviska motsägelser som skillnader till trots existerade och hade hittat ett originellt politiskt och kulturellt system. Den jugoslaviska socialismen som i sig innehåller blandningar av olikartade slag, är själva förutsättningen till att *Bijelo Dugme* finns. Bandet förde en dialog med det omgivande samhället som ibland tillät excesser utanför de givna ramarna men såg också till att bestraffa bandets medlemmar när de tog sig på alltför stort allvar.

Varuhuset gör nostalgi gångbart för nya generationer som inte upplevt det forna Jugoslavien. Både låten och förtexterna är i samspel med den moderna teknologins uppdatering av gamla medierade minnen. Genom formmässiga uppdateringar skulle *Varuhuset* kunna ses som en serie som pendlar mellan renodlad nostalgi och retro-stil. Retro som ett kulturellt fenomen är ett sätt att återanvända vissa delar av det förflutna för mål det försöker uppnå. Retro och nostalgi, i sig olika uttryck för fascination med det förflutna, delar vissa gemensamma element men är olika i själva processen att minnas. Nostalgi bär med sig ett inbegripet positivt sentiment och en varm känsla av melankoli. Retrokulturen försöker återskapa det förflutna i dagens kontext. Nostalgi, seriös och mimetisk blir en motvikt till den icke-nostalgiska och mer skämtsamma retron som håller den ironiska distansen till dåtiden. Om nostalgi försöker leta tillbaka till en föreställd dåtid för att handskas med vissa problem i nutiden, är retrovågor fascinerade av det förflutna på grund av det förflutna i sig.

Landets förstörelse krävde en månghövdad mobiliseringsansträngning och därför framstår jugonostalgins utbredning som en bisarr företeelse. Många människor som såg till att begrava landet i början på 1990-talet, kan antas vara jugonostalgiska idag. Skulden för landets uppbrott bärs inte enbart av en liten akademisk och politisk elit utan av en bred front av olika subjekt som antingen såg till att rösta fram nationalistiska krafter eller inte gjorde någon större ansträngning att förhindra dem. Man kan inte annat än konstatera att det behövdes väldigt många aktörer för att montera ner ett helt land.

Dokumentärfilmerna som handlar om det filmiska och populärkulturella förflutna jämför ofta landet med någonting fiktivt, en film, en berättelse om ett band, en värld man gärna vill leva i, men som inte existerar på riktigt. Tito, den store auteuren är en manipulerande konstnär som

driver detta eskapismens maskineri mot det oundvikliga slutet. Tillsammans med böcker, artiklar, debatter och festivaler används dokumentärfilmer för att skriva om filmhistorien. *Förbjudna utan förbud* ingår i en revisionistisk diskurs eftersom den försöker teckna en parallell jugoslavisk filmhistoria. I detta specifika fall tjänar filmhistorieomskrivningen till att leda in filmproduktionen i nya, nationsbaserade narrativ, en viktig del i skapandet av nya filmiska nationer.

Men bilder av ett repressivt samhälle stämmer inte ens på den skildrade nya vågen under 1960-talet. Regissören Aleksandar Petrovićs kopior på protokoll som fördes under filmarbetarmöten visar att filmarbetare kände till hur den aktuella filmsituationen i världen såg ut men också att provocativa och kontroversiella filmer gjordes och visades. De utsattes ibland för kritik, men i en stor majoritet av fall visades filmerna både i och utanför landet. Minnesanteckningar, dagböcker och olika dokument visar att många regissörer som skulle bli dissidenter snarare tyckte att landets politik svängde mot mitten. Regissörer som Želimir Žilnik och Dušan Makavejev var under en längre period övertygade kommunister som ansåg att Jugoslavien började utvecklas till ett klassbaserat samhälle och att de som styrde hade förvandlats till röd borgarklass. Jugoslaviska regissörer från den perioden var också ofta idealister som ville förbättra samhället de levde och jobbade i. Några var partimedlemmar, andra inte. Det som drev dem i många fall var ändå inte en kritik av kommunismen i sig. Postsocialistiska blickar som analyserar dessa – och andra – filmiska kontexter arbetar utifrån ett förmodat schema som bäst fungerar utifrån historierevisionistiska parametrar av olika slag. Det totalitära paradigmet som *Förbjudna utan förbud* ingår i är en del av ett nationalistiskt narrativ som utvecklats allt starkare efter landets sönderfall. I det filmhistoriska fältet, och även när det gäller kulturproduktion i övrigt insisterar det totalitära paradigmet berättelse på dikotomin konstnär–regim. Regimen förtrycker alltid konstnären eftersom denne ses som ett hot. Den frihetsälskande konstnären i sin tur försöker alltid underminera det förtryckande systemet. Där skapas den elementära dissidentdefinitionen. Att betrakta den jugoslaviska filmen som totalitär reducerar filmens roll till att ses som politiskt verktyg.

Jugoslaviens positiva och negativa mytologisering ingår alltså i förenklingar av komplexa historiska processer. Det svårförklarade och abstrakta

kan lättare förstås om myten sätts i en berättelse. Stereotypa teman med emotionellt laddade berättelser utesluter detaljer som inte passar i narrativet. Den officiella myten kring Jugoslavien, antifascism och antistalinism var en historiografisk och ideologisk reduktion av svårförståeliga händelser. I likhet med vad Roland Barthes kännetecknade som den mytologiska diskursen, som framställs som avpolitiserad och naturlig, är även myten kring landet starkt förankrad i vad som uppfattas som en naturlig och ödesbestämd process.⁵⁴⁰ Den mytiska kraften är lika stark i den positiva hjälteberättelsen som i den negativa demoniseringen.

Den reduktionistiska bilden av Jugoslavien är tecken på att representationer anpassas till tolkningar, snarare än på faktiska gärningar. Det förflutna rymmer alltså inte enbart ett förståelsefilter utan även dagens förväntningar på det förflutna. Historien reduceras från att vara en komplicerad röra av paradoxala och även motsägelsefulla händelser till en berättelse som leder in i en framtid som förhoppningsvis skiljer sig från det förflutna.

Filmer om populärkultur bär onekligen vissa drag av förenkling. Metaforen landet–filmindustrin och eller landet–musikgruppen är inbjudande för både kritiska och nostalgiska återblickar. Ibland samsas dessa två teman i en och samma film, som i *Cinema Komunisto*, och blicken blir både längtansfull och kritisk. Man saknar den gamla goda tiden som samtidigt framställs som mer eller mindre tyrannisk. Därför blir filmer om förbjudna filmer alltid mer än enbart skildringar av det förflutnas filmproduktion. Jugoslavisk film blir här till en symbol för hela landet, för dess konsumtion, blandning av socialism och kapitalism. Tito förvandlas, beroende på vem det är som analyserar hans roll, till den stora stjärnan, huvudregissören men även till den mäktigaste filmkritikern.

Mila Turajlić använder alltså båda diskurser i sin film *Cinema Komunisto*, som visar den tidigare presidenten inte bara som landets främsta filmregissör utan även som huvudstjärnan och filmkritikern. Det var Tito som bestämde vilka filmer som skulle släppas. Nostalgin skapas i mellanrummet som existerar vid en positionering mittemellan ”en gång” och ”just nu”. Bara vissa händelser och personer framhävs, krig och konflikter på 1990-talet undviks noggrant. Det faktum att det förflutna bokstavligen tillhör ett annat land erbjuder en viss känsla av sorg och melankoli. Samtidigt anklagar filmen Tito för att ha skapat socialistiskt realistiska filmer som användes för att revidera

andra världskrigets historia. Turajlić visar inte olikartade filmer som hade gjorts under landets existens. Inga kritiska filmer förekommer vilket gör att filmen använder liknande retorik som *Förbjudna utan förbud*. Båda filmer reducerar den jugoslaviska filmhistorien till att omfatta enkom de titlar som kan användas för ett reviderat historiebruk. *Förbjudna utan förbud* inkluderar inga andra verk än serbiska filmer som hade enligt upphovsmakarna kritiserat makten, medan *Cinema Komunisto* skildrar landets filmproduktion som enbart bestående av socialistiskt realistiska verk.

Både *Cinema Komunisto* och *Förbjudna utan förbud* tecknar politiskt rävspel och en skicklig balans mellan olika partifraktioner, militären, dissidenter, liberala grupper och vanliga jugoslaver. Auktoriteten stöttades dessutom av den enande kraftens symbolik. Tito förkroppsligade det enade Jugoslavien. Det som möjliggjorde hans långa politiska karriär var i slutänden förmodligen det som senare hjälpte till i splittringen av landet – oförmåga att hitta en lika stark och enande symbol för hela Jugoslavien. Under sin livstid var Tito oerhört skicklig på att visa upp sig i offentliga och privata sammanhang. Det rörde sig dock för det mesta om välstrukturerade och fiktionsbaserade representationer, oavsett hur privata de verkade vara. Tito verkade kunna utnyttja sin mediala persona och använda den på olika sätt. Han var länge en symbol för ett enat Jugoslavien, trots vissa diskrepanser mellan den offentliga symbolen och verkligheten.

Genom olika representationsstrategier som de utvalda filmerna använder sig av, berättar de också om saker som går utanför fenomenet Tito. De står för en vidare och mer komplex förhållning till det historiska förflutna som bryts genom det Tito stod för. De står själva som representanter för olika kontexter och tolkningar av Titos och landets historiska arv.

Som sagt, berättelser om Jugoslavien präglas oftast utifrån några givna premisser: Jugoslavien är antingen ett land format av ett tyranniskt förflutet förkroppsligat i några välvalda kommunistiska karaktärer, som i sin tur får motstånd av envetna dissidenter från olika områden och discipliner, eller så skildras Jugoslavien genom avpolitiserade filter där landet representeras som ett nostalgiskt paradiset, där ingen större vikt läggs på att undersöka komplexa socioekonomiska och ideologiska frågor rörande det socialistiska systemet. Därför kretsar berättelserna om ämnen som rör förbjudna filmer, individer som trotsade samhället, urbana företeelser som rock

and roll, Titos vanor, konsumtionssamhället. *Cinema Komunistos* popularitet utanför det forna Jugoslavien kan ha berott på västvärldens ökade intresse för exotiska företeelser i de forna kommunistländerna, där diktaturens mer "vrickade" sidor exponeras. Filmen passar väl in i föreställningar om ett valfritt exotiskt kommunistiskt land med en halvgalen diktator med konstiga hobbyer och megalomana vanor.

Vad kan man slutligen säga om dessa två olika diskurser som analyseras i de tre exemplen, utan att per automatik avfärda eller omfamna dem? Det mest rättvisa borde vara att nyktert blicka tillbaka men också inkorporera andras vittnesmål och/eller upplevelser av Jugoslavien, för att kunna få en nyanserad bild som sträcker sig bortom de allmänt hållna åsikterna om att "det var bättre förr" eller att Jugoslavien var "ett folkfängelse". Temans och subjektens pluralism måste på det viset inkludera sexuella minoriteter, studenter, både de inhemska men även utländska som bodde i landet då, hemmafruar, arbetare och alla de andra som inte riktigt ingår i narrativen nu. Jugoslavien skilde sig från resten av östblocket, men det fanns skillnader republikerna emellan också. Olikheter mellan rurala och urbana områden, mellan låg- och högutbildade och andra viktiga parametrar tas inte upp i någon av filmerna. Varför är det viktigt? Just för att filmer som i sig innehåller antingen en jugonostalgisk eller en mer kritisk ton mot det förflutna bör analyseras på ett bredare sätt. Jugoslavien var ett polyfont land, sammansatt av många upplevelser och diskrepanser och mellan visioner och verklighet. Det som enar jugonostalgiker med jugokritiker är en tendens att ta den jugoslaviska socialistiska ideologin bokstavligen, och inte som olika praktiker som olika människor använde sig av på olika sätt. Denna uniformism tolererar inte en öppenhet, oförutsägbarhet och motsägelser som mötte jugoslaver i vardagen och som gjorde att medborgarna men också landet och reglerna ändrades beroende på positionering. I slutänden är det ju också viktigt att påpeka att livet i Jugoslavien ligger till grund för hur man uppfattar och lever sina liv i postjugoslavisk kontext. Det finns en kontinuitet som inte försvann med krig, konflikter och ideologiskifte, samtidigt som man måste vara medveten att denna kontinuitet finns i både positiva och negativa bemärkelser.

Subjektiva sanningar – avslutande diskussion

Att skildra det förflutna kan göras på många olika sätt. Som i fallet med de redan nämnda *Cinema Komunisto* och *Förbjudna utan förbud*, kan det bland annat manifesteras i att blanda arkivmaterial och nyinspelade scener, och oftast tolkas det historiska materialet genom dagens glasögon. Från mitten av 1990-talet kom ett antal filmer där upphovsmakarna skildrade det förflutna genom egna – redan inspelade – verk, som gjordes under tiden Jugoslavien fortfarande existerade. Filmminnen blandades med inslag inspelade efter Jugoslaviens sönderfall. Det stilistiska resultatet var snarlikt de filmer jag redan undersökt, men den stora skillnaden fanns i budskap som i sin tur bestämdes av själva den filmiska formen. Jag tyckte mig se att regissörerna snarare korresponderade med egna minnen och filmiska verk än med historien i sig. Det historiska berättandet fanns inkorporerat i filmmaterialet men uttolkningen fanns i en filmisk dialog mellan upphovsmakarna och deras tidigare filmer, snarare än i redogörelsen av hårda fakta. Avsaknaden av givna svar tillskrev jag först dessa regissörers ideologiska övertygelse och oviljan att välja sida. Dock insåg jag att likheterna inte enbart låg i det tematiska – skildringen av ett land som ett filmiskt minne – utan även i det dialogbaserade angreppssättet. Formen på filmerna påminde om Chris Markers kryptiska verk, som oftare ställer fler frågor än vad de besvarar. Jag insåg likheter, men också givna skillnader filmerna emellan. Nyfikenheten bestod dock snarare i att försöka analysera vilka alternativ det möjligtvis kan finnas gentemot den nostalgiska och/eller totalitärt nationalistiska blicken på det förflutna.

Även om liknande filmer fortsatte att produceras i området bestämde jag mig för tre specifika, som här skulle utgöra en filmisk grund för ett mer epistemologiskt synsätt på (film)historiskt minne. Producerade inom loppet av några år, är de tacksamma analysobjekt av tiden och den historiska kontexten de är gjorda i. Filmer jag analyserade var *Testament*, *A Hole in the Soul* och *Serbien, år noll*.

I en filmflora av didaktiska och förklarande postjugoslaviska dokumentärfilmer lokaliserade jag alltså ett antal filmer som var personliga och ställde komplexa frågor kring det förflutna. Jag uppfattade som att det forna Jugoslavien visades varken genom ett nostalgiskt skimmer eller

genom strikta regimkritiska glasögon. Landets historia blandades med minnen och egna filmer som hade producerats under tiden Jugoslavien fortfarande existerade. Filmerna gjorde en poäng av att vara personliga och bar på en intressant hybriditet. Kapitlet ägnades åt en mer ingående analys av dessa ”svårplacerade” filmer. De är producerade inom loppet av några år och är tacksamma analysunderlag för den historiska kontexten de är gjorda i.

Regissörstrojkan har få beröringspunkter i övrigt. De tillhör olika generationer, kommer från olika platser och tillhör inte en och samma etniska grupp. Deras filmer är inte estetiskt närbesläktade och har behandlat en rad disparata teman. Trots det tyckte jag mig se vissa likheter i deras skildringar av det forna Jugoslavien. Likheterna bestod i temaurvalet och filmformen. Alla tre blandar in egna och andras filmklipp i narrativet. Genom jag-formen tydliggörs upphovsmakarnas subjektivitet och filmerna befinner sig någonstans mellan det självbiografiska och experimentella. Regissörerna har dessutom konsekvent vägrat ansluta sig till populistiskt-nationalistiska läger i sina respektive länder. Ingenstans kunde jag se regissörernas identifikation med en viss sida. Snarare destabiliseras det omgivande kollektivets sanningsanspråk med hjälp av arkivfilm. Dessutom valde de att flytta utomlands under vissa perioder av sina karriärer. Därför blir även dessa tre filmer intressanta underlag för analys och vidare diskussioner om vad det finns för alternativa synsätt på det förflutna. Filmerna jag valt ut är personliga men handlar inte strikt om upphovsmakarna. En stark självbiografisk instinkt hindrar inte regissörerna att gå bortom egna upplevelser för att försöka kommentera och ifrågasätta andra ämnen. Genom att återkomma till det föränderliga jaget som placeras i en tydlig dialogform med det förflutna, blir regissörerna också kanaler för en fenomenologisk tolkning av vissa historiska skeenden.

Jag ser främst tre förekommande huvuddrag som vittnar om filmernas släktskap med varandra:

- Tematiskt rör filmerna vid diskussioner om moral, ansvar och förhållanden individ–kollektiv. Alla tre regissörerna ifrågasätter sina egna handlingar och placerar de i större skeenden.

- Vidare skildras historiska skeenden genom egna upplevelser och minnen. Det görs främst genom att återanvända egna och andras filmklipp. I alla tre filmer har filmmakarna försökt nå till en djupare historisk förståelse genom att skildra det jugoslaviska förflutna med egna filmrelaterade erfarenheter. Det gör att historiografin porträtteras med subjektiva filmiska inslag som är både filmdokument och retoriska verktyg som anpassas till regissörernas narrativ.
- Ingenstans erbjuds svar på kollektiva frågor. Filmerna rör regissörernas inre känslor och yttre upplevelser som lett fram till att de befinner sig på vissa platser i världen och har en viss syn på det förflutna. Filmerna ger dock inga självklara svar om vad som hände landet. Till skillnad från en mängd didaktiska och till synes objektiva filmer som har som ambition att förklara kriser och krigen i det forna Jugoslavien, är dessa filmer fokuserade på individuella subjekt och deras filmfenomenologiska uppfattningar om sig själva och världen som de lever i.

Filmerna är starkt självbiografiska och den egna rösten spelar en stor roll i återberättandet av kollektiva och individuella narrativ. Rösterna är dock inte unisona utan snarare förbryllande heterogena då de kolliderar med nya insikter. Rösterna är regissörernas analysverktyg eftersom det i alla tre filmer förekommer tidsmässiga gap som i sig formulerar en problematisk kausalitet med det förflutna. Filmerna tillhör inte enbart en förfluten tid som ger dem ett nostalgiskt skimmer. De är sammansatta av filmklipp från en annan tidsmässig och ideologiskt betingad epok. Dessa filmklipp i sin originalversion bär med sig en okunskap om vad som komma skulle men återtolkas i efterhand. Vissa av regissörerna väljer att tolka dem på ett teologiskt sätt – som Marković, medan Zafranović väljer att gå på gång ifrågasätta filmens förmåga att representera historien.

Det finns ett gap mellan "originalet" och compilationen. Michael Renov påpekar att det finns en intressant distans som uppstår i Jonas Mekas filmer, i interaktionen mellan dåvarande bilder och ett senare perspektiv.⁵⁴¹ När Makavejev tittar på sin exilfilm ställs han inför en roll som betraktare och vittne till sitt eget liv. De problemen som orsakade hans flykt är för länge sedan bortglömda och efemära. Sedda ut ett perspektiv från 1990-talets Serbien framstår exilbilderna som lyckliga. Ursprungsmotiven

är borta, kvar blir tolkningen och minnet. Regissören förvandlas från skaparen också till betraktaren och kommentatorn, och i slutänden blir avsändaren också mottagaren.

I metafilmiska tillbakablickar blottläggs även gapet mellan filmernas presenstid och arkivfilm, vilket öppnar för ständiga filmiska omtolkningar av det kompilerade materialet. Tvetydigheter förstärks eftersom både fiktionsfilm och dokumentära klipp används i illustrativt syfte. Spelfilmsmaterial får även ett historiskt värde, samtidigt som det fortfarande tillhör en fiktionskontext. Egna och andras filmklipp används följaktligen som tidsdokument, referenspunkter, arkivklipp, analysredskap, filmbevis och kommentarunderlag till då- och nutid.

Att försöka skildra ett lands historia genom egna upplevelser vidgar den självbiografiska upplevelsen och gör den till en allmänmänsklig upplevelse – där regissörer ses som del av kollektivet som omringar dem och fryser ut dem – men även individuell och annorlunda. Subjektet befinner sig inte enbart i historien. Snarare kanaliseras historien av ett land och dess öde genom regissörernas berättelser, sammansatta av deras egna röster, kommentarer, minnen, efterkonstruktioner och nya tolkningar. För det är i tolkningar av redan filmat eget material som den filmiska förförståelsen träder in. Kollektiva upplevelser har i dessa tre filmer gjort att regissörerna ånyo försöker förstå sina verk och liv i en ny tid.

Summary: The past is a foreign country – Mediated memories of Yugoslavia in post-Yugoslav documentary film

The dissertation addresses post-Yugoslav documentary films dealing with remembrance of Yugoslavia, a country that formally ceased to exist in 1991. The fall of Yugoslavia was a historical event of huge importance for the Balkans, but even for the rest of Europe and the world. Different accounts and explanations of how and why the former Yugoslavia collapsed, and even speculations of possible historical outcomes, have dominated documentary representations of the once existing country.

The dissertation analyzes different representations of Yugoslav cultural memory and touches upon the notions of mediated memories in the post-Yugoslav context. It also deals with notions of re- and deconstruction of the images from the past and the changing of historical representations of Yugoslavia in documentary films emerging from the region. I argue that films dealing with memories of the country are often renegotiating the past through contested representations and can raise forgotten or controversial issues of collective memories and collective amnesia.

Collective memory is most often a socially constructed phenomenon, as individuals need collective approval that verifies their own memories. Individuals remember, but often as members of a certain group. The field of memory studies is marked by different renegotiations between individuals and the collective that is approving or denying their right to remember. However, no collective experience can ever be represented in a singular collective memory. The inclusion of individual testimonies, each presenting a unique prism of historical events, will never add up to an overall and cemented collective remembrance. The deconstruction of a “one and

only grand historical narrative” has enabled the inclusion of testimonies and personal accounts in history writing. This works in both ways. To properly understand their own existence in the scheme of historical events, people continuously sharpen their own remembered experience and the testimonies against available public versions. Our memories organize themselves according to our actual or perceived participation in a collectivity, and recalling tends to lean on a sense of belonging or sharing rather than on relocation in real time and space.

Film has throughout the 1900s effectively served to document historical events – both collective and individual – and some of them became part of various collective memories, or rather representations of collective memories. This has led the historian Hayden White to propose a change of the term historiography into historiophoty, which would cover the representation of history and our ideas about the visual images and filmic discourse. I would like to emphasize the notion that cinematic representations of the past often tend to describe the past from the present understandings. Hence, history representations are not merely narratives about the past, but they tend to represent the contemporary views of history. Even though they vary in content, theme selections, styles, production modes, the documentary articulations of the past are revealing narrative strategies of today and ideological standpoints in how to treat the common past.

In dealing with the past, one must include and analyze theories and thoughts on the role that popular culture has on shaping and reshaping of our mediated memories and identities while dealing with different *lieux de mémoire*, places of memory.

Rather than showing merely survivors of a cruel history, documentaries on the breakdown of Yugoslavia take a more active role in searching for the answers to what really happened. In different stylistic approaches, asking different questions, concentrating on different subjects, these documentaries are trying to question what we actually are talking about when speaking of and representing the past. The majority of the films dealing with the Yugoslav past are didactic, explanatory documentaries where correctness and objectiveness regarding the recent history is the primary goal for filmmakers. Often, these films tend to have a voice over which guides the audience through the facts presented in films. These films are suitable

for TV airings, mostly because of their length, journalistic ideals that permeate the concepts of representations and supposed objectivity. Films that I chose for the analysis are not directly connected to the notions of the breakdown. Indirectly, however, they are not only portraying the past but also re-creating it in different ways.

Main questions

Questions I raise in the dissertation are mostly connected to the ideological shaping connected to the post-Yugoslav mediated memories: What can documentary representations of former Yugoslavia and Tito say about today's view of the past? What can the chosen films tell about post-Yugoslav memory cultures? What dominant ideological dividing lines can be expressed in the mediated memories of Tito and the country and what are they based on?

In addition, I present a brief historical summary of the former Yugoslavia. The chapter seeks to understand different political-historical implications of the sociocultural contexts and everyday life in former Yugoslavia. I also discuss the role of culture and popular culture in the destruction of Yugoslavia, as well as questions concerning Yugoslavia's cultural existence after the country fell apart. I argue that the legacy of Yugoslavia and Yugoslav film history should not be seen as part of Balkan-oriented discourse. I believe that the post-Yugoslav film should be analyzed separately from the rest of the Balkans.

I divided the films into three different chapters, each one dealing with a theme or style connected to the ideologization of the remembrance.

1. Tito is dead, long live Tito – Mediated memory conflicts: *Tito* (Antun Vrdoljak, Croatia, 2010), *Tito - Last Witnesses of the Testament* (*Tito - Posljednji svjedoci testamenta*, Lordan Zafranović, Croatia, 2012), *Tito for the second time among Serbs* (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, Federal Republic of Yugoslavia, 1993)
2. There once was a country - Yugoslav pop culture memories: *Warehouse* (*Robna kuća*, Igor Stoimenov, Serbia, 2009-2010), *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, Serbia, 2010) and *Prohibited Without Prohibition* (*Zabranjeni bez zabrane*, Milan Nikodijević & Dinko Tucaković, Serbia, 2007)

3. Subjective truths: *A Hole in the Soul* (Dušan Makavejev, Great Britain, 1994), *Decline of the Century: Testament LZ* (*Zalazak stoljeća, Testament Lordana Zafranovića*, Lordan Zafranović, Austria/ France/Czech Republic, 1994), *Serbia, Year Zero* (*Srbija, Godine Nulte*, Goran Marković, Federal Republic of Yugoslavia, 2001)

The movies I chose to analyze have been produced for both cinema distribution and TV. The reason is partly that the film festival market is limited and often embraces a certain kind of experienced and critical festival audience. Television broadcasting and documentary series, on the other hand, have greater potential to reach a wider audience. As the films turn to different audiences, it may be interesting to try to find out whether themes and styles differ and how they are manifested. Dealing with subjects that are not primarily easy to answer, some of these films have been fairly popular on domestic TV stations and festivals, while other have been practically ignored by the audiences in the former Yugoslavia and had more success at the world festivals. Besides different production modes that certainly have enabled certain directors to promote their films more successfully than others, we can even see that certain topics and subjects are more popular with domestic audiences while others have more success outside the borders of former Yugoslavia. Nostalgia seems to be more popular at home, while critical and personal standpoints on memory and history are festival favorites in the rest of the world.

In the first chapter, I analyze images and memories of the former Yugoslav president Josip Broz Tito. Indisputably, Josip Broz Tito was particularly successful in maintaining his public image and using it as an anchor for a united Yugoslavia, despite many controversies and inconsistencies between this public image and reality. After the collapse of communism and almost thirty years after his death, his personality cult is still preserved in countries of the former Yugoslavia, albeit to a varying extent and utilizing different kinds of discourse. The personality of Josip Broz Tito and his associated personality cult were in the time of the former Yugoslavia the basic cohesive factor utilized in the creation of a feeling of community of Yugoslavia's citizens. Tito was not only an unquestioned authority, but also the symbol of a common history.

An inevitable moment in establishing the visual cult was certainly the year 1948, when Yugoslavia got into conflict with the Cominform countries. The conflict and its consequences are less important than the fact that Josip Broz succeeded in removing the pictures of one of his main visual competitors, Joseph Stalin. Stalin's disappearance left a symbolic place of power reserved exclusively for Tito.

The visual cult of Tito exceeded regular rules of depicting a political leader, in both communist, but even western societies. As the political situation stabilized, and the country became more open to impacts and benefits from the West – visualizations of Tito achieved greater complexity, incorporating the vocabulary of popular culture. Instead of merely showing the official images, citizens of Yugoslavia had the opportunity of peeking into the leader's private moments and saw him hunting, plowing, playing piano, feeding wild beasts, killing bears, swimming, cooking, playing chess. The official images did not just cover meetings with world leaders, often representing opposite sides in the Cold War, like Winston Churchill, Stalin, Fidel Castro, John F. Kennedy, Queen Elizabeth II, Yasser Arafat, but even celebrities, like Orson Welles, Richard Burton, Sophia Loren, Kirk Douglas, and Elisabeth Taylor, among many others. All performances, quite simplified, could be reduced to a single play of Tito as a *bon vivant* who loved life and who literally enjoyed every moment of it.

After his death and with the help of the growing nationalism in the former Yugoslavia, Tito's image started to change and his name became a synonym for dictatorship, manipulation, censorship and oppression. Innumerable stories presented victims of the fallen socialist system. Most of these stories, just like the glorifying ones, were exaggerations, not always resting on the relevant facts.

More than thirty years after his death, Josip Broz Tito is still as popular as ever before. Films, books, TV shows and different commemorations are held in various regions of the former Yugoslavia, reminding us that Tito's symbolic persona has outgrown his real political significance. Tito is no longer just a former president of a country that couldn't survive his own death. He is also an ideological watershed. Today, two main discourses are discernible when analyzing representations of Tito in documentary films after 1989: nostalgic or/and totalitarian. Tito is either viewed as an

utterly good character, leader who wanted the best for the country or a tyrant who ruled with fear as the most effective weapon. The nostalgic paradigm is inseparable from the totalitarian one. Both discourses belong to a fascination for Tito's persona and are two opposite sides of, what Max Weber called *charismatic authority*. Either exaggerating Tito's role in the world of 20th century politics and benefits of living in a united Yugoslavia, or showing him as a tyrant, they are parts of problematic representations that reveal different standpoints and/or alternatives to official historiographies in the region. Those are two standpoints represented in two TV series made for Croatian television, directed by two political opponents. The first one, *Tito*, made by Antun Vrdoljak was highly criticized and showed Tito as a crook who benefitted by cynically exploiting Croats throughout history. While Vrdoljak used compilations and docudrama to make a portrait of the former president, another famous Croatian director, Lordan Zafranović made a TV series only based on the interviews with people who once stood near Josip Broz. *Tito – the Last Witnesses of the Testament* was not as speculative as Vrdoljak's series. Even though Zafranović claimed neutrality, the series bore a particularly positive and somehow melancholic note.

The third perspective comes from the Serbian director Želimir Žilnik. In *Tito among Serbs for the second time*, a local actor is disguised as Tito and is wandering through Belgrade during one day. He meets and talks with random people on the streets of Belgrade. The tone is light and comical at first but it shifts into more melancholic and gloomy mood. Citizens of Belgrade complain about the hardships of everyday life during the economic sanctions and about the wars that are being fought just 100 kilometers from Belgrade. Even though they certainly are aware of the fact that Tito is not real, they still address him as comrade Tito and talk about the good old times but also about Tito's previous wrongdoings. I read Žilnik's film as much more ambivalent toward Tito's legacy than Vrdoljak's or Zafranović's series. Where those directors use archival footage or witnesses to prove their points, Žilnik places the ghost of Tito among people that need to survive the everyday life of post-Yugoslavia. When talking to Tito, they also talk with their own memories and perspectives on a country they helped in a way to destroy.

In the second chapter, I analyze different ideological approaches towards popular culture in the former Yugoslavia. These approaches can be summarized as overtly positive and nostalgic or highly critical and belonging to the totalitarian paradigm of collective remembering. I argue that both Yugonostalgia and totalitarian paradigm are used for ideological reasons. Both views are highly problematic in their generalizations of popular culture and everyday life in the former Yugoslavia.

Warehouse with a slogan "Everything for someone, something for everyone" is a TV series – but parts of it has been compiled into a film on a popular rock band *Bijelo Dugme* – that deals with the most important phenomena of popular culture that developed in former Yugoslavia. The influence of western culture from early 1950s is crucial and the series is mostly dealing with western ideals of popular cultural impacts on the Yugoslav society. When watching documentaries centered on iconic events of Yugoslav popular culture, one cannot avoid the sense of mythmaking of the past. Only certain events and persons are being highlighted, like new wave music, partisan films, or certain basketball players/teams. Wars and conflicts in the 1990s are carefully avoided, and the period between the 1960s and the end of 1980s are presented as a golden, and sadly, irretrievable age. The fact that the past literally is another country in the series like *Warehouse*, give a certain sense of sadness and melancholy. Nevertheless, pinpointing only a few iconic events blurs the picture. The war becomes something that "just happened", an essentialist narrative takes over the rhetoric when speaking of the dark times after the 1980s, and the contexts of political, economic, and ideological crises are being explained as many times before, as a natural disaster that destroyed everything in front of it. Yugonostalgia presented in *Warehouse* is problematic, not because nostalgia in the series is retrograding only, but because it seems that the series cannot cope with the nuanced situations of Yugoslavian crisis. Therefore, a dichotomy between the golden and the dark age emerges.

Warehouse is a compilation documentary, where different archival clips are cut together so they can fit a certain narrative. Although powerful, compilations are also de- and recontextualising images previously filmed. Excerpts mixed together are getting new meanings, and the voice over is smoothing the certain discrepancies that might occur, if the audience had relied only on the archive material.

Nostalgia, placed in certain socio-cultural contexts is seldom a desire for the times that have been, but for the times that never occurred but are constantly redefined, reconstructed and reshaped through cultural memory. The past for which nostalgics long never existed as such - theirs is a yearning for something that never was, a sentimental return to the never-existing world, dreams about past dreams and not about past reality. Nostalgia is therefore not a story about how we were in the past, but one about how we never were. Metaphorically speaking, *Warehouse* is not about histories but stories, open texts and active fictions. In addition, *homo nostalgicus* is neither a neutral chronicler nor a faithful recorder of the past, but its mannerist post-creator. People, societies and periods never were as perfect as they appear in their nostalgic disguises.

Milan Nikodijević and Dinko Tucaković's film *Prohibited without a prohibition* is based on a book with same name. It describes the most productive and most famous epoch in the history of the Yugoslav film and focuses mostly on political and ideological prohibition established by the Yugoslav regime in the 1960s and 1970s. According to the book and the film, the only film that had officially been banned was the film *The City* (*Grad*, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlović, Marko Babac, Yugoslavia, 1963) because of its pessimistic view of everyday life in Yugoslavia. *Prohibited without a prohibition* focuses on controversial films that were cut, hidden and censored in various ways without the system actually prohibiting them.

The directors claim to offer an in-depth insight into Yugoslav film history, seen through a censorship perspective. This is simply not true since the film deals only with films made in the Republic of Serbia, by Serbian film directors during a certain period, from the late 1960s until the 1970s. Co-director Dinko Tucaković says the film is not about *the black wave* but about the film censorship and the methods behind the praxis. Tucaković claimed also that *Prohibited without a prohibition* relied on facts, which of course is a bold statement. Film is merely based on vague statements, no evidence and montage principles that imply a systematic oppression from the omnipotent Communist party that controlled the entire Yugoslav film industry. I do not claim the fact that some films were banned and hidden. What I try to state is the fact that the film censorship did not belong to an

overall centralized system, but was in fact part of the decentralization of the cultural institutions in former Yugoslavia. Local film centers were actually much more influential in the censorship processes, and production companies learned after a while how to please local film censors by cutting away controversial parts of their own productions.

In Mila Turajlić's *Cinema Komunisto*, we follow Leka Konstantinović who was the personal film projectionist of Yugoslavia's President Josip Broz Tito for 32 years. Along with Yugoslav directors, film stars and studio bosses, he tells the story of how Tito gave form to the post-war federal state of Yugoslavia, while at the same time setting up a productive film industry for his country. With the state supporting filmmakers, "no problem" was the standard answer for whatever a director needed - with soldiers serving their entire tour of duty as extras on war films, and even the blowing up of a real bridge to create an Oscar-nominated film. Tito followed these film shoots closely, watching one film a day in his private theater. After his break with the Soviet Union, he invited Hollywood stars to come to Yugoslavia, and soon Richard Burton, Orson Welles and Sophia Loren were commissioned to participate in massive productions, often about the heroic struggle of Tito and his partisans against the Nazis.

Mila Turajlić uses both nostalgic and denouncing discourses in *Cinema Komunisto*, depicting the former president not just as the film director but even the main star and film critic. It was Tito who decided what films was to be released. *Cinema Komunisto* invokes notions of what Svetlana Boym calls popular nostalgia, to label the longing for past glory as opposed to the current state of affairs. In this function, the discourse of nostalgia, in positioning "once was" in a relation to "a now", creates a frame of meaning and is about the production of the present rather than about the reproduction of the past.

At the same time, the film directly blames Tito for creating socialist realist films that were used for re-evoking the public version of history of the Second World War. While doing that, Turajlić fails to mention the existence of critical films in Yugoslav cinematography, oversimplifies different genres of Yugoslav war films, thus making them all look like something created by Andrei Zhdanov himself.

Both *Prohibited without a prohibition* and *Cinema Komunisto* carry some oversimplifying features. In both cases, fragmented parts of the country's film production are highlighted. Yugoslav film becomes in both cases a symbol of the whole country, for its consumption, blend of socialism and capitalism. Thus Tito is, depending on who is analyzing his role, sometimes the great star, the main director but also Yugoslavia's most powerful film critic and censor. The metaphor of the country-film industry is inviting for both totalitarian criticism and nostalgic revisions. Both films seem to have analyzed the film history from similar premises but depict different aspects of industry, which may mean that it has been more heterogeneous than they are claiming it to have been. They outline some aspects of industry without mentioning other periods and styles, themes and ideological differences and similarities in the rest of the country.

In the third chapter, I take a look at a few formally different films such as *Decline of the Century*, *Testament L.Z.*, *Serbia year zero* and *A Hole in the Soul*. I try to discern a pattern of how the past might be represented, in contrast to explanatory and supposedly objective documentary films that have an ambition of answering general questions of what "really" happened.

In these essay films, the camera acts as the directors' eye but also as a registering instrument for both personal remembrance and the mediated collective memories. The directors deal with their own film careers and different issues of self-performativity simultaneously. In meta-filmic ways, they touch upon situations that preceded the wars and crisis in the former Yugoslavia by reanalyzing and recontextualizing their own previous films, made while the former Yugoslavia still existed.

I see three main features in all three essay films:

- Thematically, the films are concerned with discussions about morality, responsibility and relationships individual-collective. All directors question their own actions.
- Furthermore, historical events are portrayed through personal experiences and memories. This is done primarily by reusing their own and others film clips. In all three films, the filmmakers have attempted to achieve a deeper historical understanding by portraying the Yugoslav past with their own film-related experiences.

- However, the films do not provide any obvious answers as to what happened to the country. Unlike a variety of didactic films claiming to be objective, these films are focused on individual subjects and their phenomenological thoughts about themselves and the world they live in.

On a formal level, the similarities between the films and series in all three chapters lie in the usage of the archive material. Stella Bruzzi argues that there are two ways of using compilations of existing archive material. The first one is usage of the material for the documentary's own purpose. The second one is when problematizing, questioning and explaining the archive material. In every group, compilations are used for different strategies. Compilations can even evoke historical revisionism and Hayden White declares that any historical object can sustain a number of equally plausible descriptions or narratives. Just because one can interpret images in many different ways does not mean that different explanations are equally false/true. Thus, archive material is in fact neither nostalgic nor critical of the past, different contexts that surround the films and the ideas of the past, are also commanding on how the audience should react.

Tack

Hur och var uppstår all hjälp och konstruktiv kritik som kan ha hjälpt en i avhandlingsprocessen? Handlar det om att en vän tagit med sig varma bullar till mitt kaffedoftande kontor i Lund i precis rätt ögonblick? Kanske var det en trött amerikansk professor som råkat ställa just frågan som hade saknats, i kaffekön under en filmvetenskaplig konferens i New Orleans? Det borde väl ändå vara mest rimligt att tänka på seminarier och formella sammanhang där avhandlingen utsattes för granskning och kommentarer av välvilliga kollegor? Jag vill tro att ett avhandlingsarbete består av alla dessa nämnda – och väldigt många andra – formella och informella stunder som är direkt avgörande för ens forskning. Därför är det omöjligt att rikta precisa tacksamhetsord till alla de inblandade. Ni är många som i olikartade sammanhang har hjälpt till att avhandlingen färdigställts.

Störst tack ska mina handledare ha. Båda har bidragit med en god balansgång mellan välmening och akademisk excellens som inte fick rubbas. Deras frågor och kommentarer har hela tiden handlat om att förbättra arbetet. Huvudhandledaren Erik Hedling har tålmodigt lett mig genom processens alla delar. Outtröttligt har han kommenterat, frågat och framförallt stöttat mig. Erik har stått för trygghet och nyfikenhet och jag är övertygad om att avhandlingen inte hade blivit färdig utan hans hjälp. Långa samtal om gitarrer, andra världskrigets historia och *ZZ Top* har tillkommit som bonus. Bihandledaren Tommy Gustafsson kom in i processen när han behövdes som mest. Hans kunskap, detaljsinne och välriktade kommentarer har varit avgörande för avhandlingen.

Ett stort tack till Sanimir Rešić för en bra, tankeväckande och grundlig opposition på slutseminariet. Sanimirs synpunkter förbättrade och nyanserade arbetet ytterligare.

Kollegor som hjälpt mig under den mödosamma tiden har varit många. Jag har förlitat mig på deras kunskap och vänlighet under en lång tid. De har bidragit med tankvärda kommentarer, tips och intellektuell stimulans. Med risk för att jag kanske glömmer bort någon vill jag rikta ett särskilt tack till Nebojša Jovanović, Zlatko Jovanović, Midhat Ajanović, Dagmar Brunow, Ingrid Stigsdotter, Dijana Jelača, Rebecka Eriksson, Sune Bechman, Marija Katalinić, Åsa Bergström, Mats Jönsson, Nikica Gilić, Pavle Levi, Miranda Jakiša, Catherine Baker, Aida Vidan, Ivan Velisavljević. Tack till min första lärare i filmvetenskap, Bengt Bengtsson för att han fick mig att bli intresserad av ämnet. Vägen till avhandlingen blev lång och krokig sedan studierna i Gävle men engagemanget väcktes där och då, och Bengt bär skulden. Tack alla filmvetarkollegor vid Lunds- och Linnéuniversitetet, för att ha ställt frågor, kommenterat och därmed förbättrat avhandlingen.

Jag vill även tacka Joakim Adriansson, Jenni Johansson, Ivana Kolak, Peter Mossop, Gabriela Pichler, Johan Lundborg, Frans Huhta Karlsson, Davor Abazović, Birgitta Olsson, Marika Junström, Jacob Lundström, Jonas Holmberg, Veton Nurkollari, Kumjana Novakova, Žarka Radoja och Vladan Petković för alla möjliga formella, informella men framför allt, oerhört givande samtal och stöd. Ni fick mig att fundera, nyansera och kritiskt granska mina egna tankar. Tack för att ni lyssnat och pratat med mig. Tack Marcus Carter för din hjälp med översättningen.

Inget långsiktigt arbete kan fortlöpa av sig självt. För det behövs en väl fungerande logistik. Den har familjen Kresojević stått för. Nerka och Boro, utan er hjälp hade jag inte klarat av arbetet. Er gästvänlighet kommer jag aldrig kunna återgälda. Jag är stolt över att ha fått möjlighet att lära känna er och mycket tacksam över att jag har fått bo hos er. Boros fantastiska mat har dessutom ofta varit en anledning till att jag lämnat kontoret lite för tidigt. Hvala vam ogromna.

Tack till mina kloka och generösa syskon Alan och Alberta. Ni har lärt mig väldigt mycket. Tack Sara, Marina och Nevzudin. Tack till familjerna Pejkočić, Andrijević och Knežević.

Amila Puzić, du är den som finns vid min sida, den som lyssnar, pratar, står ut med mig. Du har ett stort hjärta, ett skarpt sinne och jag kan inte tacka dig nog. Hvala ti ljubavi.

Tack till mina tre fluffiga vänner, Maša, Selma och Nelly. De var ofta mitt enda sällskap under mången lång skrivnatt.

Avhandlingen tillägnar jag min Albertosaurus, den finaste och roligaste pojken, han som gör allt värt.

Detta skrivs till minnet av min mamma Aneli och tetka Marina. Ni har gjort mig till den jag är. Jag ska alltid bära er inom mig.

Noter

*Internetkällor verifierade 2018-11-28

- 1 Jag tänker på dokumentära serier som exempelvis *The Death of Yugoslavia* (Angus MacQueen, Storbritannien, 1995), ”*Vukovar – sista klippet*” (*Vukovar – poslednji rez*, Janko Baljak, Serbien, 2006) och ”*Överenskommet krig*” (*Dogovoreni Rat*, Slađana Zarić, Serbien, 2012).
- 2 Dina Iordanova, ”Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema” i *Cineaste* 32(3), 2007, 22.
- 3 Margit Rohringer, *Documents on the Balkans – History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, 5.
- 4 Dina Iordanova har sammanställt en omfattande lista på dokumentärfilmer gjorda under 1990-talet. Se Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media*, London: BFI Publishing, 2001, 312–317. Den polska filmvetaren Magdalena Tutka-Gwóźdź har skrivit en omfattande studie om postjugoslavisk dokumentärfilm. Se Magdalena Tutka-Gwóźdź, *Shattered Mirror: The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*, Krakow: EKRAŃy, 2013. Den kroatiska filmvetaren Hrvoje Turković har sammanställt en lista på kroatiska dokumentärfilmer gjorda mellan 1992 och 2007. Hrvoje Turković, *Noviji hrvatski dokumentarnac (1992–2007) – pregled*, Zagreb: Zagreb Dox, Međunarodni festival dokumentarnog filma, 2008. Kortare texter om postjugoslaviska dokumentärfilmer har varit bland annat: Diana Nenadić, ”The New Croatian Documentary: ”Between the Political and the Personal” i *KinoKultura*, 2011. <http://www.kinokultura.com/specials/11/nenadic.shtml>; Maša Hilčišin, ”Female Documentary Filmmakers: Fragmented Realities of Conflict and Post-Conflict Bosnia” i *KinoKultura*, 2012. <http://www.kinokultura.com/specials/14/hilcisin.shtml>.
- 5 Petar Volk, *Let nad močvarom: Aleksandar Petrović svojim životom, delom i filmovima*, Beograd: Institut za film, 1999; Vlastimir Sudar, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović*, Chicago: Chicago University

- Press, 2013; Lorraine Mortimer, *Terror and Joy: Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009; Ana Đurković, *U traganju za izgubljenom istinom*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011; Petar Jončić, *Filmski Jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski Kulturni Centar, 2002.
- 6 Se exempelvis Iordanova, 2001; Ranko Munitić, *Srpski Vek Filma*, Beograd: Institut za film, 1999; Daniel Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press, 2002; Ivo Škrabalo, *101 Godina Filma u Hrvatskoj 1896–1997: Pregled Povijesti Hrvatske Kinematografije*, Zagreb: Nakladni Zavod Globus, 1998; Nevena Daković, “Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema” i Péter Apor & Oksana Sarkisova (red.), *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest: Central European University Press, 2008, 118. Daković använder ordet dokumentär utifrån ett alltför brett perspektiv så att det kan innehålla ord som ”documentary, docu, documentary material, documentary (sometimes archive) footage” som hos Daković implicit betyder att någonting är sant, verkligt, autentiskt, och/eller baserat på sanna händelser.
 - 7 Rohringer, 2009.
 - 8 Tutka-Gwózdź, 2013.
 - 9 Titlar på filmer och låtar som inte distribuerats i Sverige har jag översatt själv och satt citationstecken kring den svenska översättningen. När den översatta filmtiteln används igen har jag valt att referera till den svenska översättningen, mest för att undvika onödiga oklarheter. Där filmer innehåller enbart namn eller har haft en engelsk titel från början har jag valt att inte översätta.
 - 10 Eric Hobsbawm, *Nationer och nationalism*, Stockholm: Ordfront, 1994.
 - 11 Michael Renov, “Toward a Poetics of Documentary” i Michael Renov (red.), *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993, 21f.
 - 12 Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 83.
 - 13 Ibid., 98ff.
 - 14 Ibid., s. 97f.
 - 15 Michael Moore anklagades i samband med filmen *Roger and me* från 1989 att medvetet ha utelämnat viss fakta kring ordningen. Diskussionen som hade utvecklats pekade på två intressanta reaktioner. En del kritiker ansåg att små detaljer inte gjorde någon större skillnad i det stora sammanhanget som handlade om den svåra ekonomiska krisen i Flint som General Motors hade orsakat. Andra hade problem med autenticiteten och menade på att Moore förvrängde historien genom att medvetet ljuga. Plantinga menar att man borde ha gemensamma tolkningsregler för hur

- liknande medvetna bruk av filmmordning ska analyseras. Att handlingen inte påverkas märkbart av (o)ordningen i filmen säger inget om regissörens upphov. Att be-
fästa att alla historiska narrativ är skapade ursäktar inte filmmakare i deras medvet-
na handlingar att propagera för en viss sak. Ibid., 88-97.
- 16 Ibid.
 - 17 Bruzzi, 2006, 6.
 - 18 Carl Plantinga, "What a Documentary Is, After All" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63(2), 2005, 105-117.
 - 19 John Grierson, "The First Principles of Documentary" i Hardy Forsythe, (red.), *Grierson on Documentary*, London: Faber & Faber, 1966, 147. Grierson använde ordet dokumentär i sin recension av *Moana, solens son* (*Moana*, Robert Flaherty, USA, 1926). Filmen hade enligt Grierson dokumentärt värde eftersom den porträtterade vardagen hos ungdomen i Polynisien. Grierson har i sin definition gjort en klar distinktion mellan dokumentärfilm och fiktionsfilm, men även mellan dokumentär och icke-fiktiv film. Se John Grierson, "Moana" i *The New York Sun*, 8/2 1926.
 - 20 John Grierson, "Postwar Patterns" i *Hollywood Quarterly* 1(2), 1946, 159.
 - 21 William Rothman, *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 4.
 - 22 Steve Blandford, Barry Keith Grant & Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, New York: Oxford University Press, 2001, 76.
 - 23 Bill, Nichols, Förordet till Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowski (red.), *Documenting the Documentary*, Detroit: Wayne State University Press, 2014, xii.
 - 24 Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford: Oxford University Press, 1993, 287.
 - 25 Plantinga, 2005, 105-117.
 - 26 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, 14.
 - 27 Ibid., 110.
 - 28 Michael Renov, "Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation" i *Wide Angle* 8(3-4), 1986, 71f.
 - 29 "Every documentary issues a 'truth claim' of a sort, positing a relationship to history which exceeds the analogical status of its fictional counterpart" i Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute, 1995, 71.

- 30 Winston skriver: "[...] the documentary image now represents a reality no more and no less 'real' than the reality presented by the photographic image of, say, Michelle Pfeiffer or Gerard Depardieu", och fortsätter med: "What then is left for documentary is a relation to actuality which acknowledges the normal circumstances of image production but is at the same time consonant with our everyday experience of the real." Ibid., 254.
- 31 Plantinga, 1997, 83.
- 32 Noël Carroll, "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism" i David Bordwell & Noël Carroll (red.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996, 284f.
- 33 Carl Plantinga, "Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches" i Bordwell, & Carroll (red.), 1996, 311.
- 34 Ibid., 319.
- 35 Nichols, 2001, 99.
- 36 Nichols, 1991, 32.
- 37 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd edition, Bloomington: Indiana University Press, 2010, 142.
- 38 Bill Nichols, "The Voice of Documentary" i Bill Nichols (red.), *Movies and Methods: Volume II*, Berkeley: University of California Press, 1985, 260.
- 39 För en vidare diskussion och kritik mot Nichols, se Bruzzi, 2006, 1–11.
- 40 Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, New York: Routledge, 1996, 72.
- 41 Dessa två, ibland motsatta, synsätt och resonemang som diskuterar demokratisk och pedagogisk skyldighet och problematiken kring eliternas kunskapsförmedling kan hittas i Barnouw, 1993 och Jonathan Kahana, *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*, New York: Columbia University Press, 2008 kontra Paul Swann, *The British Documentary Film Movement 1926-1946*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- 42 För en vidareutveckling av kritiken mot direct cinema, se Bruzzi, 2006, 73–151. För en kritik av det postmoderna och poststrukturalistiska förhållningssättet till dokumentärfilm, se Carrol, 1996, 283–306 och Plantinga, 1996, 307–324.
- 43 Mac Dougall påpekar ironin i att det är den totala motsatsen till den ursprungliga tanken med etnografisk film. David MacDougall, "The Voice of Documentary" i Nichols, (red.), 1985.
- 44 Bruzzi, 2006, 185f.

- 45 Renov, 1993, 31.
- 46 Nichols, 1994, 121.
- 47 Bruzzi, 2006, 26.
- 48 Hayden White, "The Modernist Event" i Vivian Sobchack (red.), *The Persistence of History Cinema, Television and the Modern event*, New York: Routledge, 1996.
- 49 Rosenstone skriver: "[H]istory is always a series of conventions for thinking about the past, be it in film or in written form." Han menar att varje berättelse är beroende av en viss förtätning och dramatisering vars konventioner är nödvändiga för att publiken ska kunna förstå en viss historisk händelse. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 11f.
- 50 James Fentress & Chris Wickham, *Social Memory: New Perspectives on the Past*, Oxford: Blackwell publishers, 1992, 47.
- 51 Robin Wagner-Pacifici, "Memories in the Making: The Shapes of Things That Went" i *Qualitative Sociology* 19(3), 1996, 302.
- 52 Rosenstone, 1995, 19.
- 53 Rosenstone, 2006, 39; Rosenstone, 1995, 25ff.
- 54 Rosenstone, 2006, 39.
- 55 Ulf Zander, *Clio på Bio: Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund: Historiska Media, 2006, 14–27.
- 56 Rosenstone, 1995, 5.
- 57 Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 4 1938-1940*, Cambridge: Harvard University Press, 2006, 389–400.
- 58 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.
- 59 För ytterligare studier kring historia och minne på film och tv, finns en uppsjö av analyser, texter och böcker. De flesta är inriktade på spelfilm men kan vara användbara även i analyser av dokumentärfilm. Se Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988; George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton: Princeton University Press, 1994; Marcia Landy (red.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000; Robert Brent Toplin, *Reel History: In defense of Hollywood*, Lawrence: University Press of Kansas, 2002; Mats Jönsson, *Film och historia: Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*,

Lund, 2004; William Guynn, *Writing Film*, New York: Routledge, 2006; Zander, 2006; Steve F. Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*, Hanover: Dartmouth College Press, 2011; Robert Burgoyne, *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; Robert A. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, Harlow: Pearson Education Limited, 2012.

60 Iordanova, 2001, 89.

61 Dessa drag är enligt Rosenstone följande:

1. Tell the past self-reflexively, in terms of how it has meaning for the filmmaker historian.
2. Recount it from a multiplicity of viewpoints.
3. Eschew traditional narrative, with a beginning, middle, and end – or, insist these three elements need not necessarily be in that order.
4. Forsake normal story development, or tell stories but refuse to take the telling seriously.
5. Approach the past with humor, parody, absurdist, surrealist, dadaesque, and their irreverent attitudes.
6. Intermix contradictory elements: past and present, drama and documentary, and indulge in creative anachronism.
7. Accept, even glorify in their own selectivity, partialism, partisanship, and rhetorical character.
8. Refuse to focus or sum up the meaning of past events, but rather make sense of them in partial and open-ended, rather than totalized, manner.
9. Alter and invent incident and character.
10. Utilize fragmentary and/or poetic knowledge.
11. Never forget that the present is the site of all past representation and knowing.

Robert A. Rosenstone, "The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History" i Sobchack (red.), 1996, 206.

62 James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993, 2.

63 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

64 Ira E. Hyman & James F. Billings, "Individual differences and the creation of false childhood memories" i *Memory* 6(1), 1998, 1–20.

- 65 För en klargörande, överskådlig och informativ introduktion kring frågor om kollektivt minne, se Susannah Radstone, "Memory studies: For and Against" i *Memory Studies*, 1, 2008; Astrid Erll & Ansgar Nünning (red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008; Johan Redin & Hans Ruin (red.), *Mellan Minne och Glömska: Studier i det kulturella minnets förvandlingar*, Göteborg: Daidalos, 2016; Johan Hegardt & Trond Lundemo (red.), *Historiens Hemvist III: Minne, Medier och Materialitet*, Göteborg: Makadam, 2016.
- 66 Jeffrey K. Olick, "Collective Memory: The Two Cultures" i *Sociological Theory*, 17(3), 1999.
- 67 Bland många andra: Roland Barthes, *Mythologies*, London: Cape, 1972; John Lukacs, *The End of the Twentieth Century: And the End of the Modern Age*, New York: Tichnor & Fields, 1993; Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press, 1997; Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009; Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- 68 Connerton, 2009.
- 69 Connerton, 2010, 3.
- 70 Ibid., 12.
- 71 Ibid., 14.
- 72 Ibid., 15.
- 73 Milan Kundera beskriver sitt författande som försök att strida mot rigida maktformer. Skrivande är för Kundera obönhörligen kopplat till minnesprocesser. Han definierar författarskap som "en kamp mellan minne kontra glömska". Se Milan Kundera, *The book of laughter and forgetting*, London: Faber and Faber Limited, 1996. Vaclav Havels beskriver sitt dissidentskap och sitt arbete som kopplat till minneskoncept och ett sätt att leva sanningsenligt, mot sig själv och sin omgivning. Se Vaclav Havel, *Open Letters*, London: Faber & Faber, 1990, 84–101. En användbar överblick kring olika totalitära teorier kan hittas i Paul Brooker, *Non-democratic Regimes*, Basingstoke: Macmillan, 2000.
- 74 För en genomgång av olika förhållanden mellan makt och minnen i transitionssamhällen, se Alexandra Barahona De Brito, Carmen Gonzalez Enriquez & Paloma Aguilar (red.), *The Politics of Memory*, Oxford: Oxford University Press, 2001. För transitionsteorier, se Juan J. Linz & Alfred Stepan, *Problems of Democratic Transition and Consolidation*, London: The Johns Hopkins University Press, 1996; Guillermo O'Donnell & Philippe C. Schmitter (red.), *Transitions from Authoritarian Rule*, London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

- 75 Jan-Werner Mueller (red.), *Memory & Power in Post-War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 18.
- 76 Jan Assmann, "Communicative and Cultural Memory" i Erll & Nünning (red.), 2008, 109–118.
- 77 För en översikt kring dessa förhållningssätt, se Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner & Claudio Fogu (red.), *The Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham: Duke University Press, 2006.
- 78 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.
- 79 Susan Crane, "(Not) Writing History: Rethinking the Intersections of Personal and Collective Memory with Hans von Aufsess" i *History and Memory* 8(1), 1996, 5
- 80 José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford: Stanford University Press, 2007.
- 81 Patricia Leavy, *Iconic Events: Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham: Lexington Books, 2007, 4f.
- 82 Zapruderfilmen är det mest ikoniska vittnesmålet som egentligen inte bevisar någonting. Att Zapruder inte haft avsikt att fånga mordet "bevisar" på ett sätt filmens äkthet. Bruzzi, 2006, 18.
- 83 Ibid., 21.
- 84 Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, London: Johns Hopkins University, 1987, 76.
- 85 Se Diana Johnstone, *Fools' Crusade: Yugoslavia, Nato, and Western Delusions*, London: Pluto Press, 2003; Noam Chomsky, *Yugoslavia: Peace, War, and Dissolution*, Oakland: PM Press, 2018. Teorierna har även presenterats i Sverige, i tidskriften *Ordfront*, vilket medfört kontroverser och redaktörers avgång. Se Björn Eklund, "Resa i Ljugoslavien" i *Ordfront Magasin* 7–8, 2003.
- 86 Paul Hartmann och Charles Husband gjorde undersökningar där de kunde påvisa sambandet mellan rasismen i Storbritannien och mediala stereotyper av svarta i landet. Se Paul Hartmann & Charles Husband, *Racism and the Mass Media: A Study of the Role of the Mass Media in the Formation of White Beliefs and Attitudes in Britain*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1974. Med hjälp av Clifford och Marcus, Marcus och Fisher och Said har representationsfrågor börjat analyseras på ett mer diskursivt sätt, där fokus inte sällan låg i förhållandet mellan makt- och kunskapsdiskurser bland de som etablerar, sprider och multiplicerar problematiska representationer kring de som blir skildrade. Flera grundläggande men viktiga frågor måste alltid tas i beaktan när det kommer till mediala skildringar: "Vilka är vi som skildrar dem?" Man måste ha i åtanke vem det är som talar, när och var, med vem och till vem, under vilka in-

- stitutionella inramningar och av vilka historiska anledningar? Se James Clifford & George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986; George E. Marcus & Michael M. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago: University of Chicago Press, 1986; Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978.
- 87 Kompilationsfilmen som dock inte bestod av sammanfogande utan av krokar, användes flitigt redan av tidiga sovjetiska filmskapare. Esfir Shub lyckades tidigt visa på skillnaderna mellan den härskande aristokratin i Tsarryssland och deras tjänares utsatthet genom att kompilera ihop olika delar av tsarfamiliens egna familjefilmer i filmen *Romanovdynastins fall* (Падение династии Романовых, Esfir Shub, Sovjetunionen 1927).
- 88 White, 1987, 51 och Bruzzi, 2006, 36.
- 89 Bruzzi, 2006, 37f
- 90 William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives, 1993.
- 91 Ibid., 12.
- 92 Dubravka Stojanović, *Ulje na Vodi: Ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*, Beograd: Pešćanik, 2010, 85–125.
- 93 Stojanović menar att historiografiska interpretationer hon jobbar med handlar om dialog istället för givna sanningar, vilket ses som en subversiv handling i hela regionen. Tamara Opačić, "Treniranje borbene gotovosti" i *H-Alter*, 18/5 2011. <http://www.h-alter.org/vijesti/kultura/treniranje-borbene-gotovosti/>.
- 94 D. Stošić, "Dubravka Stojanović: Ne postoji samo jedna (istorijska) istina" i *Danas*, 3/5 2010., http://www.cdsee.org/pdf/media_030510.pdf.
- 95 Charles Ingrao, "Weapons of Mass Instruction: Schoolbooks and Democratization in Multiethnic Central Europe" i *Journal of Educational Media, Memory, and Society*, 1(1), 2009.
- 96 Historieavsnittet baseras främst på tre studier som används internationellt och anses vara balanserade, kunniga och vetenskapligt understödda: Allen Little & Laura Silber, *Yugoslavia: Death of a Nation*, New York: TV Books, 1996; Sonja Biserko, *Yugoslavia's Implosion: The Fatal Attraction of Serbian Nationalism*, Beograd: The Norwegian Helsinki Committee, 2012. Den tredje studien är *The Yugoslav Wars of the 1990s*, redan ett standardverk vid många lärosäten. Boken ger inte bara en kortfattad översyn av engelskspråkig litteratur om krig i Jugoslavien, utan erbjuder också en kritisk granskning av de vetenskapliga debatterna i ämnet. Se Catherine Baker, *The Yugoslav Wars of the 1990s*, New York: Palgrave Macmillan, 2015.

- 97 Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions" i Eric Hobsbawm & Terence Ranger (red.), *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 9.
- 98 Vjekoslav Perica, *Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford: Oxford University Press, 2002, 100ff.
- 99 John R. Lampe, *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country*, New York: Cambridge University Press, 2000, 232.
- 100 Aleksa Đilas, *Osporavana zemlja: jugoslovenstvo i revolucija*, Beograd: Književne novine, 1990, 229-232.
- 101 Retrospektivt kan man se att federationen var på väg att upplösas, på ett eller annat sätt. En ledtråd kan också vara akademisk litteratur skriven under 1980-talet som förebådar och varnar för den enorma krisen i landet. Lenard J. Cohen & Paul V. Warwick, *Political Cohesion in a Fragile Mosaic: The Yugoslav Experience*, Boulder: Westview Press, 1983; Dennison Rusinow (red.), *Yugoslavia: A Fractured Federalism*, Washington DC: Woodrow Wilson Center Press, 1988; Stevan K. Pavlowitch, *The Improbable Survivor: Yugoslavia and Its Problems, 1918-1988*, Columbus: Ohio University Press, 1988; Harold Lydall, *Yugoslavia in Crisis*, Oxford: Clarendon Press, 1989; Marko Milivojević, *Descent into Chaos: Yugoslavia's Worsening Crisis*, London: Alliance for the Institute for European Defence & Strategic Studies, 1989.
- 102 Siniša Malešević, *Ideology, Legitimacy and the New State: Yugoslavia, Serbia and Croatia*, London: Frank Cass, 2002.
- 103 Connerton, 2010, 3.
- 104 Laura Silber och Allen Little skriver att utrikesministrar från olika europeiska länder som sändes till Jugoslavien 1991 för att medla i krisen, ofta refererade till urgammalt hat folken emellan. Balkantemperamentet var en sydslavisk predisposition som var antingen kulturell eller genetisk och ledde till brodermord, enligt dem. Se Little & Silber, 1996, 159. John Mearsheimer och Robert Pape föreslog att serber, kroater och bosniemuslimer måste hållas åtskilda eftersom de aldrig kunnat eller kommer kunna komma överens. Se John Mearsheimer & Robert Pape, "The Answer" i *New Republic*, 14/6 1993, 22, 25, 28. Andra exempel inkluderar: Peter Vodopivec, "Slovenes and Yugoslavia, 1918-1991" i *East European Politics and Societies* 6(3), 1992, 220-242; Robert Kaplan, *Balkan Ghosts: A Journey through History*, New York: St. Martin's Press, 1993; Vladimir Gligorov, "Balkanization: A Theory of Constitutional Failure" i *East European Politics and Societies* 6(3), 1992, 283-302; Vladimir Gligorov, "What If They Will Not Give Up? Civil War in the Former Yugoslavia" i *East European Politics and Societies* 9(3), 1995, 499-513; Cvijeto Job, "Yugoslavia's Ethnic Furies" i *Foreign Policy* 92, 1993, 52-75; Heidi Hobbs, "Whither Yugoslavia? The Death of a Nation" i *Studies on Conflict and Terrorism* 16(3), 1993, 187-200.

- 105 Teoriöversikten hämtas främst från Dejan Jović, *Jugoslavija. Država koja je odumrla: Uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974–1990)*, Zagreb: Prometej, 2003, 23–102. Även Dragović-Soso har skrivit en liknande översikt. Se Jasna Dragović-Soso, "Why did Yugoslavia Disintegrate? An Overview of Contending Explanations" i Lenard J. Cohen & Jasna Dragović-Soso (red.), *State Collapse in South-Eastern Europe: New Perspectives on Yugoslavia's Disintegration*, West Lafayette: Purdue University Press, 2008, 1–39. De mest vanligt förekommande akademiska teorier enligt Jović och Dragović-Soso (tack Zlatko Jovanović för din hjälp):

Kontextuellt narrativ kring landets kollaps. Nationalism, etnicitet och identitära ideologier är egentligen inte starka anledningar till landets splittring men har använts av politiker och kultureliten för att trigga politiska kriser och har till slut lett till upplösningen. Problemet i dessa idéer är att de ignorerar olika dynamiska processer och flexibilitet, och därmed inte lägger vikt vid identitetsprocesser och vikten av etnicitet under 1980- och 1990-talen. Det här är den mest populära teorin och litteraturlistan är alltför omfattande för att tas med i sin helhet. Se bland många andra: Misha Glen-ny, *The Fall of Yugoslavia: The Third Balkan War*, London: Penguin Books, 1992; Branka Magaš, *Destruction of Yugoslavia*, London: Verso, 1993; Bogdan Denitch, *Ethnic Nationalism: The Tragic Death of Yugoslavia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; Susan L. Woodward, *Balkan Tragedy: Chaos and Dissolution after the Cold War*, Washington DC: The Brookings Institution, 1995; Little & Silber, 1996; Valère Philip Gagnon Jr., *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*, Ithaca: Cornell University Press, 2004; Valère Philip Gagnon, "Ethnic Nationalism and International Conflict: The Case of Yugoslavia" i *International Security* 19(3), 1991, 130–167; Ivo Banac, "The Fearful Assymetry of War: The Causes and Consequences of Yugoslavia's Demise" i *Daedalus* 121(2), 1992, 141–175; Vesna Pešić, "A Country by Any Other Name: Transition and Stability" i *East European Politics and Societies* 6(3), 1992, 242–260; Juan Linz & Alfred Stepan, "Political Identities and Electoral Sequences: Spain, the Soviet Union, and Yugoslavia" i *Daedalus* 121(2), 1992, 123–140; Anton Bebler, "Yugoslavia's Variety of Communist Federalism and Her Demise" i *Communist and Post-Communist Studies* 26(1), 1993, 72–87; Obrad Kešić, "Serbia: The Politics of Despair" i *Current History* 92, 1993, 376–381; Milica Bookman, "War and Peace: The Divergent Breakups of Yugoslavia and Czechoslovakia" i *Journal of Peace Research* 31(2), 175–188, 1994; Bette Denich, "Dismembering Yugoslavia: Nationalist Ideologies and the Symbolic Revival of Genocide" i *American Ethnologist* 21(2), 1994, 367–394; Gagnon, Valère Phillip Gagnon, "Serbia's Road to Democracy" i *Journal of Democracy* 5(2), 1994, 117–131; Warren Zimmerman, "The Last Ambassador: A Memoir of the Collapse of Yugoslavia" i *Foreign Affairs* 74(2), 1995, 2–21.

Historisk konflikt. Fokus ligger på historiska orsaker som ligger till grund för konflikter. Historiska konflikter ses varken som ett resultat av evigt hat eller av det genetiska arvet i området. Snarare ses de som en reservoarkälla för olika förklaringsmodeller som används när de passar. Tyngdpunkten ligger oftast på fallerade demokratisering-

sprocesser under det första Jugoslavien, det vill säga mellankrigsperioden i landet. Problemet med denna teoribildning är att konflikter under 1990-talet presenteras som förutbestämda och oundvikliga. Konflikten tolkas ibland som en explosion av latent etniskt hat som pyrt under en lång tid och det förklaras inte utförligt varför perioder av välstånd och interetnisk solidaritet inte kunde hindra framväxten av nya konflikter. Se bland andra Dejan Đokić, *Elusive Compromise: A History of Interwar Yugoslavia*, New York: Columbia University Press, 2007; Dejan Đokić (red.), *Yugoslavism: Histories of a Failed Idea, 1918–1992*, London: C. Hurst & Co. Publishers, 2003; Dejan Đokić & James Ker-Lindsay (red.), *New Perspectives on Yugoslavia: Key Issues and Controversies*, New York: Routledge, 2011; Ivo Banac, *Raspad Jugoslavije*, Zagreb: Durieux, 2001; Ivo Banac, "The Demise of Yugoslavia: Introduction" i *East European Politics & Societies* 6(3), 1992; Ivo Banac, "Historiography of the Countries of Eastern Europe: Yugoslavia" i *The American Historical Review* 97(4), 1992; Ivo Banac, "Misreading the Balkans" i *Foreign Policy* 93, 1993; Andrei W. Simić, "Nationalism as a Folk Ideology: The Case of the Former Yugoslavia" i Joel M. Halpern & David A. Kideckel (red.), *Neighbors at War: Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture and History*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2000; Eugene A. Hammel, "Demography and the Origins of the Yugoslav Civil War" i *Anthropology Today* 9(1), 1993; Eugene A. Hammel, "The Yugoslav Labyrinth" i *Anthropology of East Europe Review* 11(1–2), 1993. Lenard J. Cohen, *Broken Bonds: Yugoslavia's Disintegration And Balkan Politics In Transition*, New York: Routledge, 1995; Lampe, 2000.

Jugoslavien vissnade bort. Tyngdpunkten ligger på att försöka förklara hur jugoslaverna växte ifrån varandra och hur religioner, media och andra faktorer användes för att konstruera konflikter. Bland annat ses etniska konflikter som omtvistade processer och etnicitet och identitet som någonting som mobiliseras för olika syften. Detta kan ses som problematiskt eftersom inga "varför" kan besvaras. Till exempel: Varför fanns det ingen reell opposition till landets fragmentering? Varför försvarade inte jugoslaverna Jugoslavien? Varför accepterade jugoslaverna andras tilldelade roller på dem, och varför förlorade både Jugoslavien och den jugoslaviska identiteten sin kraft hos medborgare? Se bland andra Sabrina Petra Ramet, *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1962–1991*, Bloomington: Indiana University Press, 1992; Sabrina Petra Ramet, *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Boulder: Westview Press, 2002; Sabrina Petra Ramet, *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about the Yugoslav Breakup and the Wars in Bosnia and Kosovo*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005; Sabrina Petra Ramet, *The Three Yugoslavias: State-Building and Legitimation, 1918–2005*, Bloomington: Indiana University Press, 2006; Dejan Jović, *Yugoslavia: A State that Withered Away*, West Lafayette: Purdue University Press, 2008; Robert M. Hayden, *From Yugoslavia to the Western Balkans: Studies of a European Disunion 1991–2011*, Leiden: Brill, 2013; Tea Sindbæk, *Usable History? Representations of Yugoslavia's difficult past – from 1945–2002*,

Aarhus: Aarhus University Press, 2012; Vjekoslav Perica, *Balkan Idols. Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford: Oxford University Press, 2002

Nationalism och förstörelsen av andra alternativ. Frågorna är fokuserade på maktrelationer, kulturens roll och symbolanvändning. Man försöker hitta svar på både "varför" och "hur" alternativ till nationalistiska diskurser kunde försvinna. Ibland kan argumenteringen vara för ytlig och generaliserande i försöken att etablera en dikotomi mellan nationalism/ondska och kosmopolitism/godhet. Samtidigt pekas det också förtjänstfullt på roller som kulturella, politiska och akademiska eliter haft på att mobilisera och förbereda egna etniska grupper på framtida konflikter. Se bland andra Jasna Dragović-Soso, *Saviours of the Nation: Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*, London: Hurst & Co, 2002; Cohen & Dragović-Soso (red.), 2008; Andrew Baruch Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford: Stanford University Press, 1998; Eric Gordy, *Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1999; Ivan Čolović, *Politika simbola: Ogledi o političkoj antropologiji*, Beograd: XX vek, 2000; Ivan Čolović, *Balkan – teror kulture: Ogledi o političkoj antropologiji 2*, Beograd: XX vek, 2007; Ivan Čolović, *Bordel ratnika: Folklor, politika i rat*, Beograd: XX vek, 2008.

En del forskare anklagar väst för att ha försökt kontrollera och splittra landet. Enligt dessa är stormakternas önskan att söndra landet ett sätt att återta kontrollen i området. Dessa teorier kan användas i revisionistiska syften, genom att försvara exempelvis Milošević och hans gärningar. Han blir till en antiimperialistisk symbol, en hjälte som inte gav efter västmakternas krav. Dessa teorier kan hittas hos de redan nämnda Diana Johnstone och Noam Chomsky. För en historisk genomgång av hur yttre makter påverkat området, se Matthew Smith Anderson, *The Eastern Question 1774–1923*, London: Macmillan, 1966; Mihailo D. Stojanović, *The Great Powers and the Balkans, 1875–1878*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968; Charles & Barbara Jelavich, *The Establishment of Balkan National States 1804–1920*, Seattle: University of Washington Press, 1977.

Litteraturen som handlar om krigen på 1990-talet och västmakternas inblandning: Christopher Cviic, "Who's to Blame for the War in Ex-Yugoslavia?" i *World Affairs* 156(2), 1993; Rosalyn Higgins, "The New United Nations and Former Yugoslavia" i *International Affairs* 69(3), 1993; Paula Lytle, "U.S. Policy toward the Demise of Yugoslavia: The Virus of Nationalism", i *East European Politics and Societies* 6(3), 1993; Simon Nuttall, "The EC and Yugoslavia: Deus ex Machina or Machina sine Deo?" i *Journal of Common Market Studies* 32(3), 1994; David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, New York: Simon and Schuster, 1994; Mark Almond, *Europe's Backyard War: The War in the Balkans*, London: Mandarin Press, 1994; Stevan K. Pavlowitch, "Who Is Balkanizing Whom? The misunderstandings between the Debris of Yugoslavia and an Unprepared West" i *Daedalus* 123(2), 1994.

- 107 Ibid., 5.
- 108 För en vidare diskussion kring begreppet kulturnationalism och nationen som ett kulturellt projekt, se till exempel John Hutchinson, *Modern Nationalism*, London: Fontana Press, 1994, 39–63.
- 109 Wachtel, 1998.
- 110 Todor Kuljić, *Titoizam – Tri Perspektive*, Föreläsning på en internationell forskarkonferens om Josip Broz Tito, Beograd, 2010.
http://www.kczr.org/download/tekstovi/todor_kuljic_titoizam_tri_perspektive.pdf
- 111 Gordy, 1999. Se även Catherine Baker, *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*, New York: Routledge, 2016
- 112 Ger Duijzings, *Religija i Identitet na Kosovu*, Beograd: XX vek, 2005.
- 113 Ivo Žanić, *Flag on the Mountain: A Political Anthropology of War in Croatia and Bosnia*, London: Saqi Books, 2007.
- 114 Breda Luthar & Maruša Pušnik (red.), *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Washington, D.C.: New Academia Publishing, 2010.
- 115 Maria Todorova (red.), *Balkan Identities: Nation and Memory*, New York: New York University Press, 2004.
- 116 Pål Kolstø (red.), *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, New York: Routledge, 2016.
- 117 Paul Shoup, *Communism and the Yugoslav National Question*, New York: Columbia University Press, 1968, 190.
- 118 Wachtel, 1998, 184.
- 119 Pavle Levi, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford: Stanford University Press, 2007, 7.
- 120 Ana Dević, "Ethnonationalism, Politics, and the Intellectuals: The Case of Yugoslavia" i *International Journal of Politics, Culture and Society* 11(3), 1998, 404–405.
- 121 Zoran Terzić, "Between Destiny and Contingency: Variation in Historical Narratives in the Arts during the Break-up of Yugoslavia" i Pål Kolstø (red.), *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*, London: Hurst & Company, 2005, 223f.
- 122 Denich, 1994.
- 123 För studier kring folklitteraturen, unga subkulturer, alternativa kulturer samt neo-folkkulturen se bland andra Ivan Čolović, *Divlja književnost: Etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Beograd: Nolit, 1985; Ines Prica, *Omladinska potkultura u Beogradu: Simbolička praksa*, Beograd: Posebna izdanja Etnografskog instituta, 1991;

- Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa*, Beograd: FDU, 1992; Milena Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura: Publika i njene Zvezde*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- 124 Ramet och Gordy har olika synsätt kring etnifieringen av den jugoslaviska folkkulturen. Båda framhåller rollen som populärkultur kan ha i en vidare analys av politisk utveckling i relation till den nationalistiska mobiliseringen av jugoslaviska folken. I sitt arbete med Jugoslaviens upplösning hävdar Ramet att jugoslavisk folkmusik på vissa nivåer alltid varit politisk. Ramet säger att olika musikgrupper under 1980-talet började kommentera, reflektera och till viss del även påverka interetniskt beteende. Under 1980-talet blir jugoslaviska rock- och popband mer och mer lokalt orienterade vilket resulterar i att jugoslaver börjar förlora förmågan att kommunicera med varandra, innan landets upplösning. Med fokus på den serbiska och jugoslaviska huvudstaden placerar Gordy etnisk tillhörighet och etnoregionalisering av pop- och rockband till krigsåren under 1990-talet, det vill säga efter landets upplösning. Gordys idé är att etnisk uppdelning var ett resultat av nationalismens uppkomst, att det bör förstås som en process av förstörelse av alternativ under 1990-talet – samhällsmässigt, musikaliskt och politiskt. Till skillnad från Ramet betonar Gordy den jugoslaviska rockens antinationalistiska karaktär. Se Sabrina Petra Ramet, "Shake, Rattle, and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia" i Sabrina Petra Ramet (red.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder: Westview Press, 1994, 124–127; Gordy, 1999.
- 125 Med fokus på framväxten av rocktidskrifter och populärmusik betonar vissa forskare Jugoslaviens specificitet som orsakats av det kalla krigets splittring i Europa. Radina Vučetić analyserar processen utifrån tankar om en "amerikanisering" av det jugoslaviska samhället, som en del av en bredare europeisk process som påverkades av den ideologiska kampen i det kalla kriget i Europa. Dean Vuletić argumenterar utifrån liknande tankar om populärkulturens ideologisering, att jugoslavisk folkmusik inte gjordes enbart för underhållning, utan kunde ses som en arena för konflikter och förhandlingar om kulturella och politiska identiteter. Ljerka Rasmussen betonar folkmusikfestivalernas vikt i att stärka den jugoslaviska gemenskapen. Se Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslavenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 2012; Dean Vuletić, "Generation Number One: Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s" i *Nationalities Papers* 36(5), 2008; Ljerka V. Rasmussen, *Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*, New York: Routledge, 2002.
- 126 Baker, 2016; Simić, 2000; Ivana Kronja, "Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle" i *Anthropology of East Europe* 22(1), 2004. Čvoro försöker nyansera bilden och skriver om genren och subkulturen utifrån andra aspekter. Se Uroš Čvoro, *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, New York: Routledge, 2016.

- 127 Levi, 2007, 3, 67. Dalibor Mišina, "Spit and Sing, My Yugoslavia: New Partisans, social critique and Bosnian poetics of the patriotic" i *Nationalities Papers* 38(2), 2010, 265.
- 128 Martin Pogačar, "Singing Cities: Images of the City in Ex-Yu Popular Music" i *Blesok*, 45, 1–7.
- 129 Dragović-Soso, 2002, 13–17.
- 130 Mirjana Laušević, "The Ilahiya and Bosnian Muslim Identity" i Mark Slobin (red.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham: Duke University Press, 1996.
- 131 Polycyn var speciellt impopulär inom kroatisk och slovensk respektive kyrka och inom politiska oppositionscirklar utanför Serbien, vilket inkluderar bosnienserber och serber som bodde i Kroatien. För tankar om den integrerande jugoslavismen, se Ljubodrag Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije 1918–1941*, Beograd: Stubovi kulture, 1996, 247–328.
- 132 Perica, 2002, 100.
- 133 Lampe, 2000, 232.
- 134 Đilas, 1990, 150–174.
- 135 Zygmunt Bauman, *Europa, ett oavslutat äventyr*, Göteborg: Daidalos, 2005, 41f.
- 136 Vladimir Dedijer, *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita 2*, Zagreb: Mladost, 1981, 586
- 137 Se bland andra Sergej Flere, "Odnos mladih prema etnosu" och Vlasta Ilišin, Vlasta, "Interesiranja i slobodno vrijeme mladih" i Srđan Vrcan (red.), *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: Preliminarna analiza rezultata istraživanja*, Beograd: IDIS, 1986; Sergej Flere, "Nacionalna identifikacija i preferirana nacionalna identifikacija kod mladih – pitanje jugoslovenstva" i *Migracione teme: Časopis za istraživanja migracija i narodnosti* 4(4), 1988; Dušan Ičević, *Jugoslovenstvo i jugoslovenska nacija*, Beograd: Naučna knjiga, 1989; Bora Kuzmanović, "Socijalni i politički aktivizam omladine" i Srećko Mihailović (red.), *Deca krize: Omladina Jugoslavije krajem osamdesetih*, Beograd: Institut društvenih nauka, 1990. Tack Zlatko Jovanović för dessa påpekanden.
- 138 Predrag Matvejević, *Jugoslovenstvo danas: Pitanja kulture*, Zagreb: Globus, 1982.
- 139 Aleksa Đilas, *Nedeljna Borba*, 11–12/8 1990, 5.
- 140 Wachtel, 1998.
- 141 Vuletić, 2008, 865.
- 142 Connerton, 2010, 3.

- 143 Ibid., 12.
- 144 Sonja Gočanin, "('Titovo) sklonište za umetnost" i *B92*, 14/3 2011.
https://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1084&nav_id=499087.
- 145 Vjekoslav Perica & Mitja Velikonja, *Nebeska Jugoslavija: interakcije političkih mitologija i pop-kulture*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2012, 7f.
- 146 Zoran Milutinović, "What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It" i Radmila Gorup (red.), *After Yugoslavia: The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford: Stanford University Press, 2013, 75–87.
- 147 Serbiens och Kroatiens dåvarande presidenter Boris Tadić och Ivo Josipović träffades några gånger under 2010. I en gest av förmodad välvilja gav Tadić en present till Josipović när denne besökte honom i Belgrad. Boken Tadić köpte var *Den jugoslaviska mytologins lexikon*. I boken samlades hundratals nostalgiska markörer som betecknade vardagslivet för den genomsnittlige jugoslaven. Idén föddes på en hemsida där anonyma internetanvändare kunde skicka in nostalgiska minnen förknippade med olika produkter, kändisar och händelser ur landets historia. Det ledde till slut till lexikonet. Tadićs gåva var en påminnelse att han och Josipović delade det jugoslaviska arvet. Man tjänade inget på att förneka det gemensamma förflutna. Se Idris Adrić, Vladimir Arsenijević & Đorđe Matić (red.), *Leksikon YU mitologije*, Beograd: Rende, 2004.
- 148 Tim Judah, "Entering the Yugosphere" i *The Economist*, 20/8 2009.
<http://www.economist.com/node/14258861>.
- 149 Tim Judah, "At Last, Good News from the Balkans" i *New York Review of Books*, 57.4, 11/3 2010.
<http://www.nybooks.com/articles/23708>.
- 150 Tim Judah, *Yugoslavia Is Dead: Long Live the Yugosphere*, London: European Institute of the LSE, 2009.
<http://www.lse.ac.uk/LSEE-Research-on-South-Eastern-Europe/Assets/Documents/Publications/Paper-Series-on-SEE/Yugosphere.pdf>.
- 151 Ett urval av översättningar och kommentarer från dags- och veckopress: Tim Judah, "Jugoslavija je umrla, pozdravite Jugosferu" i *Oslobodenje*, 22/8 2009; Muharem Bazdulj, "Jugosfera u mom oku" i *Oslobodenje*, 15/9 2009; Dejan Kožul, "Umjesto Jugoslavije nastaje jugosfera" i *e-novine*, 21/8 2009.
<http://www.e-novine.com/mobile/drustvo/29180-Umjesto-Jugoslavije-nastaje-jugosfera.html>;
 Ines Sabalić, "Radanje Jugosfere iz pepela Jugoslavije" i *Globus*, 4/9 2009; Okänd, "Jugosfera – naša sudbina!?" i *Start* 280, 8/9 2009; Okänd, "U Jugosferi mora se spojiti čak 10–15 kompanija: intervju sa Slobodanom Vučićevićem" i *Jutarnji List*, 1/11 2009.

- 152 Mest motstånd har uttrycket mött i Kroatien, där ordet laddades med ideologiska förtecken. Oftast målades "Jugosfären" upp som ett framstående hot och ordet användes under politiska kampanjer som ett slagträ mellan olika ideologiska block. Se exempelvis Okänd, "Jugosfera, branitelj, gay i lezbijski brakovi", *HRT*, 5/10 2011. <http://www.hrt.hr/132822/jugosfera-branitelj-gay-i-lezbijski-brakovi>;
Okänd, "PM Kosor addresses election issues in interview with Nova TV" i *T-Portal*, 11/10 2011. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/pm-kosor-addresses-election-issues-in-interview-with-nova-tv-20111011>;
Även den socialdemokratiska presidenten, Ivo Josipović har uttalat sig om Judahs begreppsmyntande. Josipović menade att redan det olyckligt valda prefixet "Jugo" genererar negativa känslor, och att han inte känner någon som skulle vilja återuppbbygga Jugoslavien. Se Milorad Bibić, "Ivo Josipović: Josip Đakić je politikan koji prešućuje da je gradnju spomenika u Srbu financirala Vlada" i *Slobodna Dalmacija*, 5/8 2010. <https://www.slobodnadalmacija.hr/novosti/hrvatska/clanak/id/107696/ivo-josipovic-josip-akic-je-politikan-koji-presucuje-da-je-gradnju-spomenika-u-srbu-financirala-vlada>;
J.C, "Josipović obećao hrvatskim iseljenicima u New Yorku: Neće biti nove Jugoslavije" i *Index*, 25/9 2010. <http://www.index.hr/vijesti/clanak/josipovic-obecao-hrvatskim-iseljenicima-u-new-yorku-nece-biti-nove-jugoslavije/514261.aspx>.
Kritiska texter har i vissa fall resulterat i bokutgivningar på temat. Dessa har oftast handlat om rädslan och avsky kring tankar om ett nytt Jugoslavien. Se Davor Dijanović, *Hrvatska u žrvnju Jugosfere: izabrani članci, eseji i prikazi*, Bjelovar: Vlastita naklada, 2015.
Inte bara politiskt-ideologisk kritik framfördes. Kritik förekom även på ekonomiska internetportaler, exempelvis *Croatia Business Report* där man reagerade på "jugonostalgin" de anser sig finna i Judahs texter. Kategorin med samlade texter och länkar heter "Yugosphere – Why it does not exist": <https://croatiabusinessreport.wordpress.com/category/yugosphere-why-it-does-not-exist/>.
- 153 Tim Judah, "Oprostitute za Jugosferu" i *Peščanik*, 18/8 2010. <https://pescanik.net/oprostitute-za-jugosferu/>.
- 154 Tim Judah, "Let's hear it for the Yugosphere" i *The Economist*, 23/6 2011 <https://www.economist.com/blogs/easternapproaches/2011/06/former-yugoslavia>.
- 155 Larisa Kurtović, "Kako misliti postjugoslovenski postsocijalizam u Bosni i Hercegovini?" i *Puls Demokratije*, 2010.

- 156 Ibid. Postsocialistiska minnen av Jugoslavien har främst behandlats med fokus på nostalgi, arkiv och minnesstudier. Se exempelvis Breda Luthar & Maruša Pušnik (red.), 2010; Lada Čale Feldman & Ines Prica (red.), *Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg postsocijalizma*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006; Ivan Čolović (red.), *Zid je mrtav, živeli zidovi! Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, Beograd: XX vek, 2009; Vladislav Beronja & Stijn Vervaeke (red.), *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2016; Dalibor Mišina, "Beyond Nostalgia 'Extrospective Introspections' of the Post-Yugoslav Memory of Socialism" i *Canadian-American Slavic Studies* 50, 2016.
- 157 Kurtović, 2010.
- 158 Iordanova, 2001, 7.
- 159 Dušan, Makavejev, "Dans les Balkans, la ou les rivières coulent au-dessus des ponts" i *Positif* 479, 2001, 42.
- 160 "The standard reaction of a Slovene (I am one myself) is to say: yes, this is how it is in the Balkans, but Slovenia is not part of the Balkans; it is part of Mitteleuropa; the Balkans begin in Croatia or in Bosnia; we Slovenes are the last bulwark of European civilisation against the Balkan madness. If you ask 'Where do the Balkans begin?' you will always be told that they begin *down there*, towards the south-east. For Serbs, they begin in Kosovo or in Bosnia where Serbia is trying to defend civilised Christian Europe against the encroachments of this Other. For the Croats, the Balkans begin in Orthodox, despotic and Byzantine Serbia, against which Croatia safeguards Western democratic values. For many Italians and Austrians, they begin in Slovenia, the Western outpost of the Slavic hordes. For many Germans, Austria is tainted with Balkan corruption and inefficiency; for many Northern Germans, Catholic Bavaria is not free of Balkan contamination. Many arrogant Frenchmen associate Germany with Eastern Balkan brutality – it lacks French finesse. Finally, to some British opponents of the European Union, Continental Europe is a new version of the Turkish Empire with Brussels as the new Istanbul – a voracious despotism threatening British freedom and sovereignty." Slavoj Žižek, "You May!": the post-modern superego" i *London Review of Books* 21.6, 18/3 1999.
- 161 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford: Oxford University Press, 1997; Milica Bakić-Hayden, "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia" i *Slavic Review* 54(4), 1995.
- 162 Nevena Daković, "The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film" i *Spaces of Identities*, 2001.
<https://soi.journals.yorku.ca/index.php/soi/article/view/8056/7237>.

- 163 Dina Iordanova, *The Cinema of the Balkans*, London: Wallflower Press, 2006; Iordanova, 2007.
 - 164 Okänd, "Is there a Balkan Cinema? A Filmmakers' and Critics' symposium" i *Cineaste* 32(3), 2007.
 - 165 Bernard Weiner, "Radical scavenging: an interview with Emile de Antonio" i *Film Quarterly* 25(1), 1971, 4.
 - 166 Bruzzi, 2006, 166.
 - 167 Se Okänd, *Josip Broz Tito mot pudlar, Italien och det här inslaget* (*Tito protiv pudlica, Italije i ovog snimka*), <https://www.youtube.com/watch?v=3TGx77-MoNU>.
 - 168 Rastko Močnik, *Vlas TITO iskustvo*, Beograd: B92, 2004.
 - 169 Iordanova, 2001, 96f
 - 170 Det kunde röra sig om svarta och fantasifulla komedier som exempelvis "*Vem sjunger där borta?*" (*Ko to tamo peva?* Slobodan Šijan, Jugoslavien, 1980) och "*Maratonlöparna springer ett ärevarv*" (*Maratonci trče počasni krug*, Slobodan Šijan, Jugoslavien, 1982) om korrupta familjer som såg till att tillskansa sig profit med hjälp av lurendrejeri. I dessa filmer handlar det om familjeföretag – bussbolag och begravningsbyrå – som på olika sätt symboliserar landet. *Vem sjunger där borta?* är tidsmässigt lagd på dagen då andra världskriget ska börja i Jugoslavien, 6 april 1941, medan *Maratonlöparna* utspelar sig 1934 precis efter attentatet mot den jugoslaviske kungen Aleksandar i Marseille och handlar om familjen Topalović som driver en begravningsbyrå med monopol på begravningsverksamhet. Bägge filmer gör sig lustiga över Jugoslavien och landets landsfader, Tito själv. Šijan försökte aktualisera problemet med det vakuum som uppstod efter Titos död. Han var den ende, menar Šijan, som kunde hålla ihop landet och handskas med de olika problemen. I *Maratonlöparna* skulle den avlidne begravningsentreprenören symboliskt ätas upp av sina egna barn.
- Bilder av något stränga pappor som inte kunde leva upp till sina ideal ökade efter Titos död. Emir Kusturicas första två filmer kretsade kring frågor som uppväxt i Jugoslavien på 1960- respektive 1940-talet. De brännande dagspolitiska ämnen som skapade landets ideologiska svängningar förklaras och kontextualiseras i förhållanden inom och mellan familjer. I *Kommer du ihåg Dolly Bell?* (*Sjećaš li se Dolly Bell?*, Emir Kusturica, Jugoslavien, 1981) väljer Kusturica att berätta om situationen i Sarajevo på 1960-talet genom en 16-årigs ögon, men de stora samhällseliga diskussionerna – bostadsbristen, liberaliseringen av politiken som stred mot de äldres ofta primitiva förståelse av marxismen och en stark orientering mot västvärlden – kanaliseras genom huvudpersonens familj och striden mot den bakåtsträvande fadern. Kusturicas andra verk, *När pappa var borta...* (*Otac na službenom putu*, Emir Kusturica, Jugoslavien, 1985) handlar om åren då Tito bröt med Stalin, 1948, då Jugoslavien uteslöts

ur Kominform. Filmens hjälte, den unge Malik, försöker på sitt naiva sätt att beskriva en tid då människor lätt hamnade i fängelse och ansågs vara partiets fiender. Kusturica har återigen valt Sarajevo som platsen där mycket av filmens handling utspelas. Ortodoxa, katoliker och muslimer blir nära släkt även på pappret. Tillsammans med alla sina grannar växer huvudpersonens familj ut till representanter för ett Jugoslavien där blandäktenskap är vanliga. Men allt är inte som det ska vara inom denna storfamilj. Männen bedrar sina fruar, oskyldiga skickas till fängelse, syskonen bryter kontakt med varandra, och slutet blir som ett uppvaknande för lille Malik. Han ser sin pappa Meša ha sex med en älskarinna och inser att den människa han avgudat inte är något mer än en bedragare. Han tappar fullständigt respekten för honom men visar det inte öppet. Man kan här dra en parallell mellan sonen och pappan och till Mešas outhärdliga besvikelse över partiet och Tito, som han varit trogen i alla år och som hade vänt honom ryggen. Meša är för Malik vad Tito är för Meša – en symbolfigur som störtat ner från himlen.

- 171 Avsnittet baseras främst på dessa böcker och texter: Magdalena Bogusławska, *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje Josipa Broza Tity*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i Wydawnictwo Libron, 2015; Vjekoslav Majcen, "Tito i filmska baština" i *Arhivski vjesnik*, 31, 1987; Močnik, 2004.
- 172 Bland många andra ritualer som fortsatte äga rum efter Titos död står en ut som mer makaber och bisarr än resten. "Ungdomens dag" var en nationell helg och man firade Titos påstådda födelsedag. Ritualen fortsatte äga rum fram till 1988, hela åtta år efter att ledaren hade avlidit. Ceremonin etablerades efter andra världskrigets slut och inbegrep ett stafettlopp som gick runt hela Jugoslavien och pågick i flera veckor. Stafettpippen som skulle lämnas över till Tito i Belgrad innehöll löften som folket hade svurit till honom.
- 173 Låtens namn är "Tito efter Tito" (*Tito poslije Tita*, skriven av J. Slisko, D. Arkus, M. Marić, Jugoslavien, 1982).
- 174 Todor Kuljić, *TITO – Sociološko-istorijska studija*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka "Žarko Zrenjanin", 2005, 167.
- 175 Reinhard Löhmann, *Der Stalinmythos – Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion 1929–1935*, Münster: Lit. Verlag, 1990, 10ff. Tack Nebojša Jovanović för tipset.
- 176 Milan Terzić, *O stvaranju Titovog kulta 1943–1953*, Presentation på konferensen Istoričar i savremena epoha, Podgorica: Istorijski institut republike Crne Gore, 1997, 146.
- 177 Milovan Đilas, *Revolucionarni rat*, Beograd: Književne novine, 1990, 367.
- 178 Miovan Đilas, *Vlast i pobuna*, Beograd: Književne novine, 1991, 91.

- 179 Branko Petranović, *Zapisnici sa sednica Politbiroa SK KPJ (11.06.1945–7.7.1948)*, Beograd: Arhiv Jugoslavije, 1995, 9.
- 180 Neil Barnett, *Tito*, London: Haus Publishing, 2006, 82.
- 181 Milovan Đilas, *TITO – En kritisk biografi*, Stockholm: Tidens förlag, 1981, 66f. .
- 182 Slavoljub Đukić, *Slom srpskih liberala – tehnologija političkih obračuna J. Broza*, Beograd: F. Višnjić, 1990, 315f.
- 183 Damir Agičić & Magdalena Najbar-Agičić, "The Use and Mis-Use of History Teaching" i Sabrina Ramet & Davorka Matić (red.), *Democratic Transition in Croatia: Value Transformation, Education, and Media*, College Station: Texas A&M University Press, 2007.
- 184 Wolfgang Hopken, "History Education and Yugoslav (Dis)Integration" i Robert Mair (red.), *Oil on Fire? – Textbooks, Ethnic Stereotypes and Violence in South-Eastern Europe*, Hannover: Georg Eckert Institute, 1996.
- 185 Maximilian Weber, *Theory of Social and Economic Organization*, New York: Free Press, 1947.
- 186 Dedijer, 1981, 17f.
- 187 Kuljić, 2005, 158f.
- 188 Todor Kuljić, *Oblici lične vlasti – Sociološkoistorijska studija o ideologiji i organizaciji uticajnih evropskih oblika lične vlasti od antike do savremenog doba*, Beograd: IPS, 1994, 283–290.
- 189 För en översikt av viktigaste böcker om och kring Tito för engelsktalande, se Stevan Pavlowitch, *Tito – Yugoslavia's Great Dictator*, London: Hurst & Co, 2006, 111ff.
- 190 Främst tänker jag på serien "Tito – rött och svart" (*Tito – crveno i crno*, Miodrag Milošević, Serbien, 2006–2008) och "Tito utan mask" (*Tito bez maske*, Jakov Sedlar, Kroatien, 2010). You Tube har möjliggjort att en del arkivklipp plockats fram. Oftast rör det sig om kortare klipp som använts i nyheter och/eller journalfilmer av olika slag. Detta har också medfört ett större utbud av kompilationsfilmer som privatpersoner lagt upp. Dessa rör sig oftast kring den förenklade dikotomin för/emot Tito.
- 191 David Ludvigsson, "Historisk dokumentärfilm – resultatet av en förhandling" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, Lund: Studentlitteratur, 2004, 123.
- 192 Ludvigsson, 2004, 124.
- 193 Josip Jović, "Antun Vrdoljak: Moj će film biti porazan za zločinca Tita" i *Slobodna Dalmacija*, 21/11 2009.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Spektar/tabid/94/articleType/ArticleView/articleId/79918/Default.aspx>.

- 194 Petar Vidov, "Tito-Tudman-Tito: Antun Vrdoljak napravio puni krug" i *Index*, 23/3 2010.
<http://www.index.hr/vijesti/clanak/tito--tudjman--tito-antun-vrdoljak-napravio-puni-krug/482408.aspx>.
- 195 Ibid.
- 196 Branko Vukšić, "U svakom zatvoru vlada mir" i *Večernji List*, 15/10 1993. Frasen om den kroatiska televisionen som katedralen för den kroatiska själen kan ses som en symbol som förenar nationalpolitiken och kyrkans ideal i mediernas representation av vardagen i det nya Kroatien. Förutom Tudmans nationalistiska politik spelade den katolska kyrkan en stor roll i utformningen av nationella ideal. Vrdoljak var dock inte den första som formulerade uttrycket. I januari 1992 sände den kroatiska televisionen en konsert för att hylla Kroatiens självständighet. I tidningen *Nedjeljna Dalmacija* publicerades en text som hyllade sändningen och menade att den i samband med det stora firandet visade på den nybyggda katedralen av den kroatiska själens upphöjdhed. Se Davor Milišić, "Vlast pred video- zidom" i *Nedjeljna Dalmacija*, 23/1 1992.
- 197 Ibid.
- 198 Vladimir Matijanić, "Vrdoljak laže: Otpušteni smo s HTV-a, a nismo bili u četnicima" i *Slobodna Dalmacija*, 9/5 2010.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Hrvatska/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/101920/Default.aspx>.
 Vrdoljak valde sällan sina ord med omsorg och brukade attackera alla han inte kom överens med, till exempel oppositionen i landet och fotbollsklubben *Dinamo* anhängare som gjorde honom arg för att de inte respekterade Tudmans beslut att ändra klubbens namn från *Dinamo* till *Croatia*. Se även Vidov, 2010.
- 199 Jović, 2009.
- 200 Dessa "hemligheter" framhålls som ny information. Det faktum att det existerade flera olika påstådda födelsedagsdatum förekommer dock i flera biografier. Författaren Vladimir Dedijer skrev upp tre olika datum i tre olika versioner av Titos biografi. Se Dedijer, 1981; Vladimir Dedijer, *Josip Broz Tito, Prilozi za biografiju*, Beograd: Kulturna, 1953; Vladimir Dedijer, *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita Knjiga 3*, Beograd: Rad, 1984. Även i Milovan Đilas bok om Tito publicerad kort efter Titos död, nämns 7 maj som hans födelsedatum. Se Đilas, 1981.
- 201 Gordana Galović, "Kako je Antun Vrdoljak od HTV-a dobio 7,4 milijuna kuna" i *Jutarnji List*, 7/6 2010.
<http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=820471>.
- 202 Ana Škiljić Ravenščak, "Juris Protecta: Zašto je 'Tito' kupljen bez javnog natječaja?" i *Večernji List*, 20/3 2010.
<http://www.vecernji.hr/vijesti/juris-protecta-zasto-je-tito-kupljen-bez-javnog-natjecaja-clanak-113616>.

- 203 L.J, "Prvu epizodu Tita pogledalo čak 800.000 ljudi!" i *Index*, 20/3 2010.
<http://www.index.hr/vijesti/clanak/prvu-epizodu-tita-pogledalo-cak-800000-ljudi/481943.aspx>.
- 204 Davor Butković, "Tito bi bio zadovoljan Vrdoljakom" i *Jutarnji List*, 19/3 2010.
<http://www.jutarnji.hr/tito-bi-bio-zadovoljan-vrdoljakom/645860/>.
- 205 Jelena Lovrić, "Vrdoljak disident, ma molim vas ..." i *Jutarnji List*, 10/5 2010.
<http://www.jutarnji.hr/vrdoljak-disident--ma-molim-vas---/763403/>.
- 206 Enis Zebić, "Bulajić tuži Hrvatsku televiziju zbog serije o Titu" i *Radio Slobodna Evropa*, 21/4 2010.
http://www.slobodnaevropa.org/content/serija_tito_Bulajić_vrdoljak/2020482.html.
- 207 Jović, 2009.
- 208 Dražen Ćurić, "Vrdoljak: Tito je bio šarmer i manipulator, a Tuđman krut" i *Jutarnji List*, 8/5 2010.
<http://www.vecernji.hr/vijesti/vrdoljak-tito-je-bio-sarmer-manipulator-a-tudman-krut-clanak-136808>.
- 209 Goran Milaković, "Hrvatski redatelj uzvraća udarac: Vrdoljak je fascinatni falsifikator" i *Jutarnji List*, 14/5 2010.
<http://www.jutarnji.hr/hrvatski-redatelj-uzvracaju-udarac--vrdoljak-je-fascinatni-falsifikator/772717/>.
- 210 Vrdoljak anklagades för att försvara Pavelić genom att attackera Tito. Han besvarar kritiken med att påpeka att fascister och kommunister är för honom desamma. De är totalitära krafter som slåss mot demokrati. Vrdoljak påpekar att han blir attackerad av människor som insjuknat i ideologiska sjukdomar. Se Andrija Tunjić, "Komunistima je osveta svetinja" i *Vijenac* 423, 20/5 2010.
<http://www.matica.hr/vijenac/423/komunistima-je-osveta-svetinja-2014/>.
- 211 Ibid.
- 212 Okänd, "Vrdoljakova osveta Titu" i *Jutarnji List*, 11/1 2010.
<https://www.jutarnji.hr/globus/arhiva/vrdoljakova-osveta-titu/4093962/>.
- 213 Tunjić, 2010.
- 214 Konceptet var tämligen enkelt. Bulajić hade ställt upp några få kameror och Tito fick prata fritt om olika delar av sitt liv. Barndomsanekdoter blandades med berättelser ur det politiska livet. Fyra episoder framställdes men sändes först 1980. Mitt i det pågående projektet hade nämligen den kroatiska våren utbrutit. Dessutom hade en ny författning tagits fram 1974. Tito hade börjat visa svaghetstecken och blev allt oftare inlagd på sjukhus för olika behandlingar. Det avbröt arbetet men materialet hade upphovsskyddats trots att det aldrig slutförts.

- Vlado Vurušić, "Režiser 'Bitke na Neretvi' priča kako su nastali 'Titovi memoari' koje izdašno koristi Vrdoljak" i *Jutarnji List*, 27/3 2010.
<http://www.jutarnji.hr/veljko-Bulajić--tito-je-suznih-ociju-pricao-o-majci/663631/>.
- 215 Vlado Vurušić, "Bulajić: Vrdoljak je bez pitanja uzeo moje memoare o Titu" i *Jutarnji List*, 22/3 2010.
<http://www.jutarnji.hr/Bulajić--vrdoljak-je-bez-pitanja-uzeo-moje-memoare-o--tita/652750/>.
- 216 Denis Kuljiš, "Televizija platila 10 milijuna kn, a on ne odgovara za kvalitetu" i *Jutarnji List*, 21/3 2010.
<http://www.jutarnji.hr/serija--tito---televizija-platila-10-milijuna-kuna--a-antun-vrdoljak-ne-odgovara-za-kvalitetu/647720/>.
- 217 Vlado Vurušić, "Vrdoljak: Imam Veljkovo pismo; Bulajić: Takvo pismo ne postoji" i *Jutarnji List*, 23/3 2010.
<http://www.jutarnji.hr/antun-vrdoljak--imam-veljkovo-pismo--veljko-Bulajić--takvo-pismo-ne-postoji/655004/>.
- 218 Vlado Vurušić, "Veljko Bulajić HTV-u: Zaustavite Vrdoljakova Tita" i *Jutarnji List*, 20/4 2010.
<http://www.jutarnji.hr/Bulajić-htv-u--zaustavite-emitiranje-vrdoljakova-tita-/732048/>.
- 219 Ćurić, 2010.
- 220 Božena Matijević, "Autor memoara iz koji je Vrdoljak koristio scene je - Tito" i *Večernji List*, 20/5 2010.
<http://www.vecernji.hr/vijesti/autor-memoara-kojih-je-vrdoljak-koristio-scene-je-tito-clanak-143924>.
- 221 Okänd, "HTV jamči: U Titu neće biti dijelova Bulajićeva serijala" i *24 Sata*, 12/5 2010.,
<http://www.24sata.hr/news/htv-jamci-u-titu-nece-biti-dijelova-Bulajićeva-serijala-172855>.
- 222 Okänd, "Tito protiv Tita" i *Jutarnji List*, 11/3 2006.
<http://www.jutarnji.hr/tito-protiv-tita/21991/>.
- 223 Srđan Brajčić, "Svjetska ekskluzivnost Zafranovićevog Tita" i *Novi List*, 5/2 2010.
- 224 Vanja Došen, "Svjetski ekskluziv: Prvi smo vidjeli seriju o Titu kakvog dosad nitko nije znao" i *Jutarnji List*, 17/10 2010.
<http://www.jutarnji.hr/serija-o-titu-lordana-zafranovica--marsal-u-nikad-videnom-izdanju/895529/>.
- 225 Dean Sinovčić, "Zabranit ću seriju Lordanu Zafranoviću" i *Nacional* 784, 23/11 2010.
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/96124/zabranit-cu-seriju-lordanu-zafranovicu>.

- 226 Lordan Zafranović, "Mira Šuvar želi uništiti mene i moj film o Titu" i *Nacional* 791, 11/1 2011.
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/99459/mira-suvar-zeli-unistiti-mene-i-moj-film-o-titu>.
- 227 Okänd, "Lordan Zafranović: Svi me tapšaju, ali moje filmove nitko ne prikazuje" i *Novi List*, 11/9 2011.
- 228 Tomislav Mamić, "Sud odlučuje hoće li 'Tito' biti prikazan na HTV-u ili ostaje u 'bunkeru': udovica Šuvar i Zafranović nisu se dogovorili" i *Jutarnji List*, 11/9 2011.
<https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/sud-odlucuje-hoce-li-%E2%80%98tito%E2%80%99-biti-prikazan-na-htv-u-ili-ostaje-u-%E2%80%98bunker-u%E2%80%99-udovica-suvar-i-zafranovic-nisu-se-dogovorili/1818660/>.
- 229 Tea Romić, "Unatoč zabrani, HRT će prikazati Zafranovićev dokumentarac o Titu" i *Večernji List*, 30/12 2011.
<http://www.vecernji.hr/vijesti/unatoc-zabrani-hrt-ce-prikazati-zafranovicev-dokumentarac-titu-clanak-361498>.
- 230 Zafranović, 2011.
- 231 Ibid.
- 232 Okänd, "Slavni Steven Spielberg će snimiti film o Titu?!" i *Doznajemo*, 15/1 2012.
<http://doznajemo.com/2012/01/15/slavni-steven-spielberg-ce-snimiti-film-o-titu/>.
- 233 Exempelis Jurica Pavičić, "Crveni i crni" i *Jutarnji List*, 3/2 2006.
<http://www.jutarnji.hr/crveni-i-crni/15663/>
Srećko Jurdana, "I Zafranović u stilu Vrdoljaka: do kada će HTV razvlačiti Broza?" i *Nacional* 785, 30/11 2010.
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/96615/i-zafranovic-u-stilu-vrdoljaka-do-kada-ce-htv-razvlaciti-broza>.
- 234 Radoje Domanović, *Satire*, Zagreb: Školska Knjiga, 1966.
- 235 Zorica Pašić, "Razgovor sa sopstvenom prošlošću" i *TV Novosti*, 18/5 1994.
- 236 Jončić, 2002, 127f.
- 237 Rohringer, 2009, 37.
- 238 Dejan Sretenović & Lidija Merenik, *Art in Yugoslavia (1993–1995)*, Beograd: Fond za otvoreno društvo, 1996, 3.
- 239 Okänd, "Evidentno mrtav, al' kao da nije", *Borba*, 18/4 1994.
- 240 För mer kring nationalistiskt-övernaturliga narrativ och chauvinismens mytiska verkan i Miloševićs Serbien, se Marko Živković, *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

- 241 Pašić, 1994.
- 242 Ibid.
- 243 Mirko Sebić, "Spiritistička seansa starijeg pionira ŽŽ" i *Vojvodanski građanski list*, 1994.
- 244 Okänd, "Tito's 'return' stirs Yugoslav emotions" i *Associated press*, 1994.
- 245 Roger Cohen, "Tito Lives Again but Like Ex-Nation, Is Bewildered" i *New York Times*, 30/4 1994.
- 246 Marijana Milosavljević, "Tito majstore!" i *NIN*, 22/4 1994.
- 247 Mirko Sebić & Miško Lazović, "Nesretnici iz bolje prošlosti" i *Vojvodanski nezavisni građanski list*, 1994.
- 248 Gordana Popović, "Tito po drugi put među Srbima" i *Politika*, 9/4 1994.
- 249 Levi, 2007, 183ff.
- 250 Trots att filmen riktar kritik mot ett nationalistiskt Serbien var den inte välkommen i Kroatien. Dåvarande kulturministern Vesna Girardi-Jurkić från Tudmans nationalistiska HDZ hindrade premiären och menade att man inte fick rubba på embargot mot Serbien. Okänd, "Embargo za Broza" i *Feral Tribune*, 18/7 1994.
- 251 Iordanova, 2001, 98.
- 252 Kuljić, 2010.
- 253 Ibid.
- 254 Ibid.
- 255 Assmann, 2008, 109–118.
- 256 Bruzzi, 2006, 155.
- 257 Timothy Brennan, "The national longing for Form" i Homi K. Bhabha (red.), *Nation and narration*, London: Routledge, 1990, 49.
- 258 Robert Burgoyne, "Modernism and the Narrative of the JFK" i Sobchack (red.), 1996, 113.
- 259 Iordanova, 2001, 97.
- 260 Tvrtko Jakovina, "Gdje je nestao Tito?" i *T-portal*, 1/5 2010.
<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/66201/Gdje-je-nestao-Tito.html>.
- 261 Jakovina, 2010. Jakovina som har forskat kring Josip Broz skriver också om Zafaranićs serie och menar att den saknar kontextualiseringar och förklaringar, vilket kan leda till vissa missförstånd. Han är dock positivt inställd till Zafaranićs skildring eftersom den visar upp en mer positiv bild av Tito, vilket man inte kunnat se så ofta

i kroatisk media. Se Tvrtko Jakovina, "Zafranovićeva lijepa uspomena na Tita" i *T-portal*, 22/1 2012.

<http://www.tportal.hr/komentari/komentatori/171652/Zafranoviceva-lijepa-uspomena-na-Tita.html>.

262 Tunjić, 2010.

263 Ett tydligt teoretiskt uttryck för denna hållning finns i Jean-Louis Baudrys text "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Baudry hävdar att den cinematografiska tekniken producerar specifika ideologiska effekter som i sig är bestämda av samhällets dominerande ideologi. Introduktioner till ideologibegreppet finns i David Hawkes, *Ideology*, New York: Routledge, 2003 och Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London: Verso, 2007. För den althusserianska förståelsen av ideologi, läs Louis Althusser, *Ideology and ideological state apparatuses: Lenin and Philosophy and other Essays*, New York: Monthly Review Press, 1971. Se Jean-Louis Baudry & Alan Williams, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" i *Film Quarterly* 28(2), 1974.

264 Boyms uppdelningar har varit viktiga i försök att analysera den postsocialistiska nostalgin. Uppdelningarna är visserligen intressanta men inte särskilt relevanta för just denna studie eftersom jugonostalgien som uttrycks och medieras varken är återställande eller reflekterande. Jag anser den vara mer nyanserad och kan tjäna som en privat längtan, kommodifieringsdriven, semi-nationalistisk men också politiskt utdlös. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, 41–56.

265 Maria Todorova & Zsuzsa Gille (red.), "Introduction: From Utopia to Propaganda and back" i *Post-communist Nostalgia*, New York: Berghahn Books, 2010, 7f.

266 Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press, 1993, 23.

267 Dominic Boyer, "From Algos to Autonomous: Nostalgic Eastern Europe as Postimperial Mania" i Todorova & Zsuzsa (red.), 2010, 21.

268 Mitja Velikonja, *Titostalgija*, Beograd: XX vek, 2010, 158–160.

269 Velikonja hämtar sina idéer om utopier från statsvetaren Fredric Jameson och filosofen Ernst Bloch. Jameson konstaterar att utopier uppkommer i olika transitoriska tillstånd och övergångsperioder. Han skiljer på det utopiska programmet och den utopiska impulsen. Programmet byggs inom ett system och inkluderar en större revolutionär praktik vars avsikt är att bygga upp ett nytt samhälle. Den mångsidiga impulsen handlar om den utopistiska längtan som är långt ifrån den politiska verkligheten. Den kan komma till en praktisk användning om den placeras som imaginär enklav inom ett redan existerande område. Bloch och delvis den franska filosofen Roland Barthes argumenterar för människans impuls att längta bort och till en bättre vardag, oavsett det politiska systemet och omgivande livsvillkor. Enligt dem

- och Velikonja är det mänskligt att önska sig en bättre vardag i nuet. På det viset är tankar om den utopistiska längtan förankrade i ett presens, till skillnad från nostalgisk längtan till en vag framtid baserad på det förflutna. Se Velikonja, 2010, 30 och 158ff; Stewart, 1993, 23; Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Beograd: Biblioteka Zodiak, 1979; Ernst Bloch, *Princip nada*, Zagreb: Naprijed, 1981, 366ff; Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2005, 3–15.
- 270 Velikonja, 2010, 128.
- 271 Ostalgi blev ett begrepp som skulle beteckna en nostalgisk känsla och en viss fascination för det östeuropeiska förflutna. Mest slagkraftigt blev fenomenet i Tyskland med filmer som *Sonnenallee* (Leander Haußmann, Tyskland, 1999), *Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, Tyskland, 2003) och *Kleinruppin forever* (Carsten Fiebel-er, Tyskland, 2004). Ostalgi blev efter ett tag en inkorporerad del av den tyska turistindustrin. Jugonostalgi skiljer sig från sina östeuropeiska ”släktingar” genom en inbyggd melankolisk längtan till ett land som inte längre är. Medan ostalgi pekar på tiden före Tysklands enande, riktar sig jugonostalgi på tiden före uppbrottet. För en fördjupad läsning kring ostalgibegreppet, vardaglig praxis och minnet av Östtyskland, läs Daphne Berdahl & Matti Bunzl, *On the social life of postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- 272 För en vidare diskussion kring postsocialistiskt minne av socialism och nostalgi, se Boym, 2001; Maria Todorova (red.), *Remembering Communism: Genres of Representation*, New York: Social Science Research Council, 2010; Daphne Berdahl, ”(N)Ostalgie’ for the Present: Memory, Longing and East German Things” i *Ethnos: Journal of Anthropology* 64(2), 1999. Maya Nadkarni & Olga Shevchenko, ”The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Postsocialist Practices” i *Ab imperio* 2, 2004.
- 273 Velikonja, 2010, 44.
- 274 Den serbiske journalisten Teofil Pančić skriver att forna jugoslaver lever någonstans mittemellan etniska krig och ”maffiookrati”. Det är inte längre socialism, men det är inte heller kapitalism, och även om ingen vet vad det är så vet alla att det är uselt. Se Uffe Andersen, ”Resurrecting Yugoslavia” i *Transitions Online*, 17/2 2005.
- 275 Slavenka Drakulić, ”Kulturna jugonostalgija kao novi ’cool’” i *T-portal*, 26/10 2010. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/kulturna-jugonostalgija-kao-novi-em-cool-em-20100329>.
- 276 Drakulić förklarar varför nostalgin fortfarande är en politiskt laddad fråga som sträcker sig bortom vissa omtyckta produkter som påminner forna jugoslaver om liv de levte. Det handlar snarare om att sudda bort eller släta över vissa oönskade narrativ. Drakulić tar upp kocken Stevo Karapandža som ett exempel. Karapandža, en kroatisk serb hade

- någon gång under 2000-talet ”kommit tillbaka” och släppt sin kokbok på den postjugoslaviska marknaden. Drakulić menar att en tystnad omger hans öde eftersom många vet att han varit tvungen att fly Kroatien som en oönskad serb. Den kollektiva tystnaden kommer inte brytas på bekostnad av ett narrativ som har till uppgift att sudda bort de oönskade detaljerna som skett under de senaste 20 åren. Nostalg blir ett verkningslöst verktyg som inte ifrågasätter 1990-talets officiella narrativ. Ibid.
- 277 Lindstrom tar som exempel en reality-show där deltagarna kom från hela det forna Jugoslavien. Showens popularitet i regionen dalade när producenterna valde att ta in socialistiskt memorabilia i huset. Lindstrom skriver att det förflutnas ideologisering förknippas med jugonostalg, som i sig – enligt tittarnas massiva respons – vittnar om en rädsla för Jugoslaviens återkomst. Nicole Lindstrom, ”Yugonostalgia: Restorative and reflective nostalgia in former Yugoslavia” i *East Central Europe* 32(1–2), 2006, 232.
- 278 Petrović avfärdar inte nostalgins kraft. Hon menar att framtida politiska val och aktioner baseras på känslor och dessa kan vara grundade i minnen av det förflutna. Tanja Petrović, ”Misli ti Jugoslaviju u današnji Evropi” i *BETON* 123, 15/5 2012.
- 279 Kurtović, 2010. Andra som skrivit om liknande processer i andra samhällen förutom det postjugoslaviska är Dominic Boyer, ”’Ostalgie’ and the Politics of the Future in Eastern Germany” i *Public Culture* 18(2), 2006; Alexei Yurchak, ”Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today” i Thomas Lahusen & Peter H. Solomon (red.), *What Is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories*, Berlin: LIT Verlag, 2008.
- 280 Velikonja, 2010, 163–166.
- 281 Petrović anser att minnen av det forna Jugoslavien och dess armé präglas av bedömnningar av att allt var ett fördömt socialistiskt projekt, ett totalitärt system som experimenterade med en föreställd jugoslaviskhet. Dock går privata minnen utanför ramen för de ”officiella” som brukar vara normativa och summerande. Petrović, 2012.
- 282 Ibid.
- 283 Ibid.
- 284 Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb: Konzor, 1998; Dubravka Ugrešić, *Ministarstvo boli*, Beograd, 2004; Miljenko Jergović, *Historijska čitanka 1*, Zagreb: V.B.Z., 2006; Miljenko Jergović, *Historijska čitanka 2*, Zagreb: V.B.Z., 2008; Aleksandar Hemon, *The Question of Bruno*, New York: Nan A. Talese, 2000; Aleksandar Hemon, *Nowhere man*, New York: Nan A. Talese, 2002.
- 285 Bland andra Adrić, Arsenijević & Matić (red.), 2004; Dejan Novačić, *SFRJ za ponavljanje*, Beograd: Stylos Art, 2008.
- 286 Davor Pavlović, ”Recenzija: Robna kuća” i *Nezavisne Novine*, 14/2 2010. <https://www.nezavisne.com/kultura/film/Recenzija-Robna-kuca/> 53203.

- 287 Okänd, "Filmski leksikon YU mitova" i *Jutarnji List*, 9/10 2009.
<https://www.jutarnji.hr/globus/arhiva/filmski-leksikon-yu-mitova/4094190/>.
- 288 Boym, 2001, 51.
- 289 Okänd, *Jutarnji List*, 9/10 2009.
- 290 Se Sanjin Pejković, "Finns det någon under oss?" i *Glänta* 4, 2007.
- 291 Informationsblad från Haagtribunalen (IT-97-27)
http://www.icty.org/x/cases/zeljko_raznjatovic/cis/en/cis_arkan_en.pdf.
 För mer information kring Arkan se Christopher S. Stewart, *Hunting the Tiger: The Fast Life and Violent Death of the Balkans' Most Dangerous Man*, New York: St. Martin's Press, 2008.
- 292 Okänd, *Jutarnji List*, 9/10 2009.
- 293 Okänd, "Robna kuća kolektivno nesvesnog" i *Kulturpunkt.hr*, 10/3 2010.
http://www.kulturpunkt.hr/content/robna-kuca-kolektivno-nesvesnog?quicktabs_abeceda_i_kinemaskop=1.
- 294 Okänd, "'Robna kuća' na RTS-u" i *RTS*, 4/3 2009.
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/drustvo/48050/robna-kuca-na-rt-s-u.html>.
- 295 Stoimenov fortsätter med generaliserande påståenden om det känslomässiga och vil-da Balkan: "Vi är ett sådant folk med för mycket känslor inom oss. Antingen hatar vi eller älskar varandra." Okänd, *Kulturpunkt.hr*, 10/3 2010.
- 296 Okänd, "Igor Stoimenov – autor 'Robne kuće'" i *Radio Sarajevo*, 14/12 2009.
<https://www.radiosarajevo.ba/metromahala/lica/igor-stoimenov-autor-robne-kuce/16776>.
- 297 Kronja, 2004, 103. Se även den dokumentära serien "*All denna folkmusik*" (*Sav taj folk*, Radovan Kupres, Serbien 2003), gjord för den serbiska tv-kanalen B92. I åtta avsnitt behandlas fenomenet turbofolk i Serbien och före detta Jugoslavien. Serien försöker hitta orsaker till genrens popularitet och den politiska laddningen som den innehade under 1990-talet. Serien driver en tes om att turbofolk uppstod som en följd av nationalismens uppkomst och Slobodan Miloševićs regim under Jugoslaviens upplösning. Serien betonar att regimen gjorde det möjligt för musikgenren att få tillgång till media och reklam samt att den användes som krigets soundtrack under 1990-talet.
- 298 Peter Wicke skriver att rockmusiken bidrog till totalitaritetens förfall långt innan sprickorna i systemet blev fullt synliga. Tony Mitchell påstår att rocken ackumulerade rebelliskhet och motstånd mer än något annat område, medan rockmusiken enligt Timothy Ryback realiserade en pågående demokratiseringsprocess i Östeuropa. Se Peter Wicke, "'The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in

East Germany” i Reebee Garofalo (red.), *Rockin’ the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End Press, 1992, 81; Tony Mitchell, ”Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution” i *Popular Music* 11(2), 1992, 187; Timothy W. Ryback, *Rock Around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York: Oxford, 1990, 233.

- 299 Rockhistorien i Östeuropa var inte enbart en historia av förföljelse och kamp eftersom rocken och socialismen inte nödvändigtvis var naturliga fiender. Rocken var i sig inte antikommunistisk utan hittade ofta skydd, och närdes av statsbudgetar. Staten i sig – ofta mer pragmatisk än dogmatisk – kunde i mångt och mycket använda sig av rockmusiken för att nå ut med ideologiska budskap. Samspelet mellan rockmusiken och systemet var ofta symbiotiskt och upproret som musiker försökte definiera var sällan riktade mot systemet. De var snarare en del av systemet, något både musikerna och makten var medvetna om. Pekacz menar att det fanns två ideologiska nivåer som rockmusiken befann sig på. Den ena nivån var formell och officiell, den andra operativ. På den formella nivån betonade musiker vikten av individualism och självständighet och en viss rebelliskhet gentemot sociala normer. Men i praktiken tog musiker ofta emot hjälp från staten, som i vissa fall bekostade instrumentinköp och kontrollerade vissa kreativa processer. Även om Pekacz inte specificerar vilka länder hon främst skriver om är det uppenbart att vissa likheter verkar ha funnits i de flesta socialistiska länder i Östeuropa. Se Jolanta Pekacz, ”Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition” i *Popular Music* 13(1), 1994, 41–49.
- 300 Vuletić, 2008, 862 och 874.
- 301 Petar Luković, *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost, 1989, 11.
- 302 Ibid., 9.
- 303 Vučetić, 2012, 163–178.
- 304 Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija: Slovenska kulturne politika, 1953–1962*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995, 103.
- 305 Predrag Marković, *Beograd između istoka i zapada 1948–1965*, Beograd: Službeni list SRJ, 1996, 471.
- 306 Ibid, 473. Profetian visade sig vara felaktig eftersom det samma år kom nyinspelade versioner av bland andra Bill Haleys *Shake, Rattle and Roll*. Fler sånger blev inspelade i slutet på 1950-talet. Se Siniša Škarica, *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956–1970*, Zagreb: V/B/Z, 2005, 37–41 och 270f.
- 307 Vuletić, 2008, 868ff

- 308 Det ska påpekas att även andra länders musik påverkade den jugoslaviska scenen. Italienska radiostationer, Voice of America, Radio Luxemburg och andra satte prägel på musikutvecklingen. Mexikanska, italienska (canzona) och franska (chansone) musikstilar gjorde ett starkt intryck på den inhemska musiken. Det finns flera förklaringar till det. Slovenien och Kroatien hade en geografisk och kulturell närhet till grannländerna Italien och Österrike. Fram till poprockens storhetstid, var slager den största musikaliska genren. Ordet kommer från tyskans schlagger. Dessa influenser hjälpte till att bygga upp en musikstil som i folkmun kallades för "underhållningsmusiken" (zabavna muzika). Läs mer i Vuletić, 2008, 864; Rasmussen, 2002, 40f.
- 309 Luković, 1989, 65.
- 310 Nationella teman och nationalism, sånger om de besegrade arméerna under andra världskriget samt religiösa teman stod inte högt i kurs hos jugoslaviska censorer. Se Marko Lopusina, *Crna knjiga: Cenzura u Srbiji 1945–2015*, Novi Sad: Prometej, 2015, 23–27, samt Svanibor Pettan, "Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s" i Svanibor Pettan (red.), *Music, Politics and War: views from Croatia*, Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998, 11.
- 311 Lopusina, 2015, 243f.
- 312 Förändringen ägde rum även i partitoppen. Efter bråket med Stalin stod det klart att liberaliseringar var tvungna att införas, inte minst tack vare all västerländsk hjälp som Jugoslavien fick. Landets öppenhet, ökad standard, resfrihet, påskyndad modernisering och urbanisering gjorde att mer tid och pengar spenderades på nöjen. Ideologiskt och teoretiskt tog partiet på sig ansvar att distansera sig från konservativa värderingar.
- 313 Mark Thompson, *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia, and Hercegovina*, London: University of Luton Press, 1999, 12.
- 314 Ramet, 1994, 111.
- 315 Andrew Baruch Wachtel menar att man på 1960-talet ger upp den supranationella utvecklingen eftersom landet börjar bli mer och mer decentraliserat. Wachtel, 1998, 173f.
- 316 Carol S Lilly, "Propaganda to Pornography: Party, Society, and Culture in Postwar Yugoslavia" i Melissa K. Bokovoy, Jill A. Irvine & Carol S. Lilly (red.), *State-Society Relations in Yugoslavia, 1945–1992*, Basingstoke: Macmillan, 1997, 143.
- 317 Marković, 1996, 466.
- 318 Luković, 1989, 44ff.
- 319 Branko Vukojević, "Dobrodošli u osamdesete: decenija ukopčavanja", *Džuboks*, 21/12 1979, 21–28.

320 Kontroverser rörde band och artister från alla delrepubliker. De inträffade i regel efter Titos död. Ett serbiskt band vid namn "*Fisksoppa*" (*Riblja Čorba*) antydde sin antikommunism och anklagades av lokala politiker för politisk nihilism för texter som exempelvis: "Bara idioter dör för sina ideal" (*Za ideale ginu budale*). I slutet på 1980-talet gjorde *Riblja Čorba* ett flertal antikommunistiska låtar där de bland annat uppmanade serbiska politiker att flytta Titos grav till Zagreb eftersom han var kroat. Sarajevobaserade "*Rökning förbjuden*" (*Zabranjeno Pušenje*) förbjöds att uppträda under en period efter att sångaren Nele Karajlić under en konsert i den kroatiska staden Rijeka 1984 hänvisat till förstärkaren Marshall som inte fungerade, med orden "Marshall är stendöd". Titos militära titel var marskalk, ett ord som på serbokroatiska uttalas på samma sätt som Marshall. En journalist uppmärksammade händelsen och alla stora tidningar började attackera bandets frontman. Det blev svårt att uppträda och bandet blev tvunget att skriva ett öppet brev till tidningen Politika där de förklarade att Karajlić inte menade Tito utan förstärkaren. Efter att brevet publicerats kunde bandet fortsätta uppträda och den mediala tystnaden som omgav dem i Bosnien och Hercegovina lättades. Förutom Marshall-anekdoten brukade bandet göra om ett känt citat som visade Jugoslaviens inställning till grannländerna. Nämligen, istället för att säga "Andras vill vi inte ha, vårt ger vi inte", brukade band skämtsamt påpeka att "Andras vill vi inte ha, vi har inget eget".

Det serbiska bandet "*Idoler*" (*Idoli*) skulle ha haft en ortodox målning på omslaget till sitt första album. Idén gick inte igenom och bandet valde att förstora en detalj från en religiös ikonmålning och använde det på både fram- och baksidan. Enligt sångaren Vlada Divljan, var detta det första rockomslaget som trycktes på kyrilliska. Divljan menade att det var omöjligt att släppa en rockskiva med kyrilliska bokstäver i Jugoslavien under den här tiden, någonting som han tycker var väldigt symptomatiskt för dessa tider.

Det slovenska bandet *Laibach*s karriär kantades av kontroverser. Inte minst bandets namn – tysk benämning för Ljubljana – provocerade, eftersom det användes officiellt under åren 1943 till 1945. Det som gjorde *Laibach* till ett intressant och kontroversiellt band var deras image. Kläderna liknade nazistiska uniformer, man spelade upp kända politiska tal av Tito, Benito Mussolini eller Ronald Reagan och använde sig av laddade symboler som svastikor och kopior av Kazimir Malevitjs konst. Musiken var pompös och deras tolkningar av kända låtar lutade mer åt Richard Wagner än åt kommersiell musik, med dramatiska trumpetor och sångarens djupa röst. Bandet agerade gemensamt, det fanns inget utrymme för individualism. Allt underordnades kollektivet. Bandets manifesto lyder: "Every art is subjected to political manipulation except that which speaks with the language of this manipulation itself." Med andra ord var *Laibach* en del av det manipulativa systemet de konsekvent och medvetet utnyttjade. De gjorde vad makten redan gjort i praktiken, använt konst i politiska syften. Eftersom de inte distanserade sig från det politiska utnyttjandet av konsten var det mycket lättare för dem att demaskera partiets egentliga syfte med all konst. Slavoj Žižek menade att bandet till och med överidentifi-

- erade sig med systemet de parodierade på vilket skulle ha som resultat att verkningsgraden av det politiska systemets propaganda gick förlorad. Deras användning av hakkorssymbolen kritiserades naturligtvis, men det visade sig att dessa designades av anti-nazi-konstnären John Hartfield, vilket gjorde att förvirringen kring *Laibachs* påstådda nazisympatier ökade. Bandet kunde inte uppträda i Sarajevo fram till 1989. För mer kring dessa och andra politiska kontroverser, se Ramet, 2002, 91–115 och Aleš Erjavec, "Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management and the 1980s" i Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press, 2003, 135–174.
- 321 Natalija Kyaw, "Računajte na nas: Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji" i Đorđe Tomić & Petar Atanacković (red.), *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura, 2009.
- 322 Branko Kostelnik, *Moj život je novi val*, Zagreb: Fraktura, 2004, 29 och 34.
- 323 Journalisten Ante Perković tycker att jugoslavisk pop- och rockmusik utgör en "sjunde republik", en imaginär plats för alla musikintresserade jugoslaver och postjugoslaver. Den sjunde republiken är sammansatt av människor som fortsätter identifiera sig med den jugoslaviska kulturen och musiken även efter Jugoslaviens sönderfall. Se Ante Perković, *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*, Zagreb: Novi liber, 2011.
- 324 *Orkestar* (Pjer Žalica, Bosnien och Hercegovina, 2011); Dalibor Mišina, *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*, New York: Ashgate, 2013.
- 325 Petar Janjatović, *Ilustrovana YU Rock enciklopedija 1960–1997*, Beograd: Geopoetika, 1998.
- 326 Biografin har hämtats från Darko Glavan & Dražen Vrdoljak, *Ništa mudro: Bijelo dugme autorizirana biografija*, Bjelovar: Prosvjeta, 1981; Zvonimir Krstulović, *Bijelo dugme – doživjeti stotu: fotomonografija*, Zagreb: Profil international, 2005; Amir Mirlić, *Bijelo dugme*, Beograd: Sinex, 2005; Dušan Vesić, *Šta bi dao da si na mom mjestu*, Beograd: Laguna, 2014.
- 327 Dražen Vrdoljak, "Kad bi bio Bijelo Dugme" i *Studio*, 30/11 1974.
- 328 Sabrina Petra Ramet. "Rock: The Music of Revolution (and Political Conformity)" i Ramet (red.), 1994, 5.
- 329 Ramet, 1994, 104.
- 330 Sabrina Petra Ramet, "Whoever Doesn't listen to This Song Will Hear a Storm" i Ramet (red.), 1994, 133.
- 331 Ramet, 1994, 135.
- 332 Ramet (red.), 1994, 133–139.

- 333 Partitoppen försökte vara trogen sina ideal som bottnade i en tanke om progressivitet. Därför lyftes och hyllades den västerländska popmusiken framför den "primitiva" folkmusiken. Den unga generationen av socialistiska teknokrater ansåg sig tillhöra den moderna europeiska eliten vilket möjliggjorde en viss progressivitet, i sin tur lutad på en dikotomi ruralt–urbant. Folkmusiken var dock alltid mer populär och såldes i större upplagor, så det gällde att hitta ett sätt att svartmåla genren. Höjdpunkten på häxjakten var Kulturaktionens kongress i Kragujevac, Serbien, 1971. Man dömde ut i stort sett all populärkultur och krävde förbud för tecknade serier samt folkmusik. Se Milorad Gončin, *Kongres kulturne akcije u SR Srbiji*, Beograd: RKSSRNS, 1971.
- 334 Gordy, 1999, 119.
- 335 Perković, 2011, 36f.
- 336 Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press, 1997, xlix.
- 337 För avsnittet om filmhistoria använder jag mig av Levi, 2007; Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press, 2002; Mira & Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and East European Film after 1945*, Berkeley: University of California Press, 1977.
- 338 Stevo Ostojić, *RAT REVOLUCIJA EKRAN*, Zagreb: Spektar, 1977, 40–43.
- 339 Vida T. Johnson, "From Yugoslav to Serbian Cinema" i Vida T. Johnson (red.), *KinoKultura 8, special Issue: Serbian Cinema*, 2009.
<http://www.kinokultura.com/specials/8/johnson.shtml>.
- 340 Vicko Raspor, "Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci saveza filmskih radnika Jugoslavije" i *Filmska kultura* 1, 1950, 3.
- 341 För det komplexa förhållandet Hollywood – Jugoslavien, se Vučetić, 2012, 79–162.
- 342 Ostojić, 1977, 21–43; Goulding, 2002, 11–21.
- 343 Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg: Daidalos, 1993, 25.
- 344 Nemanja Zvijer, "Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima" i *Tokovi istorije* 1, 2010, 97.
- 345 Predrag Marković, *Trajnost i promene. Društvena istorije socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd: Službeni Glasnik, 2007, 47.
- 346 För en mer nyanserad introduktion till partisanfilmens heterogenitet, se Miranda Jakiša & Nikica Gilić (red.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.

- 347 Mihailo Crnobrnja, *The Yugoslav drama*, Montreal: McGillQueens University Press, 1994, 76.
- 348 Goran Marković, *Češka škola ne postoji*, Beograd: Prosveta, 2009.
- 349 För en kortare redogörelse över Miloševićs maktövertagande, se Christian Axboe Nielsen, *Vi troede ikke, det kunde ske her: Jugoslaviens sammenbrud 1991–1999*, København: Kristeligt Dagblads Forlag, 2018, 55–62.
- 350 För mer kring Slaget på Kosovos enande roll i den serbiska nationalismens utveckling, se Špela Zajec, "Boosting the image of a nation: the use of history in contemporary Serbian film" i *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook* 7(1), 2009.
- 351 Jurica Pavičić, "Filmovi u bunkeru: Što su nam drugovi branili da gledamo" i *Jutarnji List*, 24/3 2007.
<https://www.jutarnji.hr/arhiva/filmovi-u-bunkeru-sto-su-nam-drugovi-branili-da-gledamo/3850395/>.
- 352 Goulding, 2002, 35–38; Škrabalo, 1998, 227.
- 353 Michael J. Stoil, *Balkan cinema: Evolution After the revolution*, Michigan: University of Michigan Press, 1982, 48.
- 354 Ibid., 50.
- 355 Pavičić, 2007.
- 356 Radina Vučetić, *Monopol na Istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clio, 2016, 52–63.
- 357 Škrabalo, 1998, 201.
- 358 Pavičić, 2007.
- 359 Ivo Goldstein, *Hrvatska povijest*, Zagreb: Novi liber, 2003, 337.
- 360 Rajko Grlić, "Svaki je čovjek dobar čovjek u rđavom društvu" i *Zagreb DOX*, 2007.
http://zagrebdox.net/hr/2007/program/retrospektive/bunker/svaki_je_covjek_dobar_covjek_u_rdavom_drustvu.
- 361 Pavičić, 2007.
- 362 Aleksandar Petrović, *Novi Film*, Beograd: Institut za film, 1971.
- 363 Levi, 2007, 26–32.
- 364 Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput, 2016, 159.
- 365 Petrović, 1971. Živojin Pavlović, *Đavolji film*, Novi Sad: Prometej, 1996.

- 366 Pavičić, 2007.
- 367 Munitić, 1999; Dejan Ognjanović & Ivan Velisavljević (red.), *NOVI KADROVI: Skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd: Clio, 2008; Bogdan Tirnanić, *Crni talas*, Beograd: Filmski Centar Srbije, 2008; Nebojša Pajkić, *Antologija Nepročitanih scenarija*, Beograd: Filmski Centar Srbije, 2009; Greg De Cuir, *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2011; Mihailo P. Ilić, *Serbian Cutting*, Beograd: Filmski Centar Srbije, 2008.
- 368 Okänd, "Bitka za ekran: i partizanski su filmovi završavali u 'bunkeru'" i *Slobodna Dalmacija*, 14/11 2009.
<https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/75969/bitka-za-ekran-i-partizanski-su-filmovi-završavali-u-bunkeru>.
- 369 Ivo Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z., 2008.
- 370 Zajec, 2011; Jurica Pavičić, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb: HFS, 2011.
- 371 Andra studier som omfattar postjugoslaviska filmanalyser är bland andra: Gordana P. Crnković, *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*, New York: Bloomsbury, 2012; Marko Dumanjić, "Hiding in Plain Sight? Making Homosexuality (in)Visible in Post-Yugoslav Film" i Nárcisz Fejes & Andrea P. Balogh (red.), *Queer Visibility in Post-socialist Cultures*, Chicago: Intellect, 2013; Renate Hansen-Kokoruš (red.), *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*, Hamburg: Grazzer Studien zur Slawistik, Band 6, 2014.
- 372 Nebojša Jovanović, "Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme" i *Hrvatski filmski ljetopis*, 65–66, 2011.
- 373 Det finns de som omfattar bägge perspektiv också. Se Davor Beganović & Peter Braun (red.), *Kriege sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München: Verlag Wilhelm Fink, 2007.
- 374 Levi, 2007, 3.
- 375 Även Lilla Töke kritiserar Gouldings tolkningar och menar att man inte kunde se några liberaliseringsspår utan tvärtom, en försämring av filmvillkoren. Se Lilla Töke, "Review: Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001*" i *Europe-Asia Studies* 56(2), 2004, 333. Töke ser brister även hos Iordanova: "The strong contextual nature of the analysis leads to a situation where the essential visual element remains mainly a background support for the theoretical assertions [...]. More importantly, a lack of sensitivity towards the different theories of the moving image comes to the surface [...] and results in an erroneous understanding of film as transparent, straightforward representation of socio-political realities." Se Lilla Töke, "Review: Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*" i *Europe-Asia Studies* 54(7), 2002, 1187.

- 376 Johnson, 2009.
- 377 Levi, 2007, 145–153.
- 378 Volk skrev en filmhistorisk studie av jugoslavisk film mellan 1896–1945. Faktafelet bestod i att Jugoslavien inte fanns under perioden 1896 till 1918. Se Petar Volk, *Svedočenje: Hronika Jugoslovenskog Filma 1896–1945*, Beograd: Institut za film, 1973.
- 379 Se exempelvis Petar Volk, *Srpski film*, Beograd: Institut za film, 1997 och Petar Volk, *20. vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, 2001. Båda böcker innehåller delar av texter som hade skrivits kring jugoslavisk film och publicerats i Petar Volk, *Savremeni jugoslovenski film*, Beograd: Institut za film, 1982.
- 380 Petar Volk, *Imenar srpskog filma*, Beograd: Fond Milan Đoković, 2008.
- 381 Munitić, 1999.
- 382 Jovanović, 2011, 299.
- 383 Nenad Polimac, ”Treća (ipak) sreća” i *Vijenac* 287, 2005.
<http://www.matica.hr/vijenac/287/treca-ipak-sreca-9276/>.
- 384 Ibid.
- 385 Nikola Tanasić, ”Omaž beogradskim legendama” i *Nova Srpska Politička Misao*, 21/2 2011.
<http://www.nspm.rs/kulturna-politika/omaz-beogradskim-legendama.html?alphabet=l>.
- 386 Dimitrije Vojnov, ”Novi srpski film” i *Nova Srpska Politička Misao*, 18/2 2011.
<http://www.nspm.rs/kulturna-politika/novi-srpski-film.html?alphabet=l>.
- 387 Sezgin Boynik, ”New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces” i Daniel Šuber & Slobodan Karamanić (red.), *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, Boston: BRILL, 2012, 94.
- 388 Breda Luthar & Maruša Pušnik, ”Introduction: The Lure of Utopia. Socialist Everyday Spaces” i Luthar & Pušnik (red.), 2010.
- 389 John Archibald Getty & Roberta T. Manning (red.), *Stalinist Terror: New Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. if. Tack Nebojša Jovanović för tipset.
- 390 Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2006, 5.
- 391 Boris Buden, *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 43.
- 392 Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt, 1973.

- 393 Ibid., 309.
- 394 Ibid.
- 395 Okänd, "Održana konferencija za novinare povodom objavljivanja knjige Monopol na istinu" i *Clio*, 25/5 2016.
http://clio.rs/ODRZANA-KONFERENCIJA-ZA-NOVINARE-POVODOM-OBJAVLJIVANJA-KNJIGE-MONOPOL-NA-ISTINU_Vest_40394.
- 396 J Jovanović, "Intervju Radina Vučetić: Cenzura ili monopol na istinu" i *Novi Magazin*, 27/4 2016.
<http://www.novimagazin.rs/vesti/intervju-radina-vucetic-cenzura-ili-monopol-na-istinu>.
- 397 Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane: Zona sumraka jugoslovenskog filma*, Beograd: Jugoslovenska Kinoteka, 1995.
- 398 Dragan Mišković, "Zabranjeni bez zabrane" i *Republika* 402–405, 1/4–31/5 2007.
<http://www.republika.co.rs/402-405/28.html>.
- 399 Få personer namnges av de intervjuade. Makavejev nämner Branko Milošević, en man som förbjöd *W.R. - Kroppens mysterier* och som 20 år senare valde att visa den. Milošević verkade ha stannat kvar på sin post trots regimskifte. Om man tillåter sig att spekulera kan skälet till varför inga specifika individer namnges bero på att många av de människor som hade varit censorer fortfarande satt på höga positioner när boken kom ut. Det säger kanske mer om maktstrukturer i stort än om systemets socialistiska sida. Nikodijević, 1995, 42.
- 400 Ibid., 11–26.
- 401 Ibid., 31–49.
- 402 Makavejev rättar ett påstående och försöker förklara varför han tycker att censuren kan vara bra och nyttig, varpå Nikodijević svarar med ett "sak samma". Ibid., 40.
- 403 En film berörde lesbisk kärlek och mord och den andra var en skräckfilm som enligt Makavejev censurerades på grund av våldsamma inslag. Ibid., 45f.
- 404 Ibid., 53–63.
- 405 Ibid., 69–86.
- 406 Ibid., 103–120.
- 407 Tirnanić, 2008, 198.
- 408 I. Arandelović, "Zabranjeni bez zabrane" i *Politika* 2/3 2007.
<http://www.politika.rs/sr/clanak/22727/Zabranjeni-bez-zabrane>.
- 409 Mišković, 2007.

- 410 Tirnanić, 2008, 9.
- 411 Goulding, 2002, 66–72.
- 412 Thomas Elsaesser & Michael Wedel, "Defining DEFA's historical imaginary: The films of Konrad Wolf" i *New German Critique* 82, 2001. Tack Nebojša Jovanović för tipset.
- 413 Tirnanić, 2008, 203.
- 414 Han tar upp den postjugoslaviska filmen *Flammande byar* (*Lepa sela lepo gore*, Srđan Dragojević, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1996) och även två exempel på kontroverser som rör visningar av filmer "Fel" (*Kvar*, Miloš Radivojević, Jugoslavien, 1978) och "Ockupationen i 26 bilder" (*Okupacija u 26 slika*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1978). Några tv-tittare blev upprörda över Radivojevićs film och ringde till kanalen som visade den, hela tre år efter att filmen visats på biografer i hela landet. När det kommer till Zafranović, handlar "faller" om att en filmkritiker skrivit en negativ recension av filmen. Se Tirnanić, 2008, 159–197.
- 415 Lena Kilkka, "Cinema Komunisto – Mila Turajlić and Tito light up Berlin's silver screen" i *Berlin goes Balkan*, 5/3 2012.
<http://berlin-goes-balkan.blogspot.se/2012/03/cinema-komunisto-mila-turajlic-and-tito.html>.
- 416 Ibid.
- 417 Okänd, "Meet the 2011 Tribeca Filmmakers 'Cinema Komunisto' Director Mila Turajlic" i *Indiewire*, 6/4 2011.
http://www.indiewire.com/article/meet_the_2011_tribeca_filmmakers_cinema_komunisto_director_mila_turajlic.
- 418 Sam Weisberg, "Making Movies in Communist-era Yugoslavia" i *Screen comment*, 23/4 2011.
<http://screencomment.com/2011/04/tff11-making-movies-in-communist-era-yugoslavia/>.
- 419 Anya Grenier, "In Serbian political past, filmmaker finds art" i *Yale Daily News*, 21/3 2012.
<https://yaledailynews.com/blog/2012/03/21/in-serbian-political-past-filmmaker-finds-art/>.
- 420 Weisberg, 2011.
- 421 Eric Hynes, "Better Movies, Less Hoopla–Tribeca Finds Its Footing" i *Village Voice*, 20/4 2011.
<http://www.villagevoice.com/2011-04-20/film/better-movies-less-hoopla-tribeca-finds-its-footing/>;

- Okänd, "Cinema Komunisto Review" i *Little White Lies*, 23/11 2012.
<http://www.littlewhitelies.co.uk/theatrical-reviews/cinema-komunisto-22540>.
- 422 John Patterson, "Yugoslavia, paradise on earth, just a shame about the films" i *The Guardian*, 16/11 2012.
<http://www.guardian.co.uk/film/2012/nov/16/cinema-komunisto-yugoslavian-film>.
Cinema Komunisto nämner överhuvudtaget inte andra genrer, prisvinnande filmer som fått uppmärksamhet runt om världens festivaler eller kontroversiella filmer som faktiskt fick göras. Pattersons text blir lika missvisande som om hela Storbritanniens filmproduktion skulle reduceras till Hammerstudios skräckfilmsproduktion.
- 423 Simon Kinnear, "Cinema Komunisto Review" i *Total Film*, 19/11 2012.
<https://www.gamesradar.com/cinema-komunisto-review/>;
 Tom Huddleston, "Cinema Komunisto" i *Time Out*, 20/11 2012.
<http://www.timeout.com/london/film/cinema-komunisto>;
 Nenad Polimac, "Cinema Komunisto: Film beogradske redateljice mogao bi bolje proći u kinima u Hrvatskoj nego u Srbiji" i *Jutarnji List*, 4/10 2011.
<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/film-beogradske-redateljice-mogao-bi-bolje-proci-u-kinima-u-hrvatskoj-nego-u-srbiji/1723188/>.
- 424 Grenier, 2012: "Turajlić reiterated her disappointment with Serbia's ongoing failure to reckon with its past, explaining that the frequent turnover in political regimes has led to 'a cyclical erasing of the past'. She said that young people in Serbia today have very little understanding of the events the country saw in the '90s, when Yugoslavia dissolved into small ethnic states and Serbia went to war with Kosovo. Turajlić described the Military Museum in Belgrade's closing of its exhibit about World War II as a symbol for Serbia's lack of dialogue with its communist past. 'We have no new narrative for Serbia', Turajlić said, 'we are living in a vacuum, with no official story'."
- 425 Kristin McCracken, "Mila Turajlic: Cinema Komunisto" i *Tribeca film festival*, 4/4 2011: "I was born into Tito's Yugoslavia, and many aspects of the personality cult and the communist system shaped my childhood—like being inducted into the 'pionir' movement, and swearing my loyalty to Tito (who at that point had been dead for 7 years). I vividly remember the day his picture was taken down from our classroom wall, and the portrait of Milošević that replaced it. Tito's Yugoslavia was so emphatically erased during the 90s that by 2000, very few traces of it existed. And then in the last ten years, a lot has been done to erase Milošević and all we went through in the 90s from official memory. So, my motivation was a revolt against this pattern of erasing things and starting from zero, because I really think that's the origin of most of the problems Serbia today faces."
<https://www.tribecafilm.com/stories/512bfd191c7d76d9a900006b-mila-turajlic-cinema-komunisto>

- 426 Serge R. Van Duijnhoven, "Cinema Komunisto – Interview with Serbian director Mila Turajlic" i *Cinema Redux*, 30/12 2010.
<https://cinemaredux.wordpress.com/2010/12/30/cinema-komunisto-interview-with-serbian-director-mila-turajlic/>.
- 427 Vladan Petković, "Sva ludila su dragocena" i *e-novine*, 6/4 2011.
<http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/46388-Sva-ludila-dragocena.html>.
- 428 McCracken, 2011.
- 429 Petković, 2011.
- 430 Ibid.
- 431 Grenier, 2012.
- 432 Milan Vukelić, "Cela država kao jedna kulisa" i *Blic*, 29/1 2011.
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/cela-drzava-kao-jedna-kulisa/nkccdcce>;
 Okänd, "Jugoslavija na velikom ekranu: 'Cinema Komunisto' ili film o jednoj nestaloj državi" i *Nacional*, 11/2 2011.
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/101807/cinema-komunisto-ili-film-o-jednoj-nestaloj-drzavi>.
- 433 Grenier, 2012.
- 434 Dejan Kosanović, *History of Cinema in Bosnia and Herzegovina 1897–1945*, Beograd: Naučna KMD, 2005, 66.
- 435 Filmhistorikern Milutin Čolić hade etablerat olika subgenrer till krigsfilmerna, där partisanfilm bara sågs som en av subgenrerna. Andra grupperingar var episka, poetiska, aktion, komedier, barn- och dokumentärfilmer. Se Milutin Čolić, *Jugoslavenski Ratni Film 1 & 2*, Beograd: Institut za film, 1984.
- 436 Goulding, 2002, xii.
- 437 *Cinema Komunistos* tagline lyder: "When history has a different script from the one in your films, who wouldn't invent a country to fool themselves?"
- 438 Vukelić, 2011.
- 439 Charlotte West, "Film under a dictatorship" i *Salon*, 3/5 2011.
https://www.salon.com/2011/05/03/cinema_komunisto_imprint/.
- 440 Originalmeningen "L'histoire du cinéma est celle d'une puissance de faire histoire" i Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions, 2003, 65, lyder i engelsk översättning: "The history of cinema is the history of a power of making history." Jacques Rancière, *The Future of the Images*, London: Verso, 2007, 55. Turajlić ändrar på meningen till: "The history of cinema is the history of the power to create

history". Diskussionen om Jacques Rancières syn på film, i synnerhet kopplat till *Cinema Komunisto* är hämtad från Slobodan Karamanić & Ivana Momčilović: "Cinema Antikomunisto ali kako ideologija ne premika ničesar" i *Kino!* 22, 2012.

- 441 Jacques Rancière, 2003, 44.
- 442 Jacques Rancière, "Politics and Aesthetics: An Interview" i *Inaesthetik* 1, 2009, 97.
- 443 Jacques Rancière, "Communists without Communism?" i Costas Douzinas & Slavoj Žižek (red.), *The Idea of Communism*, London: Verso, 2013, 169.
- 444 Žak Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Beograd: Edicija Jugoslavija, 2010, 19.
- 445 Jacques Rancière & Emiliano Battista, *Film Fables – Talking Images*, New York: Berg, 2006.
- 446 Slavoj Žižek, *Druga smrt J. B. Tita*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989; Žižek, Slavoj Žižek, *Jezik, Ideologija, Slovenci*, Ljubljana: Delavska enotnost, 1987. Även om Žižek senare ändrat sin syn på kommunism, har hans tankar om den jugoslaviska socialismens natur och nationsstatens nödvändighet inte ändrats. Se även Slobodan Karamanić, "Pervertitov postmarksistički vodič kroz Jugoslaviju" i *Aktiv – Prilog Novosti za teoriju prakse* 591, 16/4 2011.
- 447 Rancière, 2006, 166.
- 448 *Best Use of Archival Footage – Focal International Awards*, 2011.
- 449 Vukelić, 2011.
- 450 Božidar Jelčić, "Osnovni principi uvođenja i plaćanja samodoprinos" i *Naša zakonitost* 11–12, 1987.
- 451 Okänd, "Čiji je film 'Bitka na Neretvi?'" i *Nezavisne Novine*, 4/7 2013.
<http://www.nezavisne.com/kultura/film/Ciji-je-film-Bitka-na-Neretvi/199107> och Okänd, "BiH ne da Hrvatima 'Bitku na Neretvi'" i *Vesti Online*, 5/7 2013.
<https://www.vesti.rs/Vesti/BiH-ne-da-Hrvatima-Bitku-na-Neretvi-5.html>.
- 452 Jovanović, 2011; Peter Stanković, "Je mogoče o jugoslovanskem partizanskem filmu govoriti kot o žanru?" i *Kino!* 10, 2010.
- 453 Zoran Terzić, "Hipla-di-klop: nekaj razmislekov k partizanski estetiki in političnemu spominu", *Kino!* 10, 2010, 72.
- 454 Stanković, 2010, 29.
- 455 Goulding konstaterar att filmen fick varmt mottagande på Pulas årliga nationella filmfestival: "[T]he audience erupted in thunderous and prolonged applause." Han skriver att filmen fick något kyligare mottagande hos de han kallar för partiets egna ideologer, filmkritiker som inte hyllar *den nya filmen* av olika anledningar. Goulding, 2002, 96.

- 456 Tatjana Simeunović, "Kako iz junakov nastanejo antijunaki: *Delije Miće Popovića*", *Kino!* 10, 2010, 98.
- 457 Marina Gržinić, "Ex-Yugoslav Avant-Garde Film Production and its Early Works seen through Biopolitics and Necropolitics" i Branka Ćurčić, Sarita Matijević, Zoran Pantelić & Želimir Žilnik (red.), *Za ideju protiv stanja – Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, Novi Sad: kuda.org, 2009, 158.
- 458 Milos Tsernjanski [sic!], *Vandringar*, Stockholm: Norstedts, 1994.
- 459 Levi, 2007, 49.
- 460 Sezgin Boynik, "Neki prilozi za bolje razumijevanje i uživanje u filmu Plastični Isus Lazara Stojanovića" i *Život umjetnosti – Časopis za suvremena likovna zbivanja* 83, 2008.
- 461 Van Duijnhoven, 2010.
- 462 OBC Transeuropa, "Dialogues on cinema. L'incontro con Mila Turajlić", 22/3 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=XsGYhMPljg>.
- 463 Okänd, "Jugoslavija je bila iluzija koja se ljudima dopadala – Intervju sa Milom Turajlić" i *Kišobran – Najzapadnije srpske novine*, 2012, 28.
- 464 Läs mer i Levi, 2007, 203–231; Iordanova, 2001, 140–147; Pejkić, 2007.
- 465 Turajlić berättar att hon hade tillgång till ett antal klipp från Živojinovića politiska karriär från 1990-talet men valde att inte använda dem. Petković, 2011.
- 466 Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press, 1979.
- 467 Reda Bensmaia, *The Barthes Effect: The essay as reflective text*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 98.
- 468 Theodor W. Adorno, "The Essay as Form" i *New German Critique* 32, 1984.
- 469 Mikhail N. Epstein, "Essayism: An Essay on the essay" i Mikhail N. Epstein, Alexander A. Genis & Slobodanka M. Vladiv-Glover (red.), *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York: Berghahn books, 1999, 156.
- 470 Hans Richter, "Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms" i Christa Blümlinger & Constatin Wuldd (red.), *Schreiben Bildern Sprechen: Texte zum Essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl, 1992, 195–198.
- 471 Jag använder mig mest av Renov, 2004; Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Mointaigne, After Marker*, New York: Oxford University Press, 2011; Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower Press, 2009; Philip Lopate, "In search of the Centaur: The Essay-Film" i Charles Warren (red.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

- 472 Louis D. Giannetti, *Godard and Others: Essays on Film Form*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, 26.
- 473 Paul Arthur, "Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore" i *Film Comment* 39(1), 2003, 62.
- 474 Nora M. Alter, "The Political Im/perceptible in the Essay Film" i *New German Critique* 68, 1996, 171.
- 475 Nora M. Alter, *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967–2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, 7.
- 476 Lopate, 1996, 247. Lopate koncentrerar sig nästan enbart på det textuella. Han bemöter den eventuella kritiken: "Those who regard the cinema primarily as a visual medium may object that my five criteria say nothing about the treatment of images. This is not because I mean to depreciate the visual component of movies; quite the contrary, that is what drew me to the medium in the first place, and will always hold me in thrall. I concentrate here on the value of the text, not in order to elevate words above visuals, or to deny the importance of formal visual analysis, but only because I am unconvinced that the handling of the visuals per se dictates whether a work qualifies as an essay-film.". Italo Calvino menar att essäfilmerer inte innehåller spår av mindervärdeskomplex som film länge haft mot det skrivna ordet. Den sanna essäfilmen uppvisar: "an attitude not of pedagogy but of interrogation, with none of that inferiority complex toward the written word that has bedeviled relations between literature and the cinema". Se Italo Calvino, *The Uses of Literature: Essays*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 79.
- 477 Corrigan, 2011, 30.
- 478 Renov, 2004, 104ff.
- 479 Ibid., 114.
- 480 Ibid., 85.
- 481 Ibid., 104ff.
- 482 Ibid.
- 483 Keser Battista menar att ett av essäfilmens mest igenkänningsbara drag är just intertextualiteten. Filmare citerar och återanvänder andra filmkällor för att kunna formulera egna filmiska tankar. Ivana Keser Battista, "Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju" i *Medijska Istraživanja* 16(1), 2010.
- 484 Andra röster som försöker ringa in essäfilmen är exempelvis Rabiger som refererar till essäer som personliga dokumentärer, där "the point of view is unashamedly and subjectively that of the director, who may narrate the film himself". Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, Stoneham: Butterworth Publishers, 1987, 165. Gianetti understryker att essän alltid söker efter personlig sanning. Gianetti, 1975, 58.

485. Rascaroli hävdar att den första gången en film jämförs med en essä rör André Bazins recension av just *Brev från Sibirien*. Bazin analyserar klippningen och kallar den horisontell. Han menar att bilder inte nödvändigtvis refererar till varandra genom direkt koppling mellan föregående och efterföljande. Snarare är de indirekt kopplade till det som sägs och texten är i fokus. Rascaroli, 2008, 29.
- 486 Bill Nichols, "The voice of documentary" i Brian Henderson & Ann Martin (red.), *Film Quarterly Forty Years: A Selection*, Los Angeles: University of California Press, 1999. Stella Bruzzi diskuterar berättanderöstens användning och ifrågasätter antaganden om att filmkommentarer i sig är någonting negativt och förledande. Hon lyckas nyansera bilden av rösten och ger snarare prov på annorlunda användningar av olika röster i olika kontexter. Se Bruzzi, 2006, 47–72.
- 487 Ibid., 62.
- 488 Ibid., 58–64.
- 489 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, 53.
- 490 Bruzzi, 2006, 26.
- 491 Wees, 1993.
- 492 Zafranović var en av de som ansågs tillhöra Praggruppen. På grund av liknande teman men även vissa stilistiska likheter kallades de för Praggruppen. Samarbetet och vänskapen fortsatte även under och efter krigen i det forna Jugoslavien.
- 493 Severin M. Franić, *Naoko uzgred*, Beograd: Raška škola, 2000, 246f.
- 494 Levi, 2007, 58f. Se även Božidar Zečević, *Čitanje svetla*, Beograd: Prosveta, 1994, 150–153.
- 495 Se Goulding, 2002, 211, samt not 22, 242.
- 496 Turković, 2008.
- 497 Hrvoje Turković & Vjekoslav Majcen, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija: 1991–2002*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 2003.
- 498 Škrabalo, 1998, 458–461.
- 499 Škrabalo, 2008, 171f.
- 500 Fler än Škrabalo attackerar Zafranovićs förmodat privilegierade ställning i det forna Jugoslaviens filmindustri. Filmkritikern Jurica Pavičić porträtterar Zafranović som en bråkig och konformistisk regissör som förstörde det historiska materialets starka kraft. Zafranović beskrivs som starkt förbunden med makten, vilket gjorde att han öppet

- attackerade alla som kritiserade hans filmer. Det resulterade i att vissa journalister förlorade sina jobb enligt Pavičić. Pavičić, 2006.
- 501 Ninoslav Kopač, "Režiser Lordan Zafranović" i *SKD Prosvjeta*, datum saknas.
<http://www.skdprosvjeta.com/news.php?id=322>.
- 502 Ranko Munitić, "Sabijanje u 'simboličku grotesku'" i *Danas*, 1/3 2010.
http://www.danas.rs/danasrs/feljton/sabijanje_u_simbolicku_grotesku.24.htm-l?news_id=184823.
- 503 Franić, 2000, 241–254; Stephen Kinzer, "Harsh Documentary on Croatia Unlikely to Have Impact There" i *New York Times*, 12/8 1994.
- 504 Roger Cohen, "A Balkan Gyre of War, Spinning Onto Film" i *New York Times*, 3/12 1995. Intressant nog missar Cohen att *Innan regnet faller* inte berättar om historiska cykler. Tvärtom antyder den att den historiska cirkeln aldrig sluts. Mančevski dekonstruerar det mytiska berättandet om historiens cykliska återupprepning på Balkan. För en vidare diskussion kring Mančevskis berättarstrategier och narrativ, se Iordanova, 2001, 71–86.
- 505 Marijan Krivak, "Zafranović – između timinga i kairosa" i *Vijenac* 336, 18/1 2007. Filmen kallas för självmystifierande och Zafranovićs påstådda dissidentstämpeln avfärdas med att Zafranović alltid provocerat, inte minst genom att koppla samman sex och politik. Kontroverserna kring honom har snarare varit ett resultat av olyckliga och klumpiga historiska omständigheter enligt Krivak.
- 506 Filmen blev i stort sett färdig 1991 men släpptes först 1994 eftersom Zafranović lämnade Kroatien och bosatte sig i Frankrike och sedan i Tjeckien. Därav kommentarer som är inspelade i Paris och förvarnar om det som komma skulle, men som Zafranović inte kunde förutse 1991.
- 507 Ett av filmens centrala teman rör det känsliga förhållandet mellan NDH och kyrkan. Zafranović återkommer till den katolske kardinalen Alojzije Stepinacs nära vänskap med Ante Pavelić, NDH:s riksföreståndare. Stepinac fängslades av partisanerna, blev anklagad och ställdes inför rätten för att ha samarbetat med ockupationsmakten. Zafranović visar rättegången flera gånger under filmen och väljer att korsklippa den med Artukovićs rättegång, för att koppla ihop dessa två.
- 508 Franić, 2000, 248.
- 509 Levi, 2007, 53. Makavejev påpekar: "Rejecting Eisenstein's famous formulation of the purpose of 'collision montage', Makavejev said, 'We can no longer speak simply of two pieces of film together giving a third meaning: now we know that two scenes together are giving a third meaning, and a number of scenes together are multiplying each sequence times each sequence, so it means we have thousands of meanings, in a collage film of the kind I am making.'" Stuart Liebman, "Homevideo" i *Cineaste* 19(1), 1992.

510 “Once upon the time I was officially made invisible. A fourth feature film of mine was banned in my native Yugoslavia, then wiped from the official Register of produced films. The attached decision stated: ‘Film was not finished and will never be finished.’ This document was signed by the President of the Filmmakers Union of the Vojvodina region of Serbia and the Secretary of the Party Cell of the Filmmakers Union. What irritated them more than anything was the fact that the film was already playing in more than 20 countries. I was indicted and threatened with three years in jail. The horse’s head appeared in my bed in January of 1973 in the form of three screws from the right front wheel of my VW bug, unbolted and pedantically left under the wheel’s hubcap, producing a strange farewell noise. Twenty years were needed for my next six films to be produced, the last two in the strange conditions of an unannounced war. One film was made in Canada, France, Germany and Holland. Another one was made in Sweden and the next one in Australia. Making amusing films in interesting places, with good collaborators, makes you realize that filmmakers and film lovers all live in the same country--the Country of Movies. Still, the physical reality of my birthplace was haunting me. When asked about the situation in Yugoslavia and my status there, I used to answer that I was sentenced to forced labor abroad.” Dušan Makavejev, “Parallel Realities” i *Afterimage* 28(4), 2001.

511 Mer om kontroverser kring Makavejevs karriär och i synnerhet *W.R. - Kroppens mysterier* kan läsas i Mortimer, 2009; Daniel J. Goulding, “Makavejev” i Daniel J. Goulding (red.), *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, 209–263; Herbert Eagle, “Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev” i David W. Paul, (red.), *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, London: Macmillan, 1983; Raymond Durnat, *WR, Mysteries of the Organism*, London: BFI, 1999.

En gedigen genomgång av Makavejevs användning av montage samt kopplingar mellan jugoslavisk film och dåtidens filosofiska diskussioner i och utanför Jugoslavien kan hittas i Pavle Levis redan nämnda *Disintegration in frames* från 2007. Den mest omfattande dokumentationen kring polemiken som filmen orsakade kan hittas i själva produktionsbolagets Neoplanta Films arkiv, under namnet *Dokumentacija za internu upotrebu*, eller *Dokumentacija II*, med över 500 sidor material. Makavejev skissar fram en bisarr situation då både filmen och boken censurerades: “It wasn’t released in Yugoslavia until sixteen years after it was made. It was banned for sixteen years. When it was produced, they banned it by a kind of fiat. It was not banned by a court or by censorship. We got a censorship license, and local production approved of it. But we were not allowed to show it. But because the film was successful and played everywhere else, the local press translated everything that was published in ten or fifteen different countries. Finally, to defend the film, we produced a 500-page book of material supporting the film. Out of 500 pages there were probably ten to twenty negative statements about the film. But it didn’t help. The courts banned the book immediately. But fortunately we had already distributed the book. Then a po-

liceman came and said: you have to get the books back from whoever bought the book, because they are not allowed to read the book. Not only was the book banned for sale, but whoever had it was not allowed to read it. It was quite something, and it got worse and worse." Ray Privett, "The Country of Movies: An Interview with Dušan Makavejev" i *Senses of Cinema* 11, 2000, <http://sensesofcinema.com/2000/11/makavejev/>.

- 512 "This process was in full swing when I received a letter in Paris from John Archer, of the BBC Scotland. Archer conceived of the wonderful 'Director's Place' project, giving free reign to the filmmakers selected by himself to present whatever this real or imaginary place could be. This is how my film *Hole in the Soul* (1994) was initiated. I started the film on the roof of the house I was born in, in downtown Belgrade, where I had staged children's theater pieces, it seemed to me, a few hundred years ago. We also filmed nearby, on top of one of the biggest Orthodox cathedrals, containing gigantic empty space through which bats and hawks fly, crowned by a 14-meter-high cross covered with 26,000 leaves of pure gold." Makavejev, 2001.
- 513 Richard Byrne återberättar en anekdot kring Makavejevs "jugoslaviskhet": "Makavejev has talked a great deal in interviews about his Yugoslav identity. He offered my favorite expression of it in 1991, just as the country plunged into war. In an interview with journalist Mark Thompson, later published in that author's travelogue, *A Paper House*, Makavejev sits in the lobby of a Belgrade hotel, talking about the ending of WR: As Makavejev gathered his papers I put my last question. Did he agree that Milena's failure to humanize her Soviet lover was a prophecy of the failure of a 'third way' between West and East? His eyes popped. 'But I believed there is a third way, and the third way is Yugoslavia!'" Richard Byrne, "The last Yugoslav" i *The Nation*, 16/11 2009.
- 514 "This is King Milutin Street, named after one of the famous kings of Old Serbia from the 12th century or something. They say that he built forty monasteries for his forty years being in power, trying to repent for all the sins and murders he committed. He must have done a lot of bad things because forty churches is a lot." Privett, 2000.
- 515 "Across the street from where I was born, before the war, was the Soviet embassy. And, until just recently, when it moved to the place where it was bombed by NATO, the Chinese embassy was there as well. But during World War II, it was the headquarters of the German Chief Command of the South East, the base of a General whose liaison officer was Kurt Waldheim. So as a kid I watched German officers going in and out of this building, and one of them was the future Secretary of the United Nations." Ibid.
- 516 För mer kring filmen, se Levi, 2007, 33–37; Dana Benelli, "History, Narrative and Innocence Unprotected" i *Sub Stance* 15(3), 1986.
- 517 En scen som inte kom med i filmen handlar om mötet mellan Makavejev och den grekiske regissören Theo Angelopoulos. Samtidigt som Makavejev filmade *A hole in*

the Soul, höll Angelopoulos på med *Odysseus blick* (*To βλέμμα του Οδυσσέα*, Theo Angelopoulos, Grekland, 1995) som delvis filmades i Belgrad. Makavejev beskriver det filmiska mötet: "Back in Belgrade, I am in a small boat with a rock star, Rambo Amadeus, drifting up and down the Sava River, entering at some point a scene that was not included in film but has to be mentioned because this issue of *Afterimage* deals with films in the Balkans. In an abandoned old Belgrade harbor, in 1994, we pass by a trailer with actor Harvey Keitel in it. Harvey plays a film director from the Balkans, someone that could be me, but is actually an alter-ego of my colleague and my brother in suffering, director Theo Angelopoulos. Nearby, toward the Danube, Theo A. is silent and furious under the winter sun (he wanted cloudy weather). It dawns on me that we have never seen a film in which the crew in motion enters another film's set." Makavejev, 2001.

518 Renov, 2004, 75.

519 Mostarbrons återuppbyggelse kan ses i ljuset av Pierre Noras tankar om minnesplatsers funktionalism. Bron återuppbyggdes av delar av material som utgjorde "originalbron". Återuppbyggelsen skulle ses som en del av försöningsprocessen mellan stadens kroater och bosniaker. På samma gång fyller bron flera olika funktioner. Den används naturligtvis som en bro och en turistattraktion, som ett minnesmärke, som en påminnelse om att man måste gå vidare och bygga nya broar, men också som en smärtsam anklagelse. Nora pratar om minnesmärkets komplexa struktur som har tre huvuduppgifter: materiella, symboliska och funktionella. Den historiska bron blir här fylld av olika kollektiva minnesritualer. Beroende på vilken sida man tillhör fylls bron med symboliska kontexter. Se Pierre Nora, *Realms of Memory*, New York: Columbia University Press, 1996-1998.

520 "One thing is where you are born and when. Another is, after awhile, say half a century later, when you have made a lot of movies, you ask yourself where you are from. It raises the question as to whether where I was born is the same place as where I the filmmaker am from." Privett, 2000.

521 Byrne, 2009.

522 Det är inte första gången som verklighet blandas med fantasi i fallet Dušan Makavejev. I filmen *Gorilla badar mitt på dagen* (*Gorila se kupu u podne*, Dušan Makavejev, Förbundsrepubliken Jugoslavien/Tyskland, 1993) är huvudpersonen son till två filmkaraktärer från den sovjetiska propagandafilmen *Berlins fall* (*Падение Берлина*, Mikheil Chiaureli, Sovjetunionen, 1950). Den filmiska intertextualiteten förvandlas till en riktig värld av orsak och verkan: "... rather we discovered, that these two people who meet in Berlin in 1945, when Stalin arrives, they were his parents. That was a great moment, because he became something else. He was not born of real parents; he was born of two characters within another film. That was another improvement on our film that builds itself." Privett, 2000.

- 523 Makavejev, 2001.
- 524 Renov, 2004, 104–119.
- 525 Marković skulle även spela huvudrollen i Zafranovićs första långfilm ”Söndag” (*Nedjelja*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1969).
- 526 Enligt Jay Leyda används strategin ofta i dokumentärfilm, ofta för att understryka föråldrade synsätt som krockar med publikens förväntningar. Jay Leyda, *Films Beget Films*, New York: Hill and Wang, 1964.
- 527 Statsvetaren Vuk Perišić har analyserat Miloševićs tal och menar att bara en avideologiserad person kunde ena så många olika fraktioner i dåtidens Serbien. Vuk Perišić, ”Slobodan Milošević u ogledalu posljedica” i *Peščanik*, 28/10 2010.
- 528 Kampanjen påbörjades i början på 1990-talet när ett antal intellektuella i Belgrad höll föreläsningar på temat Det Andra Serbien. Föreläsningarna gavs ut i bokform 1992. Se Ivan Čolović & Aljoša Mimica (red.), *Druga Srbija*, Beograd: Beogradski krug, 1992; Ivan Čolović & Aljoša Mimica (red.), *Intelektualci i rat*, Beograd: Beogradski krug, 1993.
- 529 Iordanova, 2001, 101.
- 530 Rosenstone, 1996.
- 531 Dina Iordanova, ”Balkan Cinema in the 90s: An overview” i *Afterimage* 28(4), 2001.
- 532 Franić, 2000, 241–254.
- 533 Renov, 2004, 85.
- 534 Paul Ricoeur, *Minne, historia, glömska*, Göteborg: Daidalos, 2005, 164–169 och 486–490.
- 535 Paul Ricoeur, *Homo Capax*, Göteborg: Daidalos, 2011.
- 536 Jag lånar begreppet från Keith Beattie 2004, som menar att det självbiografiska omfattar performativ film, filmdagböcker och experimentella filmer. Jag vill bredda begreppet självbiografi och inkludera även essäfilmen. Se Keith Beattie, *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*, New York: Palgrave Macmillan, 2004, 105–125.
- 537 Renov, 2004, 104–120.
- 538 Paul Ricoeur, *Time and narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- 539 Bruzzi, 2006, 162.
- 540 Barthes, 1972.
- 541 Renov, 2004, 85.

Källor, litteratur och filmer

*Internetkällor verifierade 2018-11-28

Böcker

- Adrić, Idris, Vladimir Arsenijević & Đorđe Matić (red.). 2004. *Leksikon YU mitologije*, Beograd: Rende.
- Almond, Mark. 1994. *Europe's Backyard War: The War in the Balkans*, London: Mandarin Press.
- Alter, Nora M. 2002. *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967–2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Althusser, Louis. 1971. *Ideology and ideological state apparatuses: Lenin and Philosophy and other Essays*, New York: Monthly Review Press.
- Anderson, Benedict. 1993. *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg: Daidalos.
- Anderson, Matthew Smith. 1966. *The Eastern Question 1774–1923*, London: Macmillan.
- Anderson, Steve F. 2011. *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*, Hanover: Dartmouth College Press.
- Arendt, Hannah. 1973. *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt.
- Baker, Catherine. 2015. *The Yugoslav Wars of the 1990s*, New York: Palgrave Macmillan.
- Baker, Catherine. 2016. *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*, New York: Routledge.
- Banac, Ivo. 2001. *Raspad Jugoslavije*, Zagreb: Durieux.
- Barahona De Brito, Alexandra & Carmen Gonzalez Enriquez & Paloma Aguilar (red.). 2001. *The Politics of Memory*, Oxford: Oxford University Press.
- Barnett, Neil. 2006. *Tito*, London: Haus Publishing.
- Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*, London: Cape.
- Barthes, Roland. 1979. *Sade, Fourier, Loyola*, Beograd: Biblioteka Zodiak.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Europa, ett oavslutat äventyr*, Göteborg: Daidalos.
- Beattie, Keith. 2004. *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*, New York: Palgrave Macmillan.

- Beganović, Davor & Peter Braun (red.). 2007. *Kriege sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München: Verlag Wilhelm Fink.
- Benjamin, Walter. 2006. *Selected Writings Volume 4 1938–1940*, Cambridge: Harvard University Press.
- Bensmaïa, Reda. 1987. *The Barthes Effect: The essay as reflective text*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berdahl, Daphne & Matti Bunzl. 2009. *On the social life of postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Bloomington: Indiana University Press.
- Beronja, Vladislav & Stijn Vervaeke (red.). 2016. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- Bhabha, Homi K (red.). 1990. *Nation and narration*, London: Routledge.
- Biserko, Sonja. 2012. *Yugoslavia's Implosion: The Fatal Attraction of Serbian Nationalism*, Beograd: The Norwegian Helsinki Committee.
- Blandford, Steve, Barry Keith Grant & Jim Hillier. 2001. *The Film Studies Dictionary*, New York: Oxford University Press.
- Bloch, Ernst. 1981. *Princip nada*, Zagreb: Naprijed.
- Bogusławska, Magdalena. 2015. *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i Wydawnictwo Libron.
- Brooker, Paul. 2000. *Non-democratic Regimes*, Basingstoke: Macmillan.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary: A Critical Introduction*, New York: Routledge.
- Buden, Boris. 2009. *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burgoyne, Robert. 2010. *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Calvino, Italo. 1986. *The Uses of Literature: Essays*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Chomsky, Noam. 2018. *Yugoslavia: Peace, War, and Dissolution*, Oakland: PM Press.
- Clifford, James & George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Lenard J. & Paul V. Warwick. 1983. *Political Cohesion in a Fragile Mosaic: The Yugoslav Experience*, Boulder: Westview Press.
- Cohen, Lenard J. 1995. *Broken Bonds: Yugoslavia's Disintegration And Balkan Politics In Transition*, New York: Routledge.
- Cohen, Lenard J. & Jasna Dragović-Soso (red.). 2008. *State Collapse in South-Eastern Europe: New Perspectives on Yugoslavia's Disintegration*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Connerton, Paul. 2009. *How Modernity Forgets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Connerton, Paul. 2010. *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Corrigan, Timothy. 2011. *The Essay Film: From Moutaigne, After Marker*, New York: Oxford University Press.
- Crnković, Gordana P. 2012. *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*, New York: Bloomsbury.

- Crnobrnja, Mihailo. 1994. *The Yugoslav drama*, Montreal: McGillQueens University Press.
- Čolić, Milutin. 1984. *Jugoslovenski Ratni Film 1 & 2*, Beograd: Institut za film.
- Čolović, Ivan. 1985. *Divlja književnost: Etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Beograd: Nolit.
- Čolović, Ivan & Aljoša Mimica (red.). 1992. *Druga Srbija*, Beograd: Beogradski krug.
- Čolović, Ivan & Aljoša Mimica (red.). 1993. *Intelektualci i rat*, Beograd: Beogradski krug.
- Čolović, Ivan. 2000. *Politika simbola: Ogledi o političkoj antropologiji*, Beograd: XX vek.
- Čolović, Ivan. 2007. *Balkan – teror kulture: Ogledi o političkoj antropologiji 2*, Beograd: XX vek.
- Čolović, Ivan. 2008. *Bordel ratnika: Folklor, politika i rat*, Beograd: XX vek.
- Čolović, Ivan (red.). 2009. *Zid je mrtav, živeli zidovi! Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, Beograd: XX vek.
- Čvoro, Uroš. 2016. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, New York: Routledge.
- Ćurčić, Branka, Sarita Matijević, Zoran Pantelić & Želimir Žilnik (red.). 2009. *Za ideju protiv stanja – Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, Novi Sad: kuda.org.
- Davis, Fred. 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press.
- De Cuir, Greg. 2011. *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Dedijer, Vladimir. 1953. *Josip Broz Tito, Prilozi za biografiju*, Beograd: Kultura.
- Dedijer, Vladimir. 1981. *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita 2*, Zagreb: Mladost.
- Dedijer, Vladimir. 1984. *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita Knjiga 3*, Beograd: Rad.
- Denitch, Bogdan. 1994. *Ethnic Nationalism: The Tragic Death of Yugoslavia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dijanović, Davor. 2015. *Hrvatska u žrvnju Jugosfere: izabrani članci, eseji i prikazi*, Bjelovar: Vlastita naklada.
- Đimić, Ljubodrag. 1996. *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije 1918–1941*, Beograd: Stubovi kulture.
- Domanović, Radoje. 1966. *Satire*, Zagreb: Školska Knjiga.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1992. *Umetnost i alternativa*, Beograd: FDU.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura: Publika i njene Zvezde*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dragović-Soso, Jasna. 2002. *Saviours of the Nation?: Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*, London: Hurst & Co.
- Duijzings, Ger. 2005. *Religija i Identitet na Kosovu*, Beograd: XX vek.
- Durgnat, Raymond. 1999. *WR, Mysteries of the Organism*, London: BFI.
- Đilas, Aleksa. 1990. *Osporavana zemlja: jugoslovenstvo i revolucija*, Beograd: Književne novine.
- Đilas, Milovan. 1981. *TITO – En kritisk biografi*, Stockholm: Tidens förlag.
- Đilas, Milovan. 1990. *Revolucionarni rat*, Beograd: Književne novine.
- Đilas, Milovan. 1991. *Vlast i pobuna*, Beograd: Književne novine.
- Đokić, Dejan (red.). 2003. *Yugoslavism: Histories of a Failed Idea, 1918–1992*, London: C. Hurst & Co. Publishers.

- Dokić, Dejan. 2007. *Elusive Compromise: A History of Interwar Yugoslavia*, New York: Columbia University Press.
- Dokić, Dejan & James Ker-Lindsay (red.). 2011. *New Perspectives on Yugoslavia: Key Issues and Controversies*, New York: Routledge.
- Đukić, Slavoljub. 1990. *Slom srpskih liberala – tehnologija političkih obračuna J. Broza*, Beograd: F. Višnjić.
- Đurković, Ana. 2011. *U traganju za izgubljenom istinom*, Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Eagleton, Terry. 2007. *Ideology: An Introduction*, London: Verso.
- Erjavec, Aleš. 2003. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- Erll, Astrid & Ansgar Nünning (red.). 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Fejes, Nárcisz & Andrea P. Balogh (red.). 2013. *Queer Visibility in Post-socialist Cultures*, Chicago: Intellect.
- Feldman, Lada Čale & Ines Prica, (red.). 2006. *Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg postsocijalizma*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Fentress, James & Chris Wickham. 1992. *Social Memory: New Perspectives on the Past*, Oxford: Blackwell publishers.
- Ferro, Marc. 1988. *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press.
- Franić, Severin M. 2000. *Naoko uzgred*, Beograd: Raška škola.
- Giannetti, Louis D. 1975. *Godard and Others: Essays on Film Form*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Gabrič, Aleš. 1995. *Socialistična kulturna revolucija: Slovenska kulturne politika, 1953–1962*, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gagnon, Valère Philip, Jr. 2004. *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*, Ithaca: Cornell University Press.
- Garofalo, Reebee (red.). 1992. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End Press.
- Getty, John Archibald & Roberta T. Manning (red.). 1993. *Stalinist Terror: New Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Glavan, Darko & Dražen Vrdoljak. 1981. *Ništa mudro: Bijelo dugme autorizirana biografija*, Bjelovar: Prosvjeta.
- Glenny, Misha. 1992. *The Fall of Yugoslavia: The Third Balkan War*, London: Penguin Books.
- Goldstein, Ivo. 2003. *Hrvatska povijest*, Zagreb: Novi liber.
- Gončin, Milorad. 1971. *Kongres kulturne akcije u SR Srbiji*, Beograd: RKSSRNS.
- Gordy, Eric. 1999. *Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Goulding Daniel J. (red.). 1994. *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Bloomington: Indiana University Press.
- Goulding, Daniel. 2002. *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press.
- Guynn, William. 1990. *A Cinema of Nonfiction*, London: Associated University Presses.
- Guynn, William. 2006. *Writing History in Film*, New York: Routledge.

- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hansen-Kokoruš, Renate. (red.). 2014. *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*, Hamburg: Grazer Studien zur Slawistik. Band 6.
- Hartmann, Paul & Charles Husband. 1974. *Racism and the Mass Media: A Study of the Role of the Mass Media in the Formation of White Beliefs and Attitudes in Britain*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Havel, Vaclav. 1990. *Open Letters*, London: Faber & Faber.
- Hawkes, David. 2003. *Ideology*, New York: Routledge.
- Hayden, Robert M. 2013. *From Yugoslavia to the Western Balkans: Studies of a European Disunion, 1991–2011*, Leiden: Brill.
- Hayward, Susan. 1996. *Key Concepts in Cinema Studies*, New York: Routledge.
- Hegardt, Johan & Trond Lundemo. 2016. *Historiens Hemvist III: Minne, Medier och Materialitet*, Göteborg: Makadam.
- Hemon, Aleksandar. 2000. *The Question of Bruno*, New York: Nan A. Talese.
- Hemon, Aleksandar. 2002. *Nowhere man*, New York: Nan A. Talese.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (red.). 1983. *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric. 1994. *Nationer och nationalism*, Stockholm: Ordfront.
- Hutchinson, John. 1994. *Modern Nationalism*, London: Fontana Press.
- Ičević, Dušan. 1989. *Jugoslovenstvo i jugoslovenska nacija*, Beograd: Naučna knjiga.
- Ilić, Mihailo P. 2008. *Serbian Cutting*, Beograd: Filmski Centar Srbije.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media*, London: BFI Publishing.
- Iordanova, Dina (red.). 2006. *The Cinema of the Balkans*, London: Wallflower Press.
- Jakiša, Miranda & Nikica Gilić (red.). 2015. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso.
- Janjatović, Petar. 1998. *Ilustrovana YU Rock enciklopedija 1960–1997*, Beograd: Geopoetika.
- Jelavich, Charles & Barbara. 1977. *The Establishment of Balkan National States 1804–1920*, Seattle: University of Washington Press.
- Jergović, Miljenko. 2006. *Historijska čitanka 1*, Zagreb: V.B.Z.
- Jergović, Miljenko. 2008. *Historijska čitanka 2*, Zagreb: V.B.Z.
- Johnstone, Diana. 2003. *Fools' Crusade: Yugoslavia, Nato, and Western Delusions*, London: Pluto Press.
- Jončić, Petar. 2002. *Filmski Jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski Kulturni Centar.
- Jović, Dejan. 2003. *Jugoslavija. Država koja je odumrla: Uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974–1990)*, Zagreb: Prometej.
- Jović, Dejan. 2008. *Yugoslavia: A State that Withered Away*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Judah, Tim. 2009. *Yugoslavia Is Dead: Long Live the Yugoslphere*, London: European Institute of the LSE. <http://www.lse.ac.uk/LSEE-Research-on-South-Eastern-Europe/Assets/Documents/Publications/Paper-Series-on-SEE/Yugosphere.pdf>.

- Jönsson, Mats. 2004. *Film och historia: Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Örebro: Klostergatan 5B, 703 61.
- Kahana, Jonathan. 2008. *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*, New York: Columbia University Press.
- Kaplan, Robert. 1993. *Balkan Ghosts: A Journey through History*, New York: St. Martin's Press.
- Kolstø, Pål (red.). 2016. *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, New York: Routledge.
- Kolstø, Pål (red.). 2005. *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*, London: Hurst & Company.
- Kosanović, Dejan. 2005. *History of Cinema in Bosnia and Herzegovina 1897–1945*, Beograd: Naučna KMD.
- Kostelnik, Branko. 2004. *Moj život je novi val*, Zagreb: Fraktura.
- Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press.
- Krstulović, Zvonimir. 2005. *Bijelo dugme – doživjeti stotu: fotomonografija*, Zagreb: Profil international.
- Kuljić, Todor. 1994. *Oblici lične vlasti – Sociološkoistorijska studija o ideologiji i organizaciji uticajnih evropskih oblika lične vlasti od antike do savremenog doba*, Beograd: IPS.
- Kuljić, Todor. 2005. *TITO – Sociološko-istorijska studija*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka "Žarko Zrenjanin".
- Kundera, Milan. 1996. *The book of laughter and forgetting*, London: Faber and Faber Limited.
- Lahusen, Thomas & Peter H. Solomon (red.). *What Is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories*, Berlin: LIT Verlag.
- Lampe, John R. 2000. *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country*, New York: Cambridge University Press.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- Landy, Marcia (red.). 2000. *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Leavy, Patricia. 2007. *Iconic Events: Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham: Lexington Books.
- Lebow, Richard Ned, Wulf Kansteiner & Claudio Fogu (red.). 2006. *The Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham: Duke University Press.
- Levi, Pavle. 2007. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford: Stanford University Press.
- Leyda, Jay. 1964. *Films Beget Films*, New York: Hill and Wang.
- Liehm, Mira & Antonin J. Liehm. 1977. *The Most Important Art: Soviet and East European Film after 1945*, Berkeley: University of California Press.
- Linz, Juan J. & Alfred Stepan. 1996. *Problems of Democratic Transition and Consolidation*, London: The Johns Hopkins University Press.
- Lipsitz, George. 1989. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Little, Allen & Laura Silber. 1996. *Yugoslavia: Death of a Nation*, New York: TV Books.

- Lukacs, John. 1993. *The End of the Twentieth Century: And the End of the Modern Age*, New York: Tichnor & Fields.
- Lopušina, Marko. 2015. *Crna knjiga: Cenzura u Srbiji 1945–2015*, Novi Sad: Prometej.
- Luković, Petar. 1989. *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost.
- Luthar, Breda & Maruša Pušnik (red.). 2010. *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Washington, D.C.: New Academia Publishing.
- Lydall, Harold. 1989. *Yugoslavia in Crisis*, Oxford: Clarendon Press.
- Löhmman, Reinhard. 1990. *Der Stalinmythos - Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowietunion 1929–1935*, Münster: Lit. Verlag.
- Magaš, Branka. 1993. *Destruction of Yugoslavia*, London: Verso.
- Maier, Robert (red.). 1996. *Oil on Fire? – Textbooks, Ethnic Stereotypes and Violence in South-Eastern Europe*, Hannover: Georg Eckert Institute.
- Malešević, Siniša. 2002. *Ideology, Legitimacy and the New State: Yugoslavia, Serbia and Croatia*, London: Frank Cass.
- Marcus, George E & Michael M. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago: University of Chicago Press.
- Marković, Goran. 2009. *Češka škola ne postoji*, Beograd: Prosveta.
- Marković, Predrag. 1996. *Beograd između istoka i zapada 1948–1965*, Beograd: Službeni list SRJ.
- Marković, Predrag. 2007. *Trajnost i promene: Društvena istorije socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd: Službeni Glasnik.
- Matvejević, Predrag. 1982. *Jugoslovenstvo danas: Pitanja kulture*, Zagreb: Globus.
- Milivojević, Marko. 1989. *Descent into Chaos: Yugoslavia's Worsening Crisis*, London: Alliance for the Institute for European Defence & Strategic Studies.
- Misirlić, Amir. 2005. *Bijelo dugme*, Beograd: Sinex.
- Mišina, Dalibor. 2013. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*, New York: Ashgate.
- Močnik, Rastko. 2004. *VlasTITO iskustvo*, Beograd: B92.
- Mortimer, Lorraine. 2009. *Terror and Joy: Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mueller, Jan-Werner (red.). 2002. *Memory & Power in Post-War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Munitić, Ranko. 1999. *Srpski Vek Filma*, Beograd: Institut za film.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*, 2nd edition, Bloomington: Indiana University Press.
- Nielsen, Christian Axboe. 2018. *Vi troede ikke, det kunde ske her: Jugoslaviens sammenbrud 1991–1999*, København: Kristeligt Dagblads Forlag.
- Nikodijević, Milan. 1995. *Förbjudna utan förbud: Zona sumraka jugoslovenskog filma*, Beograd: Jugoslovenska Kinoteka.
- Nora, Pierre. 1996–1998. *Realms of Memory*, New York: Columbia University Press.
- Novačić, Dejan. 2008. *SFRJ za ponavljače*, Beograd: Stylos Art.

- O'Donnell, Guillermo & Philippe C. Schmitter (red.). 1991. *Transitions from Authoritarian Rule*, London: The Johns Hopkins University Press.
- Ognjanović, Dejan & Ivan Velisavljević (red.). 2008. *NOVI KADROVI: Skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd: Clio.
- Ostojić, Stevo. 1977. *RAT REVOLUCIJA EKRAN*, Zagreb: Spektar.
- Pajkić, Nebojša. 2009. *Antologija Nepročitanih scenarija*, Beograd: Filmski Centar Srbije.
- Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb: HFS.
- Pavlović, Živojin. 1996. *Đavolji film*, Novi Sad: Prometej.
- Pavlowitch, Stevan K. 1988. *The Improbable Survivor: Yugoslavia and Its Problems, 1918–1988*, Columbus: Ohio University Press.
- Pavlowitch, Stevan. 2006. *Tito – Yugoslavia's Great Dictator*, London: Hurst & Co.
- Perica, Vjekoslav. 2002. *Balkan Idols. Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford: Oxford University Press.
- Perica, Vjekoslav & Mitja Velikonja. 2012. *Nebeska Jugoslavija: interakcije političkih mitologija i pop-kulture*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*, Zagreb: Novi liber.
- Petranović, Branko. 1995. *Zapisnici sa sednica Politbiroa SK KPJ (11.06.1945–7.7.1948)*, Beograd: Arhiv Jugoslavije.
- Petrović, Aleksandar. 1971. *Novi Film*, Beograd: Institut za film.
- Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Prica, Ines. 1991. *Omladinska potkultura u Beogradu: Simbolička praksa*, Beograd: Posebna izdanja Etnografskog instituta.
- Rabiger, Michael. 1987. *Directing the Documentary*, Stoneham: Butterworth Publishers.
- Ramet, Sabrina Petra. 1992. *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1962–1991*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ramet, Sabrina Petra (red.). 1994. *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder: Westview Press.
- Ramet, Sabrina Petra. 2002. *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Boulder: Westview Press.
- Ramet, Sabrina Petra. 2005. *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about the Yugoslav Breakup and the Wars in Bosnia and Kosovo*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramet, Sabrina Petra. 2006. *The Three Yugoslavias: State-Building and Legitimation, 1918–2005*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ramet, Sabrina Petra & Davorka Matić (red.). 2007. *Democratic Transition in Croatia: Value Transformation, Education, and Media*, College Station: Texas A&M University Press.
- Rancière, Jacques & Emiliano Battista. 2006. *Film Fables – Talking Images*, New York: Berg.
- Rancière Jacques. 2007. *The Future of the Images*, London: Verso.
- Ransijer, Žak. 2010. *Emancipovani gledalac*, Beograd: Edicija Jugoslavija.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower Press.
- Rasmussen, Ljerka V. 2002. *Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*, New York: Routledge.

- Redin, Johan & Hans Ruin (red.). 2016. *Mellan Minne och Glömska: Studier i det kulturella minnets förvandlingar*, Göteborg: Daidalos.
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and narrative*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul. 2005. *Minne, historia, glömska*, Göteborg: Daidalos.
- Ricoeur, Paul. 2011. *Homo Capax*, Göteborg: Daidalos.
- Rieff, David. 1994. *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, New York: Simon and Schuster.
- Rohringer, Margit. 2009. *Documents on the Balkans – History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Rosenstone, Robert A. 1994. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton: Princeton University Press.
- Rosenstone, Robert A. 1995. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, Robert A. 2012. *History on Film, Film on History*, Harlow: Pearson Education Limited.
- Rothman, William. 1997. *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rusinow, Dennison (red.). 1988. *Yugoslavia: A Fractured Federalism*, Washington DC: Woodrow Wilson Center Press.
- Ryback, Timothy W. 1990. *Rock Around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York: Oxford.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*, New York: Pantheon Books.
- Shoup, Paul. 1968. *Communism and the Yugoslav National Question*, New York: Columbia University Press.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Sindbæk, Tea. 2012. *Usable History? Representations of Yugoslavia's difficult past – from 1945–2002*, Aarhus: Aarhus University Press.
- Sobchack, Vivian (red.). 1996. *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern event*, New York: Routledge.
- Sretenović, Dejan & Lidija Merenik. 1996. *Art in Yugoslavia (1993–1995)*, Beograd: Fond za otvoreno društvo.
- Stewart, Christopher S. 2008. *Hunting the Tiger: The Fast Life and Violent Death of the Balkans' Most Dangerous Man*, New York: St. Martin's Press.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press.
- Stoil, Michael J. 1982. *Balkan cinema: Evolution After the revolution*, Michigan: University of Michigan Press.
- Stojanović, Dubravka. 2010. *Ulje na Vodi: Ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*, Beograd: Peščanik.
- Stojanović, Mihailo D. 1968. *The Great Powers and the Balkans, 1875–1878*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.
- Sudar, Vlastimir. 2013. *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović*, Chicago: Chicago University Press.
- Swann, Paul. 1989. *The British Documentary Film Movement, 1926–1946*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Šakić Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput.
- Škarica, Siniša. 2005. *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane 1956–1970*, Zagreb: V/B/Z.
- Škrabalo, Ivo. 1998. *101 Godina Filma u Hrvatskoj 1896-1997: Pregled Povijesti Hrvatske Kinematografije*, Zagreb: Nakladni Zavod Globus.
- Škrabalo, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V/B/Z.
- Šuber, Daniel & Slobodan Karamanić (red.). 2012. *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, Boston: BRILL.
- Thompson, Mark. 1999. *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia, and Hercegovina*, London: University of Luton Press.
- Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*, Beograd: Filmski Centar Srbije.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*, Oxford: Oxford University Press.
- Todorova, Maria (red.). 2004. *Balkan Identities: Nation and Memory*, New York: New York University Press.
- Todorova, Maria (red.). 2010. *Remembering Communism: Genres of Representation*, New York: Social Science Research Council.
- Todorova, Maria & Zsuzsa Gille (red.). 2010. *Post-communist Nostalgia*, New York: Berghahn Books.
- Toplin, Robert Brent. 2002. *Reel History: In defense of Hollywood*, Lawrence: University Press of Kansas.
- Tsernjanski [sic!], Milos. 1994. *Vandringar*, Stockholm: Norstedts.
- Turković, Hrvoje & Vjekoslav Majcen. 2003. *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija: 1991–2002*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.
- Tutka-Gwóźdz, Magdalena. 2013. *Shattered Mirror: The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*, Krakow: EKRANY.
- Ugrešić, Dubravka. 1998. *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb: Konzor.
- Ugrešić, Dubravka. 2004. *Ministarstvo boli*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Van Dijck, José. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford: Stanford University Press.
- Vesić, Dušan. 2014. *Šta bi dao da si na mom mjestu*, Beograd: Laguna.
- Velikonja, Mitja. 2010. *Titostalgija*, Beograd: XX vek.
- Volk, Petar. 1973. *Svedočenje: Hronika Jugoslovenskog Filma 1896–1945*, Beograd: Institut za film.
- Volk, Petar. 1982. *Savremeni jugoslovenski film*, Beograd: Institut za film.
- Volk, Petar. 1997. *Srpski film*, Beograd: Institut za film.
- Volk, Petar. 1999. *Let nad močvarom: Aleksandar Petrović svojim životom, delom i filmovima*, Beograd: Institut za film.

- Volk, Petar. 2001. *20. vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film.
- Volk, Petar. 2008. *Imenar srpskog filma*, Beograd: Fond Milan Đoković.
- Vrcan, Srđan (red.). 1986. *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: Preliminarna analiza rezultata istraživanja*, Beograd: IDIS.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vučetić, Radina. 2016. *Monopol na Istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clío.
- Wachtel, Andrew Baruch. 1998. *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford: Stanford University Press.
- Weber, Maximilian. 1947. *Theory of Social and Economic Organization*, New York: Free Press.
- Wees, William. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, London: Johns Hopkins University.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute.
- Woodward, Susan L. 1995. *Balkan Tragedy: Chaos and Dissolution after the Cold War*, Washington DC: The Brookings Institution.
- Young, James E. 1993. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven: Yale University Press.
- Yurchak, Alexei. 2006. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press.
- Zander, Ulf. 2006. *Clio på Bio: Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund: Historiska Media.
- Zečević, Božidar. 1994. *Čitanje svetla*, Beograd: Prosveta.
- Žanić, Ivo. 2007. *Flag on the Mountain: A Political Anthropology of War in Croatia and Bosnia*, London: Saqi Books.
- Živković, Marko. 2011. *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*, Bloomington: Indiana University Press.
- Žižek, Slavoj. 1987. *Jezik, Ideologija, Slovenci*, Ljubljana: Delavska enotnost.
- Žižek, Slavoj. 1989. *Druga smrt J. B. Tita*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Vetenskapliga artiklar

- Adorno, Theodor W. 1984. "The Essay as Form", *New German Critique*, 32.
- Agičić, Damir & Magdalena Najbar-Agičić. 2007. "The Use and Mis-Use of History Teaching" i Ramet, Sabrina & Davorka Matić (red.). *Democratic Transition in Croatia: Value Transformation, Education, and Media*, College Station: Texas A&M University Press.

- Alter, Nora M. 1996. "The Political Im/perceptible in the Essay Film", *New German Critique*, nr 68.
- Arthur, Paul. 2003. "Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore", *Film Comment* 39(1).
- Bakić-Hayden, Milica. 1995. "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia", *Slavic Review* 54(4).
- Banac, Ivo. 1992. "The Demise of Yugoslavia: Introduction", *East European Politics & Societies* 6(3).
- Banac, Ivo. 1992. "Historiography of the Countries of Eastern Europe: Yugoslavia", *The American Historical Review* 97(4).
- Banac, Ivo. 1992. "The Fearful Assymetry of War: The Causes and Consequences of Yugoslavia's Demise", *Daedalus* 121(2).
- Battista, Ivana Keser. 2010. "Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju", *Medijska Istraživanja* 16(1).
- Baudry, Jean-Louis & Alan Williams. 1974. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly* 28(2).
- Bebler, Anton. 1993. "Yugoslavia's Variety of Communist Federalism and Her Demise", *Communist and Post-Communist Studies* 26(1).
- Benelli, Dana. 1986. "History, narrative and Innocence unprotected", *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism* 15(3).
- Berdahl, Daphne. 1999. "'(N)Ostalgie' for the Present: Memory, Longing and East German Things", *Ethnos: Journal of Anthropology* 64(2).
- Bookman, Milica. 1994. "War and Peace: The Divergent Breakups of Yugoslavia and Czechoslovakia", *Journal of Peace Research* 31(2).
- Boyer, Dominic. 2006. "'Ostalgie' and the Politics of the Future in Eastern Germany" i *Public Culture* 18(2).
- Boyer, Dominic. 2010. "From Algos to Autonomous: Nostalgic Eastern Europe as Postimperial Mania" i Todorova, Maria & Zsuzsa Gille (red.). *Post-communist Nostalgia*, New York: Berghahn Books.
- Boynik, Sezgin. 2008. "Neki prilozi za bolje razumijevanje i uživanje u filmu *Plastični Isus* Lazara Stojanovića", *Život umjetnosti – Časopis za suvremena likovna zbivanja*, nr 83.
- Boynik, Sezgin. 2012. "New Collectives: Art Networks and Cultural Policies in Post-Yugoslav Spaces" i Šuber, Daniel & Slobodan Karamanić (red.). *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, Boston: BRILL.
- Brennan, Timothy. 1990. "The national longing for Form" i Bhabha, Homi K (red.). 1990. *Nation and narration*, London: Routledge.
- Burgoyne, Robert. 1996. "Modernism and the Narrative of the JFK" i Sobchack, Vivian (red.). *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, London: Routledge.
- Carroll, Noël. 1996. "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism" i David Bordwell & Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Crane, Susan. 1996. "(Not) Writing History: Rethinking the Intersections of Personal and Collective Memory with Hans von Aufsess", *History and Memory* 8(1).

- Daković, Nevena. 2001. "The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film", *Spaces of Identities*, <https://soi.journals.yorku.ca/index.php/soi/article/view/8056/7237>.
- Daković, Nevena. 2008. "Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema" i Apor Péter & Oksana Sarkisova (red.): *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest: Central European University Press.
- Denich, Bette. 1994. "Dismembering Yugoslavia: Nationalist Ideologies and the Symbolic Revival of Genocide", *American Ethnologist* 21(2).
- Dević, Ana. 1998. "Ethnonationalism, Politics, and the Intellectuals: The Case of Yugoslavia", *International Journal of Politics, Culture and Society* 11(3).
- Dumanjić, Marko. 2013. "Hiding in Plain Sight? Making Homosexuality (in)Visible in Post-Yugoslav Film" i Fejes, Nárcisz & Andrea P. Balogh (red.). *Queer Visibility in Post-socialist Cultures*, Chicago: Intellect.
- Eagle, Herbert. 1983. "Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev" i Paul, David W. (red.). *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, London: Macmillian.
- Elsaesser, Thomas & Michael Wedel. 2001. "Defining DEFA's historical imaginary: The films of Konrad Wolf", *New German Critique* 82.
- Epstein, Mikhail N. 1999. "Essayism: An Essay on the essay" i Epstein, Mikhail N, Alexander A. Genis & Slobodanka M. Vladiv-Glover (red.). *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York: Berghahn books.
- Erjavec, Aleš. 2003. "Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management and the 1980s" i Erjavec, Aleš. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- Flere, Sergej. 1986. "Odnos mladih prema etnosu" i Vrcan, Srđan (red.). *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: Preliminarna analiza razultata istraživanja*, Beograd: IDIS.
- Flere, Sergej. 1988. "Nacionalna identifikacija i preferirana nacionalna identifikacija kod mladih – pitanje jugoslovenstva", *Migracione teme. Časopis za istraživanja migracija i narodnosti* 4(4).
- Gagnon, Valère Philip. 1991. "Ethnic Nationalism and International Conflict: The Case of Yugoslavia", *International Security* 19(3).
- Gagnon, Valère Philip. 1994. "Serbia's Road to Democracy", *Journal of Democracy* 5(2).
- Gligorov Vladimir. 1992. "Balkanization: A Theory of Constitutional Failure" i *East European Politics and Societies* 6(3).
- Gligorov, Vladimir. 1995. "What If They Will Not Give Up? Civil War in the Former Yugoslavia" i *East European Politics and Societies* 9(3).
- Grierson, John. 1946. "Postwar Patterns" i *Hollywood Quarterly*, vol. 1(2). s. 159.
- Grierson, John. 1966. "The First Principles of Documentary" i Forsythe Hardy (red.). *Grierson on Documentary*, London: Faber & Faber. s. 147.
- Gržinić, Marina. 2009. "Ex-Yugoslav Avant-Garde Film Production and its Early Works seen through Biopolitics and Necropolitics" i Ćurčić, Branka, Sarita Matijević, Zoran Pantelić & Želimir Žilnik (red.). *Za ideju protiv stanja – Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, Novi Sad: kuda.org.

- Hammel, Eugene, A. 1993. "Demography and the Origins of the Yugoslav Civil War" i *Anthropology Today* 9(1).
- Hammel, Eugene, A. 1993. "The Yugoslav Labyrinth" i *Anthropology of East Europe Review* 11(1–2).
- Hilčišin, Maša. 2012. "Female Documentary Filmmakers: Fragmented Realities of Conflict and Post-Conflict Bosnia" i *KinoKultura* <http://www.kinokultura.com/specials/14/hilcisin.shtml>.
- Hobbs, Heidi. 1993. "Whither Yugoslavia? The Death of a Nation" i *Studies on Conflict and Terrorism* 16(3).
- Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction: Inventing Traditions" i Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (red.). *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hopken, Wolfgang. 1996. "History Education and Yugoslav (Dis)Integration" i Maier, Robert (red.). *Oil on Fire? – Textbooks, Ethnic Stereotypes and Violence in South-Eastern Europe*, Hannover: Georg Eckert Institute.
- Hyman, Ira E., & James F. Billings. 1998. "Individual differences and the creation of false childhood memories" i *Memory*. Jan 6(1).
- Ilišin, Vlasta. 1986. "Interesiranja i slobodno vrijeme mladih" i Vrcan, Srdan (red.). *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: Preliminarna analiza rezultata istraživanja*, Beograd: IDIS.
- Ingrao, Charles. 2009. "Weapons of Mass Instruction: Schoolbooks and Democratization in Multiethnic Central Europe", *Journal of Educational Media, Memory, and Society* 1(1).
- Iordanova, Dina. 2001. "Balkan Cinema in the 90s: An overview", *Afterimage* 28(4).
- Jelčić, Božidar. 1987. "Osnovni principi uvođenja i plaćanja samodoprinos", *Naša zakonitost*, nr 11–12.
- Johnson, Vida T. 2009. "From Yugoslav to Serbian Cinema" i Johnson, Vida T (red.). *KinoKultura 8, special Issue: Serbian Cinema* <http://www.kinokultura.com/specials/8/johnson.shtml>.
- Jovanović, Nebojša. 2011. "Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme", *Hrvatski filmski letopis*, 65/66.
- Karamanić, Slobodan & Ivana Momčilović. 2012. "Cinema Antikomunisto ali kako ideologija ne premika ničesar" i *KINO!* 22.
- Kronja, Ivana. 2004. "Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle" i *Anthropology of East Europe* 22(1).
- Kuzmanović, Bora. 1990. "Socijalni i politički aktivizam omladine", *Deca krize: Omladina Jugoslavije krajem osamdesetih*. Mihailović, Srećko (red.). Beograd: Institut društvenih nauka.
- Kyaw, Natalija. 2009. "Računajte na nas: Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji" i Tomić, Đorđe & Petar Atanacković (red.). *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura.
- Lašević, Mirjana. 1996. "The *Ilahiya* and Bosnian Muslim Identity" i Slobin, Mark (red.). *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham: Duke University Press.

- Lilly, Carol S. 1997. "Propaganda to Pornography: Party, Society, and Culture in Postwar Yugoslavia" i Bokovoy, Melissa K., Jill A. Irvine & Carol S. Lilly (red.). *State-Society Relations in Yugoslavia, 1945–1992*, Basingstoke: Macmillan.
- Lindstrom, Nicole. 2006. "Yugonostalgia: Restorative and reflective nostalgia in former Yugoslavia" i *East Central Europe* 32(1–2).
- Linz, Juan & Alfred Stepan. 1992. "Political Identities and Electoral Sequences: Spain, the Soviet Union, and Yugoslavia", *Daedalus* 121(2).
- Lopate, Phillip. 1996. "In search of the Centaur: The Essay-Film" i Warren, Charles (red.). *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Ludvigsson, David. 2004. "Historisk dokumentärfilm – resultatet av en förhandling" i Snickars, Pelle & Cecilia Trenter (red.). *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur.
- Luthar, Breda och Maruša Pušnik. 2010. "Introduction: The Lure of Utopia. Socialist Everyday Spaces" i Luthar, Breda & Maruša Pušnik (red.). *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Washington, D.C.: New Academia Publishing.
- Lytle, Paula. 1993. "U.S. Policy toward the Demise of Yugoslavia: The Virus of Nationalism", *East European Politics and Societies* 6(3).
- MacDougall, David. 1985. "The Voice of Documentary" i Nichols, Bill (red.). *Movies and Methods: Volume II*, Berkeley: University of California Press.
- Majcen, Vjekoslav. 1987. "Tito i filmska baština", *Arhivski vjesnik*, nr 31.
- Makavejev, Dušan. 2001. "Parallel Realities", *Afterimage*, vol. 28(4).
- Milutinović, Zoran. 2013. "What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It" i Gorup, Radmila (red.). *After Yugoslavia: The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford: Stanford University Press.
- Mišina, Dalibor. 2010. "'Spit and Sing, My Yugoslavia': New Partisans, social critique and Bosnian poetics of the patriotic", *Nationalities Papers* 38(2).
- Mišina, Dalibor. 2016. "Beyond Nostalgia 'Extrospective Introspections' of the Post-Yugoslav Memory of Socialism" i *Canadian-American Slavic Studies* 50.
- Mitchell, Tony. 1992. "Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution", *Popular Music* 11(2).
- Nadkarni, Maya & Olga Shevchenko. 2004. "The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Postsocialist Practices", *Ab imperio* 2.
- Nenadić, Diana. 2011. "The New Croatian Documentary: Between the Political and the Personal" i *KinoKultura* <http://www.kinokultura.com/specials/11/nenadic.shtml>.
- Nichols, Bill. 1985. "The Voice of Documentary" i *Movies and Methods: Volume II*, Bill Nichols (red.). Berkeley: University of California Press.
- Nichols, Bill. 1999. "The voice of documentary" i Henderson, Brian & Ann Martin (red.). *Film Quarterly Forty Years: A Selection*, Los Angeles: University of California Press.
- Nichols, Bill. 2014. Förord till Grant, Barry Keith & Jeannette Sloniowski, *Documenting the Documentary*, Detroit: Wayne State University Press.
- Nuttall, Simon. 1994. "The EC and Yugoslavia: Deus ex Machina or Machina sine Deo?" i *Journal of Common Market Studies* 32(3).

- Olick, Jeffrey K. 1999. "Collective Memory: The Two Cultures" i *Sociological Theory*, vol. 17(3).
- Pavlovitch, Stevan K. 1994. "Who Is Balkanizing Whom? The misunderstandings between the Debris of Yugoslavia and an Unprepared West", *Daedalus* 123(2).
- Pekacz, Jolanta. 1994. "Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition" i *Popular Music* 13(1).
- Pešić, Vesna. 1992. "A Country by Any Other Name: Transition and Stability", *East European Politics and Societies* 6(3).
- Pettan, Svanibor. 1998. "Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s" i Pettan, Svanibor. *Music, Politic and War: views from Croatia*, Zagreb. Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Plantinga, Carl. 1996. "Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches" i David Bordwell & Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Plantinga, Carl. 2005. "What a Documentary Is, After All" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63(2).
- Pogačar, Martin. 2005. "Singing Cities: Images of the City in Ex-Yu Popular Music", *Blesok* nr 45.
- Radstone, Susannah. 2008. "Memory studies: For and Against", *Memory Studies*, 1:31.
- Ramet, Sabrina Petra. 1994. "Shake, Rattle, and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia" i Ramet, Sabrina Petra (red.). *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder: Westview Press.
- Ramet, Sabrina Petra. 1994. "Rock: The Music of Revolution (and Political Conformity)" i Ramet, Sabrina Petra (red.). *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder: Westview Press.
- Ramet, Sabrina Petra. 1994. "Whoever Doesn't listen to This Song Will Hear a Storm" i Ramet, Sabrina Petra (red.). *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder: Westview Press.
- Rancière, Jacques. 2013. "Communists without Communism?" i Douzinas, Costas & Slavoj Žižek (red.). *The Idea of Communism*, London: Verso.
- Renov, Michael. 1986. "Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of. Mediation" i *Wide Angle*, vol. 8 (3/4).
- Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary" i Renov, Michael (red.) *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.
- Richter, Hans. 1992. "Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms" i Blümlinger, Christa & Constatin Wuldd (red.). *Schreiben Bildern Sprechen: Texte zum Essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.
- Rosenstone, Robert A. 1996. "The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History i Sobchack", Vivian (red.) *The persistence of history: cinema, television and the modern event*, London: Routledge.
- Simeunović, Tatjana. 2010. "Kako iz junakov nastanejo antijunaki: Delije Miće Popovića", *Kino!* nr 10.

- Simić, Andrei. W. 2000. "Nationalism as a Folk Ideology: The Case of the Former Yugoslavia" i Halpern, Joel M. & David A. Kideckel (red.). *Neighbors at War: Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture and History*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Stanković, Peter. 2010. "Je mogoče o jugoslovanskem partizanskem filmu govoriti kot o žanru?" *Kino!* nr 10.
- Terzić, Zoran. 2005. "Between Destiny and Contingency: Variation in Historical Narratives in the Arts during the Break-up of Yugoslavia" i Kolstø, Pål (red.). *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*, London: Hurst & Company.
- Terzić, Zoran. 2010. "Hipla-di-klop: nekaj razmislekov k partizanski estetiki in političnemu spominu", *Kino!* nr 10.
- Todorova, Maria & Zsuzsa Gille. 2010. "Introduction: From Utopia to Propaganda and back" i Todorova, Maria & Zsuzsa Gille (red.). *Post-communist Nostalgia*, New York: Berghahn Books.
- Trinh T. Minh-ha. 1993. "The Totalizing Quest of Meaning" i Renov, Michael (red.). *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.
- Turković, Hrvoje. 2008. *Noviji hrvatski dokumentarac (1992–2007) – pregled*, Zagreb: Zagreb Dox, Međunarodni festival dokumentarnog filma.
- Töke, Lilla. 2002. "Review: Dina Iordanova, Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media" i *Europe-Asia Studies* 54(7).
- Töke, Lilla. 2004. "Review: Daniel J. Goulding, Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001" i *Europe-Asia Studies* 56(2).
- Vodopivec, Peter. 1992. "Slovenes and Yugoslavia, 1918–1991" i *East European Politics and Societies* 6(3).
- Vuletić, Dean. 2008. "Generation Number One: Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s", *Nationalities Papers* 36(5).
- Wagner-Pacifici, Robin. 1996. "Memories in the Making: The Shapes of Things That Went", *Qualitative Sociology*, vol. 19(3).
- White, Hayden. 1996. "The Modernist Event" i Sobchack, Vivian (red.). *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern event*, New York: Routledge.
- Wicke, Peter. 1992. "'The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in East Germany" i Garofalo, Reebee (red.). *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End Press.
- Zajec, Špela. 2009. "Boosting the image of a nation: the use of history in contemporary Serbian film" i *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook* 7(1).
- Zvijer, Nemanja. 2010. "Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima", *Tokovi istorije* 1.
- Yurchak, Alexei. 2008. "Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today" i Lahusen, Thomas & Peter H. Solomon (red.). 2008. *What Is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories*, Berlin: LIT Verlag.

Konferenspresentationer

- Kuljić, Todor. 2010. *Titoizam – Tri Perspektive*, Föreläsning om Josip Broz Tito. Belgrad.
http://www.kczr.org/download/tekstovi/todor_kuljic_titoizam_tri_perspektive.pdf.
- Terzić, Milan. 1997. *O stvaranju Titovog kulta 1943–1953*, Konferenspresentation, Podgorica: Istorijski institut republike Crne Gore.

Tidskriftsartiklar

- Andersen, Uffe. 17/2 2005. "Resurrecting Yugoslavia", *Transitions Online*.
- Banac, Ivo. 1993. "Misreading the Balkans", *Foreign Policy* nr 93.
- Byrne, Richard. 16/11 2009. "The last Yugoslav", *The Nation*.
- Cviić, Christopher. 1993. "Who's to Blame for the War in Ex-Yugoslavia?", *World Affairs* 156(2).
- Eklund, Björn. 2003. "Resa i Ljugoslavien" i *Ordfront Magasin*, nr 7–8.
- Grierson, John. 18/2 1926. "Moana" i *The New York Sun*.
- Higgins, Rosalyn. 1993. "The New United Nations and Former Yugoslavia", *International Affairs* 69(3).
- Iordanova, Dina. 2007. "Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema", *Cineaste* 32(3).
- Job, Cvijeto. 1993. "Yugoslavia's Ethnic Furies" i *Foreign Policy*, nr 92.
- Judah, Tim. 20/8 2009. "Entering the Yugosphere" i *The Economist*,
<http://www.economist.com/node/14258861>.
- Judah, Tim. 11/3 2010. "At Last, Good News from the Balkans", *New York Review of Books* 57, nr 4,
<http://www.nybooks.com/articles/23708>.
- Judah, Tim. 23/6 2011. "Let's hear it for the Yugosphere" i *The Economist*,
<https://www.economist.com/blogs/easternapproaches/2011/06/former-yugoslavia>.
- Karamanić, Slobodan. 16/4 2011. "Pervetitov postmarksistički vodič kroz Jugoslaviju", *Aktiv – Prilog Novosti za teoriju prakse*, nr 591.
- Kešić, Obrad. 1993. "Serbia: The Politics of Despair", *Current History* 92, nr 577.
- Kurtović, Larisa. 2010. "Kako misliti postjugoslovenski postsocijalizam u Bosni i Hercegovini?" i *Puls Demokratije*.
- Liebman, Stuart. 1992. "Homevideo", *Cineaste* 19(1).
- Makavejev, Dušan. 2001. "Dans les Balkans, la ou les rivières coulent au-dessus des ponts" i *Positif*, nr 479.
- Mearsheimer, John & Robert Pape. 14/6 1993. "The Answer" i *New Republic*.
- Okänd. 2007. "Is there a Balkan Cinema? A Filmmakers' and Critics' symposium", *Cineaste* 32(3).
- Pejković, Sanjin. 2007. "Finns det någon under oss?" i *Glänta*, nr 4.
- Privett, Ray. 2000. "The Country of Movies: An Interview with Dušan Makavejev", *Senses of Cinema*, nr 11,
<http://sensesofcinema.com/2000/11/makavejev/>.
- Rancière, Jacques. 2009. "Politics and Aesthetics: An Interview", *Inaesthetik*, nr 1.

- Raspor, Vicko. 1950. "Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci saveza filmskih radnika Jugoslavije", *Filmska kultura* 1.
- Weiner, Bernard. 1971. "Radical scavenging: an interview with Emile de Antonio" i *Film Quarterly* 25(1).
- Zimmerman, Warren. 1995. "The Last Ambassador: A Memoir of the Collapse of Yugoslavia", *Foreign Affairs* 74(2).
- Žižek, Slavoj. 18/3 1999. "'You May!': the post-modern superego" i *London Review of Books* 21, nr 6.

Dagstidningar, veckotidningar och internetportaler

- Arandelović I. 2/3 2007. "Zabranjeni bez zabrane" *Politika*
<http://www.politika.rs/sr/clanak/22727/Zabrane-bez-zabrane>.
- Bazdulj, Muharem. 15/9 2009. "Jugosfera u mom oku" i *Oslobođenje*.
- Bibić, Milorad. 5/8 2010. "Ivo Josipović: Josip Đakić je politikanat koji prešućuje da je gradnju spomenika u Srbu financirala Vlada" *Slobodna Dalmacija*
<https://www.slobodnadalmacija.hr/novosti/hrvatska/clanak/id/107696/ivo-josipovic-josip-akic-je-politikanat-koji-presucuje-da-je-gradnju-spomenika-u-srbu-financirala-vlada>.
- Brajić, Srdan. 5/2 2010. "Svjetska ekskluzivnost Zafranovićevo Tita" i *Novi List*.
- Butković, Davor. 19/3 2010. "Tito bi bio zadovoljan Vrdoljakom" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/tito-bi-bio-zadovoljan-vrdoljakom/645860/>.
- Cohen, Roger. 30/4 1994. "Tito Lives Again but Like Ex-Nation, Is Bewildered" *New York Times*.
- Cohen, Roger. 3/12 1995. "A Balkan Gyre of War, Spinning Onto Film" i *New York Times*.
- Čurić, Dražen. 8/5 2010. "Vrdoljak: Tito je bio šarmer i manipulator, a Tuđman krut" i *Jutarnji List*
<http://www.vecernji.hr/vijesti/vrdoljak-tito-je-bio-sarmer-manipulator-a-tudman-krut-clanak-136808>.
- Došen, Vanja. 17/10 2010. "Svjetski ekskluziv: Prvi smo vidjeli seriju o Titu kakvog dosad nitko nije znao!" *Jutarnji List* <http://www.jutarnji.hr/serija-o-titu-lordana-zafranovica-marsal-u-nikad-videnom-izdanju/895529/>.
- Drakulić, Slavenka. 26/10 2010. "Kulturna jugonostalgija kao novi 'cool'" i *T-portal*
<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/kulturna-jugonostalgija-kao-novi-em-cool-em-20100329>.
- Đilas, Aleksa. 11–12/8 1990. *Nedeljna Borba*.
- Galović, Gordana. 7/6 2010. "Kako je Antun Vrdoljak od HTV-a dobio 7,4 milijuna kuna" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=820471>.
- Gočanić, Sonja. 14/3 2011. "(Titovo) sklonište za umetnost" i *B92*
https://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1084&nav_id=499087.
- Grenier, Anya. 21/3 2012. "In Serbian political past, filmmaker finds art" i *Yale Daily News*
<https://yaledailynews.com/blog/2012/03/21/in-serbian-political-past-filmmaker-finds-art/>.

- Grlić, Rajko. 2007. "Svaki je čovjek dobar čovjek u rdavom društvu" i *Zagreb DOX*
http://zagrebdox.net/hr/2007/program/retrospektive/bunker/svaki_je_covjek_dobar_covjek_u_rdavom_drustvu.
- Huddleston, Tom. 20/11 2012. "Cinema Komunisto" i *Time Out*
<http://www.timeout.com/london/film/cinema-komunisto>.
- Hynes, Eric. 20/4 2011. "Better Movies, Less Hoopla—Tribeca Finds Its Footing" i *Village Voice*
<http://www.villagevoice.com/2011-04-20/film/better-movies-less-hoopla-tribeca-finds-its-footing/>.
- Jakovina, Tvrtko. 1/5 2010. "Gdje je nestao Tito?" i *T-portal*
<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/66201/Gdje-je-nestao-Tito.html>.
- Jakovina, Tvrtko. 22/1 2012. "Zafranovićeva lijepa uspomena na Tita" i *T-portal*
<http://www.tportal.hr/komentari/komentatori/171652/Zafranoviceva-lijepa-uspomea-na-Tita.html>.
- J.C. 25.9.2010. "Josipović obećao hrvatskim iseljenicima u New Yorku: Neće biti nove Jugoslavije" i *Index*
<http://www.index.hr/vijesti/clanak/josipovic-obecao-hrvatskim-iseljenicima-u-new-yorku-nece-biti-nove-jugoslavije/514261.aspx>.
- Jovanović, J. 27/4 2016. "Intervju Radina Vučetić: Cenzura ili monopol na istinu" i *Novi Magazin*
<http://www.novimagazin.rs/vesti/intervju-radina-vucetic-cenzura-ili-monopol-na-istinu>.
- Jović, Josip. 21/11. 2009. "Antun Vrdoljak: Moj će film biti porazan za zločinca Tita" i *Slobodna Dalmacija*
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Spektar/tabid/94/articleType/ArticleView/articleId/79918/Default.aspx>.
- Judah, Tim. 22/8 2009. "Jugoslavija je umrla, pozdravite Jugosferu" i *Oslobođenje*.
- Judah, Tim. 18/8 2010. "Oprostite za Jugosferu" i *Peščanik*
<https://pescanik.net/oprostite-za-jugosferu/>.
- Jurdana, Srećko. 30/11 2010. "I Zafranović u stilu Vrdoljaka: do kada će HTV razvlačiti Broza?" i *Nacional* nr 785
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/96615/i-zafranovic-u-stilu-vrdoljaka-do-kada-ce-htv-razvlaciti-broza>.
- Kilkka, Lena. 5/3 2012. "Cinema Komunisto – Mila Turajlić and Tito light up Berlin's silver screen" i *Berlin goes Balkan*
<http://berlin-goes-balkan.blogspot.se/2012/03/cinema-komunisto-mila-turajlic-and-tito.html>.
- Kinnear, Simon. 19/11 2012. "Cinema Komunisto Review" i *Total Film*
<https://www.gamesradar.com/cinema-komunisto-review/>.
- Kinzer, Stephen. 12/8 1994. "Harsh Documentary on Croatia Unlikely to Have Impact There" i *New York Times*.
- Kopač, Ninoslav. Datum saknas. "Režiser Lordan Zafranović" i *SKD Prosvjeta*
<http://www.skdprosvjeta.com/news.php?id=322>.

- Kožul, Dejan 21/8 2009. "Umjesto Jugoslavije nastaje jugosfera" i *e-novine*
<http://www.e-novine.com/mobile/drustvo/29180-Umjesto-Jugoslavije-nastaje-jugosfera.html>.
- Krivak, Marijan. 18/1 2007. "Zafranović – između timinga i kairosa" i *Vijenac*, nr 336.
- Kuljiš, Denis. 21/3 2010. "Televizija platila 10 milijuna kn, a on ne odgovara za kvalitetu" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/serija--tito---televizija-platila-10-milijuna-kuna--a-antun-vrdoljak-ne-odgovara-za-kvalitetu/647720/>.
- L.J. 20/3 2010. "Prvu epizodu Tita pogledalo čak 800.000 ljudi!" i *Index*
<http://www.index.hr/vijesti/clanak/prvu-epizodu-tita-pogledalo-cak-800000-ljudi/481943.aspx>.
- Lovrić, Jelena. 10/5 2010. "Vrdoljak disident, ma molim vas..." i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/vrdoljak-disident--ma-molim-vas---/763403/>.
- Mamić, Tomislav. 11/9 2011. "Sud odlučuje hoće li 'Tito' biti prikazan na HTV-u ili ostaje u 'bunkeru': udovica Šuvar i Zafranović nisu se dogovorili" i *Jutarnji List*
<https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/sud-odlucuje-hoce-li-%E2%80%98tito-%E2%80%99-biti-prikazan-na-htv-u-ili-ostaje-u-%E2%80%98bunkeru%E2%80%99-udovica-suvar-i-zafranovic-nisu-se-dogovorili/1818660/>.
- Matijanić, Vladimir. 9/5 2010. "Vrdoljak laže: Otpušteni smo s HTV-a, a nismo bili u četnicima" i *Slobodna Dalmacija*
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Hrvatska/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/101920/Default.aspx>.
- Matijević, Božena. 20/5 2010. "Autor memoara iz koji je Vrdoljak koristio scene je – Tito" i *Večernji List*
<http://www.vecernji.hr/vijesti/autor-memoara-kojih-je-vrdoljak-koristio-scene-je-tito-clanak-143924>.
- McCracken, Kristin. 4/4 2011. "Mila Turajlic: Cinema Komunisto" i *Tribeca film festival*
<https://www.tribecafilm.com/stories/512bfd191c7d76d9a900006b-mila-turajlic-cinema-komu>.
- Milaković, Goran. 14/5 2010. "Hrvatski redatelji uzvraćaju udarac: Vrdoljak je fascinatni falsifikator" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/hrvatski-redatelji-uzvracaju-udarac--vrdoljak-je-fascinatni-falsifikator/772717/>.
- Milišić, Davor. 23/1 1992. "Vlast pred video-zidom" i *Nedjeljna Dalmacija*.
- Milosavljević, Marijana. 22/4 1994. "Tito majstore!" i *NIN*.
- Mišković, Dragan. 1/4–31/5 2007. "Zabranjeni bez zabrane" i *Republika*, nr 402–405
<http://www.republika.co.rs/402-405/28.html>.
- Munitić, Ranko. 1/3 2010. "Sabijanje u 'simboličku grotesku'" i *Danas*
http://www.danas.rs/danasrs/feljton/sabijanje_u_simbolicku_grotesku.24.html?news_id=184823.
- Okänd. 1994. "Tito's 'return' stirs Yugoslav emotions" i *Associated press*.
- Okänd. 18/4 1994. "Evidentno mrtav, al' kao da nije" i *BORBA*.

- Okänd. 18/7 1994. "Embargo za Broza" i *Feral Tribune*.
- Okänd. 11/3 2006. "Tito protiv Tita" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/tito-protiv-tita/21991/>.
- Okänd. 4/3 2009. "'Robna kuća' na RTS-u" i *RTS*
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/drustvo/48050/robna-kuca-na-rt-s-u.html>.
- Okänd. 8/9 2009. "Jugosfera – naša sudbina!?", *Start*, nr 280.
- Okänd. 9/10 2009. "Filmski leksikon YU mitova" i *Jutarnji List*
<https://www.jutarnji.hr/globus/arhiva/filmski-leksikon-yu-mitova/4094190/>.
- Okänd. 1/11 2009. "U Jugosferi mora se spojiti čak 10–15 kompanija: intervju sa Slobodanom Vučićevićem" i *Jutarnji List*.
- Okänd. 14/11.2009. "Bitka za ekran: i partizanski su filmovi završavali u 'bunkeru'" i *Slobodna Dalmacija*
<https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/75969/bitka-za-ekran-i-partizanski-su-filmovi-završavali-u-bunkeru>.
- Okänd. 14/12 2009. "Igor Stoimenov - autor 'Robne kuće'" i *Radio Sarajevo*
<https://www.radiosarajevo.ba/metromahala/lica/igor-stoimenov-autor-robne-kuce/16776>.
- Okänd. 11/1 2010. "Vrdoljakova osveta Titu" i *Jutarnji List*
<https://www.jutarnji.hr/globus/arhiva/vrdoljakova-osveta-titu/4093962/>.
- Okänd. 10/3 2010. "Robna kuća kolektivno nesvesnog" i *Kulturpunkt.hr*
http://www.kulturpunkt.hr/content/robna-kuca-kolektivno-nesvesnog?quicktabs_abeceda_i_kinemaskop=1.
- Okänd. 11/2 2011. "Jugoslavija na velikom ekranu: 'Cinema Komunisto' ili film o jednoj nestaloj državi" i *Nacional*
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/101807/cinema-komunisto-ili-film-o-jednoj-nestaloj-drzavi>.
- Okänd. 6/4 2011. "Meet the 2011 Tribeca Filmmakers 'Cinema Komunisto' Director Mila Turajlić" i *Indiewire*
http://www.indiewire.com/article/meet_the_2011_tribeca_filmmakers_cinema_komunisto_director_mila_turajlic.
- Okänd. 5/10 2011. "Jugosfera, branitelji, gay i lezbijski brakovi" i *HRT*
<http://www.hrt.hr/132822/jugosfera-branitelji-gay-i-lezbijski-brakovi>.
- Okänd. 11/10 2011. "PM Kosor addresses election issues in interview with Nova TV" i *T-Portal*
<https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/pm-kosor-addresses-election-issues-in-interview-with-nova-tv-20111011>.
- Okänd. 2012. "Jugoslavija je bila iluzija koja se ljudima dopadala – Intervju sa Milom Turajlić" i *Kišobran – Najzapanjnije srpske novine*.
- Okänd. 15/1 2012. "Slavni Steven Spielberg će snimiti film o Titu?!" i *Doznajemo*
<http://doznajemo.com/2012/01/15/slavni-steven-spielberg-ce-snimiti-film-o-titu/>.
- Okänd. 23/11 2012. "Cinema Komunisto Review" i *Little White Lies*
<http://www.littlewhitelies.co.uk/theatrical-reviews/cinema-komunisto-22540>.

- Okänd. 4/7 2013. "Čiji je film 'Bitka na Neretvi?'" i *Nezavisne Novine*
<http://www.nezavisne.com/kultura/film/Ciji-je-film-Bitka-na-Neretvi/199107>.
- Okänd. 5/7 2013. "BiH ne da Hrvatima 'Bitku na Neretvi'" i *Vesti Online*
<https://www.vesti.rs/Vesti/BiH-ne-da-Hrvatima-Bitku-na-Neretvi-5.html>.
- Okänd. 25/5 2016. "Održana konferencija za novinare povodom objavljivanja knjige Monopol na istinu" i *Clio* http://clio.rs/ODRZANA-KONFERENCIJA-ZA-NOVINARE-POVODOM-OBJAVLJIVANJA-KNJIGE-MONOPOL-NA-ISTINU_Vest_40394.
- Opačić, Tamara. 18/5 2011. "Treniranje borbene gotovosti" *H-Alter*
<http://www.h-alter.org/vijesti/kultura/treniranje-borbene-gotovosti/>.
- Pašić, Zorica. 18/5 1994. "Razgovor sa sopstvenom prošlošću" i *TV Novosti*.
- Patterson, John. 16/11 2012. "Yugoslavia, paradise on earth, just a shame about the films" i *The Guardian*
<http://www.guardian.co.uk/film/2012/nov/16/cinema-komunisto-yugoslavian-film>.
- Pavičić, Jurica. 3/2 2006. "Crveni i crni" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/crveni-i-crni/15663/>.
- Pavičić, Jurica. 24/3 2007. "Filmovi u bunkeru: Što su nam drugovi branili da gledamo" i *Jutarnji List*
<https://www.jutarnji.hr/arhiva/filmovi-u-bunkeru-sto-su-nam-drugovi-branili-da-gledamo/3850395/>.
- Pavlović, Davor. 14/2 2010. "Recenzija: Robna kuća" i *Nezavisne Novine*
<https://www.nezavisne.com/kultura/film/Recenzija-Robna-kuca/53203>.
- Okänd. 12/5 2010. "HTV jamči: U Titu neće biti dijelova Bulajićeva serijala" i *24 Sata*
<http://www.24sata.hr/news/htv-jamci-u-titu-neze-biti-dijelova-Bulajiceva-serijala-172855>.
- Perišić, Vuk. 28/10 2010. "Slobodan Milošević u ogledalu posljedica" i *Peščanik*.
- Petković, Vladan. 6/4 2011. "Sva ludila su dragocena" i *e-novine*
<http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/46388-Sva-ludila-dragocena.html>.
- Okänd 11/9 2011. "Lordan Zafranović: Svi me tapšaju, ali moje filmove nitko ne prikazuje" i *Novi List*.
- Petrović, Tanja. 15/5 2012. "Misliti Jugoslaviju u današnjoj Evropi" i *BETON*, nr 123.
- Polimac, Nenad. 2005. "Treća (ipak) sreća" i *Vijenac*, nr 287
<http://www.matica.hr/vijenac/287/treca-ipak-sreca-9276/>.
- Polimac, Nenad. 4/10 2011. "Cinema Komunisto: Film beogradske redateljice mogao bi bolje proći u kinima u Hrvatskoj nego u Srbiji" i *Jutarnji List*
<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/film-beogradske-redateljice-mogao-bi-bolje-proci-u-kinima-u-hrvatskoj-nego-u-srbiji/1723188/>.
- Popović, Gordana. 9/4 1994. "Tito po drugi put među Srbima" i *Politika*.
- Romić, Tea. 30/12 2011. "Unatoč zabrani, HRT će prikazati Zafranovićev dokumentarac o Titu" i *Večernji List*
<http://www.vecernji.hr/vijesti/unatoc-zabrani-hrt-ce-prikazati-zafranovicev-dokumentarac-titu-clanak-361498>.
- Sabalić, Ines. 4/9 2009. "Rađanje Jugosfere iz pepela Jugoslavije" i *Globus*.

- Sebić, Mirko. 1994. "Spiritistička seansa starijeg pionira ŽŽ" i *Vojvodanski građanski list*.
- Sebić, Mirko & Miško Lazović. 1994. "Nesretnici iz bolje prošlosti" i *Vojvodanski nezavisni građanski list*.
- Sinović, Dean. 23/11 2010. "Zabranit ću seriju Lordanu Zafranoviću" i *Nacional*, nr 784
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/96124/zabranit-cu-seriju-lordanu-zafranovicu>.
- Stošić, D. 3/5 2010. "Dubravka Stojanović: Ne postoji samo jedna (istorijska) istina" i *Danas*
http://www.cdsee.org/pdf/media_030510.pdf.
- Škiljić Ravenščak, Ana. 20/3 2010. "Juris Protecta: Zašto je 'Tito' kupljen bez javnog natječaja?" i *Večernji List*
<http://www.vecernji.hr/vijesti/juris-protecta-zasto-je-tito-kupljen-bez-javnog-natjecaja-clanak-113616>.
- Tanasić, Nikola. 21/2 2011. "Omaž beogradskim legendama" i *Nova Srpska Politička Misao*
<http://www.nspm.rs/kulturna-politika/omaz-beogradskim-legendama.html?alphabet=l>.
- Tunjić, Andrija. 20/5 2010. "Komunistima je osveta svetinja" i *Vijenac*, nr 423
<http://www.matica.hr/vijenac/423/komunistima-je-osveta-svetinja-2014/>.
- Van Duijnhoven, Serge R. 30/12 2010. "Cinema Komunisto – Interview with Serbian director Mila Turajlic" i *Cinema Redux*
<https://cinemaredux.wordpress.com/2010/12/30/cinema-komunisto-interview-with-serbian-director-mila-turajlic/>.
- Vidov, Petar. 23/3 2010. "Tito-Tuđman-Tito: Antun Vrdoljak napravio puni krug" i *Index*
<http://www.index.hr/vijesti/clanak/tito--tudjman--tito-antun-vrdoljak-napravio-puni-krug/482408.aspx>.
- Vojnov, Dimitrije. 18/2 2011. "Novi srpski film" i *Nova Srpska Politička Misao*
<http://www.nspm.rs/kulturna-politika/novi-srpski-film.html?alphabet=l>.
- Vrdoljak, Dražen. 30/11 1974. "Kad bi bio Bijelo Dugme" i *Studio*.
- Vukelić, Milan. 29/1 2011. "Cela država kao jedna kulisa" i *Blic*
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/cela-drzava-kao-jedna-kulisa/nkccdcce>.
- Vukojević, Branko. 21/12 1979. "Dobrodošli u osamdesete: decenija ukopčavanja" i *Džuboks*.
- Vukšić, Branko. 15/10 1993. "U svakom zatvoru vlada mir" i *Večernji List*.
- Vurušić, Vlado. 22/3 2010. "Bulajić: Vrdoljak je bez pitanja uzeo moje memoare o Titu" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/Bulajić--vrdoljak-je-bez-pitanja-uzeo-moje-memoare-o--tito/652750/>.
- Vurušić, Vlado. 23/3 2010. "Vrdoljak: Imam Veljkovo pismo; Bulajić: Takvo pismo ne postoji" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/antun-vrdoljak--imam-veljkovo-pismo--veljko-Bulajić--takvo-pismo-ne-postoji/655004/>.
- Vurušić, Vlado. 27/3 2010. "Režiser 'Bitke na Neretvi' priča kako su nastali 'Titovi memoari' koje izdašno koristi Vrdoljak" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/veljko-Bulajić--tito-je-suznih-ociju-pricao-o-majci/663631/>.
- Vurušić, Vlado. 20/4 2010. "Veljko Bulajić HTV-u: Zaustavite Vrdoljakova Tita" i *Jutarnji List*
<http://www.jutarnji.hr/Bulajić-htv-u--zaustavite-emitiranje-vrdoljakova-tita-/732048/>.

- Weisberg, Sam. 23/4 2011. "Making Movies in Communist-era Yugoslavia" i *Screen comment*
<http://screencomment.com/2011/04/tff11-making-movies-in-communist-era-yugoslavia/>.
- West, Charlotte. 3/5 2011. "Film under a dictatorship" i *Salon*
https://www.salon.com/2011/05/03/cinema_komunisto_imprint/.
- Zafranović, Lordan. 11/1 2011. "Mira Šuvar želi uništiti mene i moj film o Titu" i *Nacional*,
 nr 791
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/99459/mira-suvar-zeli-unistiti-mene-i-moj-film-o-titu>.
- Zebić, Enis. 21/4 2010. "Bulajić tuži Hrvatsku televiziju zbog serije o Titu" i *Radio Slobodna
 Evropa*
http://www.slobodnaevropa.org/content/serija_tito_Bulajić_vrdoljak/2020482.html.

Filmer och serier

- A Hole in the Soul* (Dušan Makavejev, Storbritannien, 1994).
- "*All denna folkmusik*" (*Sav taj folk*, Radovan Kupres, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 2003).
- "*Attacken på Drvar*" (*Desant na Drvar*, Fadil Hadžić, Jugoslavien, 1963).
- Berlin kaputt* (Milivoje Milošević, Jugoslavien, 1981).
- Berlins fall* (Падение Берлина, Mikheil Chiaureli, Sovjetunionen, 1950).
- "*Blod och Aska från Jasenovac*" (*Krv i Pepeo iz Jasenovca*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1983).
- Boško Buha* (Branko Bauer, Jugoslavien, 1978).
- Bowling for Columbine* (Michael Moore, USA, 2002).
- Brev från Sibirien* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, Frankrike, 1958).
- Burduš* (Miodrag Popović, Jugoslavien, 1970).
- Ciguli miguli* (Branko Marjanović, Jugoslavien, 1952).
- Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, Serbien, 2010).
- Dějà vu* (*Već viđeno*, Goran Marković, Jugoslavien 1987).
- "*Den burleska tragedin*" (*Urnebesna tragedija*, Goran Marković, Förbundsrepubliken
 Jugoslavien, 1994).
- Den femte offensiven* (*Sutjeska*, Stipe Delić, Jugoslavien, 1973).
- "*Den långa mörka natten*" (*Duga mračna noć*, Antun Vrdoljak, Kroatien, 2004).
- Den siste actionhjälten* (*Last Action Hero*, John McTiernan, USA, 1993).
- Den sommaren* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch & Edgar Morin, Frankrike, 1960).
- "*Det är bättre att kunna*" (*Bolje je umeti*, Vojislav Nanović, Jugoslavien, 1960).
- "*Detta folk skall leva*" (*Živjeće ovaj narod*, Nikola Popović, Jugoslavien, 1947).
- "*Dödsorsaken bör inte nämnas*" (*Uzrok smrti ne pominjati*, Jovan Živanović, Jugoslavien, 1968).
- "*En lovande kill*" (*Dečko koji obećava*, Miloš Radivojević, Jugoslavien, 1981).
- "*Ett bättre liv*" (*Bolji Život*, Siniša Pavić, Jugoslavien, 1987–1991).
- Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, USA, 2004).
- "*Fel*" (*Kvar*, Miloš Radivojević, Jugoslavien, 1978).
- First movies of Gen. Tito* (Max Slade, Storbritannien, 1944).
- "*Flaggan*" (*Zastava*, Branko Marjanović, Jugoslavien, 1949).
- Flammande byar* (*Lepa sela lepo gore*, Srđan Dragojević, Förbundsrepubliken Jugoslavien,
 1996).

- "Fribet eller serietidning" (*Sloboda ili strip*, Želimir Žilnik, Jugoslavien, outgiven).
- "Förbjudna utan förbud" (*Zabranjeni bez zabrane*, Milan Nikodijević & Dinko Tucaković, Serbien, 2007).
- "Galningar" (*Poludeli ljudi*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1997).
- Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, Tyskland, 2003).
- Gorilla badar mitt på dagen* (*Gorila se kupu u podne*, Dušan Makavejev, Förbundsrepubliken Jugoslavien/Tyskland, 1993).
- "Hamlet från Mrduša Donja" (*Hamlet u Mrduši Donjoj*, Krsto Papić, Jugoslavien, 1974).
- "Hjältarna" (*Delije*, Miodrag Popović, Jugoslavien, 1969).
- "Hur Romeo och Julia älskade varandra" (*Kako su se voleli Romeo i Julija*, Jovan Živanović, Jugoslavien, 1966).
- Innan regnet faller* (*Грпед дождот*, Milčo Mančevski, Makedonien/Storbritannien/Frankrike, 1994).
- Inringade* (Kozara, Veljko Bulajić, Jugoslavien, 1962).
- "Inte det, utan" (*Nije nego*, Miodrag Milošević, Jugoslavien, 1978).
- "Italiens fall" (*Pad Italije*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1981).
- Kleinruppin forever* (Carsten Fiebler, Tyskland, 2004).
- Kommer du ihåg Dolly Bell?* (*Sjećaš li se Dolly Bell?* Emir Kusturica, Jugoslavien, 1981).
- "Kroatisk film" (*Hrvatski slikopis*, 1941-1945)
- "Kärlek och mode" (*Ljubav i moda*, Ljubomir Radičević, Jugoslavien, 1960).
- Kärleksakten eller En växtelefonists tragedi* (*Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1967).
- "Länge leve ungdomen" (*Živjela mladost*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1965).
- Man älskar bara en gång* (*Samo jednom se ljubi*, Rajko Grlić, Jugoslavien, 1981).
- Mannen från ekskogen* (*Čovek iz hrastove šume*, Miodrag Popović, Jugoslavien, 1964).
- Mannen med filmkameran* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, Sovjetunionen, 1929).
- Maratonlöparna springer ett ärevarv* (*Maratonci trče počasni krug*, Slobodan Šijan, Jugoslavien, 1982).
- "lördagskväll" (*Subotom uveče*, Vladimir Pogačić, Jugoslavien, 1957).
- Mannen med filmkameran* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, Sovjetunionen, 1929).
- "Mannen från ekskogen" (*Čovek iz hrastove šume*, Miodrag Popović, Jugoslavien, 1964).
- "Man älskar bara en gång" (*Samo jednom se ljubi*, Rajko Grlić, Jugoslavien, 1981).
- "Maratonlöparna springer ett ärevarv" (*Maratonci trče počasni krug*, Slobodan Šijan, Jugoslavien, 1982).
- "Middagstid" (*Podne*, Mladimir Đorđević, Jugoslavien, 1968).
- "Min familjs roll i världsrevolutionen" (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Bahrudin Čengi, Jugoslavien, 1971).
- Moana, solens son* (*Moana*, Robert Flaherty, USA, 1926).
- "Montevideo, Gud välsigne dig" (*Montevideo, Bog te video*, Dragan Bjelogrić, Serbien, 2010).
- "Mor Katina" (*Majka Katina*, Nikola Popović, Jugoslavien, 1949).
- Människan är ingen fågel* (*Čovek nije ptica*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1965).
- Natt och dimma* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, Frankrike, 1955).
- Nazistfällan* (*Most*, Hajrudin Krvavac, Jugoslavien, 1969).

- När pappa var borta...* (*Otac na službenom putu*, Emir Kusturica, Jugoslavien, 1985).
- "Ockupationen i 26 bilder" (*Okupacija u 26 slika*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1978).
- Odysseus blick* (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, Theo Angelopoulos, Grekland, 1995).
- "Oplockade jordgubbar" (*Grlom u Jagode*, Srđan Karanović, Jugoslavien, 1975).
- Orkestar* (Pjer Žalica, Bosnien och Hercegovina, 2011).
- "Oskyddad oskuldskraft" (*Nevinost bez zaštite*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1968).
- "Oviktiga hjältar" (*Nevažni junaci*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1999).
- "Plastjesus" (*Plastični Isus*, Lazar Stojanović, Jugoslavien, 1971).
- "Prometheus från ön Viševica" (*Prometej s otoka Viševice*, Vatroslav Mimica, Jugoslavien, 1964).
- "Republiken Užice" (*Užička republika*, Živorad Mitrović, Jugoslavien, 1974).
- Roger and me* (Michael Moore, USA, 1989).
- Romanovdynastins fall* (*Падение династии Романовых*, Esfir Shub, Sovjetunionen, 1927).
- "Rött slag" (*Crveni udar*, Predrag Golubović, Jugoslavien, 1974).
- Se dig inte om* (*Don't Look Back*, D.A. Pennebaker, USA, 1967).
- "Serbien, år noll" (*Srbija, godine nulte*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 2001).
- "Slaget vid Kosovo" (*Boj na Kosovu*, Zdravko Šotra, Jugoslavien, 1989).
- Slaget vid Neretva* (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić, Jugoslavien, 1969).
- Slavica* (Vjekoslav Afrić, Jugoslavien, 1946).
- "Sommaren bär skulden för allt" (*Leto je krivo za sve*, Mladimir Đorđević, Jugoslavien, 1961).
- Sonnenallee* (Leander Haußmann, Tyskland, 1999).
- "Specialutbildningen" (*Specijalno Vaspitanje*, Goran Marković, Jugoslavien, 1977).
- "Staden" (*Grad*, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlović, Marko Babac, Jugoslavien, 1963).
- "Steg i dimman" (*Koraci kroz magle*, Žorž Skrigin, Jugoslavien, 1967).
- "Surrogatet" (*Surogat*, Dušan Vukotić, Jugoslavien, 1961).
- Sweet Movie* (Dušan Makavejev, Kanada/Frankrike/Västtyskland, 1974).
- "Söndag" (*Nedjelja*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1969).
- "Teatern i hemmet" (*Pozorište u kući*, Dejan Čorković, Jugoslavien, 1972–1984).
- The autobiography of Nicolae Ceausescu* (*Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*, Andrei Ujică, Rumänien, 2010).
- The Battle of San Pietro* (John Huston, USA, 1945).
- The Cove* (Louie Psihoyos, USA, 2009).
- The Death of Yugoslavia* (Angus MacQueen, Storbritannien, 1995).
- "Tidiga Verk" (*Rani Radovi*, Želimir Žilnik, Jugoslavien, 1969).
- "Tiggare och söner" (*Prosjaci i sinovi*, Antun Vrdoljak, Jugoslavien, 1971).
- "Tito – rött och svart" (*Tito – crveno i crno*, Miodrag Milošević, Serbien, 2006–2008).
- "Tito – testamentets sista vittnen" (*Tito – Posljednji svjedoci testamenta*, Lordan Zafranović, Kroatien, 2010).
- Tito* (Antun Vrdoljak, Kroatien, 2010).
- "Tito för andra gången bland serber" (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1993).
- Tito och jag* (*Tito i ja*, Goran Marković, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1992).
- "Tito utan mask" (*Tito bez maske*, Jakov Sedlar, Kroatien, 2010).

- "Titos memoarer" (*Titovi memoari*, Veljko Bulajić Jugoslavien, outgiven).
- "Tre" (*Tri*, Aleksandar Petrović, Jugoslavien, 1965).
- "Tre Ana" (*Tri Ane*, Branko Bauer, Jugoslavien, 1959).
- "Tre biljetter till Hollywood" (*Tri karte za Holivud*, Božidar Nikolić, Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1993).
- Tyskland anno noll* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, Italien, 1948)
- Underground* (*Podzemlje*, Emir Kusturica, Frankrike/Ungern/Tyskland/Förbundsrepubliken Jugoslavien, 1995).
- "Valter försvarar Sarajevo" (*Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac, Jugoslavien, 1972).
- "Vanliga människor" (*Obični ljudi*, Vladimir Perišić, Serbien, 2009).
- Variola vera* (Goran Marković, Jugoslavien, 1982).
- "Varma år" (*Tople godine*, Dragoslav Lazić, Jugoslavien, 1966).
- "Varuhuser" (*Robna kuća*, Igor Stoimenov, Serbien, 2009–2010).
- "Vem sjunger där borta?" (*Ko to tamo peva?* Slobodan Šijan, Jugoslavien, 1980).
- "Vi ses i nästa krig" (*Nasvidenje v naslednji vojni*, Živojin Pavlović, Jugoslavien, 1980).
- "Vissling klockan 8" (*Zvižduk u 8*, Sava Mrmak, Jugoslavien, 1962).
- "Vukovar – sista klippet" (*Vukovar – poslednji rez*, Janko Baljak, Serbien, 2006).
- Väldet får inte segra* (*Deveti krug*, France Štiglic, Jugoslavien, 1960).
- "Vår bil" (*Naš avto*, František Čáp, Jugoslavien, 1962).
- "Vänd dig inte om min son" (*Ne okreći se, sine*, Branko Bauer, Jugoslavien, 1956).
- W.R. - Kroppens mysterier* (*WR: Misterije organizma*, Dušan Makavejev, Jugoslavien, 1971).
- "Zagreb lever med Tito" (*Zagreb živi s Titom*, Lordan Zafranović, Jugoslavien, 1981).
- "Zelengoras toppar" (*Vrhovi Zelengore*, Zdravko Velimirović, Jugoslavien, 1976).
- "Århundradets nedgång – Testament L.Z." (*Zalazak stoljeća – Testament LZ*, Lordan Zafranović, Österrike/Frankrike/Tjeckien, 1994).
- "Återkomsten" (*Povratak*, Živojin Pavlović, Jugoslavien, 1966).
- "Överenskommet krig" (*Dogovoreni Rat*, Slađana Zarić, Serbien, 2012).

Övriga källor

You tube

- Josip Broz Tito mot pudlar, Italien och det här inslaget* (*Tito protiv pudlica, Italije i ovog snimka*),
<https://www.youtube.com/watch?v=3TGx77-MoNU.OBC>
- Transeuropa. 22/3 2013. "Dialogues on cinema. L'incontro con Mila Turajlić",
<https://www.youtube.com/watch?v=XsGYhjMPljg>.

Länksamlingar

- Informationsblad från Haagtribunalen (IT-97-27)
http://www.icty.org/x/cases/zeljko_raznjatovic/cis/en/cis_arkan_en.pdf
- Kategorin med samlade texter och länkar "Yugosphere – Why it does not exist":
<https://croatiabusinessreport.wordpress.com/category/yugosphere-why-it-does-not-exist/>.

Person- och filmregister

A Hole in the Soul 14, 40, 212-214, 216, 219, 221, 246, 254, 260, 317

Adorno, Theodor 195, 311

Aleksić, Dragoljub 213, 214

Aleksić, Mija 119

All denna folkmusik / Sav taj folk 298

Alter, Nora M. 196, 312

Althusser, Louis 111, 112, 294

Amadeus, Rambo 217, 317

Anderson, Benedict 142, 303

Angelopoulos, Theo 64, 317

Arafat Yassir/Yasser 69, 108, 255

Arendt, Hannah 156, 306

Arkan, Željko Ražnatović 124, 297

Armstrong, Louis 129

Arsenijević Vladimir 122, 283, 297

Arthur, Paul 196, 312

Artuković, Andrija 202, 204-210, 227, 314

Assmann, Jan 37, 106, 107, 274

Attacken på Drvar / Desant na Drvar 170, 171, 182

Babac, Marko 157, 258

Baker, Catherine 275, 280, 282

Bakić-Hayden, Milica 63, 286

Baletić, Branko 101, 102

Baljak, Janko 267

Barnouw, Erik 23, 269, 270,

Barthes, Roland 195, 243, 273, 295, 318

Bauer, Branko 120, 148, 182

Bauman, Zygmunt 58, 282

Becker, Wolfgang 295

Belan, Branko 146

Benjamin, Walter 33, 271

PERSON- OCH FILMREGISTER

- Bensmaïa, Reda 195, 311
Berček, Aleksandar 222, 223
Berger, Egon 209
Berlin kaputt 185
Berlins fall / Падение Берлина 317
Bijelo Dugme 118, 119, 128, 132-139, 191, 192, 240, 241, 257, 301, 302
Bjelogrić, Dragan 153
Blandford, Steve 22, 269
Blod och Aska från Jasenovac / Krv i Pepeo iz Jasenovca 209
Boško Buha 120
Bowling for Columbine 26
Boyer, Dominic 113, 295, 296
Boym, Svetlana 112, 121, 240, 259, 294, 295
Boynik, Sezgin 154, 305, 311
Brandt, Willy 108
Bregović, Goran 119, 132-139, 191, 240
Brennan, Timothy 107, 294
Brev från Sibirien / Lettre de Sibérie 199, 313
Brezjnev, Leonid 102, 108
Broz, Franjo 93
Broz, Jovanka 69, 81, 86
Bruzzi, Stella 21, 28, 29, 39-41, 65, 107, 199, 200, 227, 228, 236, 261, 269-271, 274, 275, 286, 293, 313, 318
Brynner, Yul 180
Budén, Boris 155, 306
Bulajić, Veljko 88, 89, 108, 120, 166, 172, 177, 180-182, 291
Burduš 185
Burgoyne, Robert 107, 272, 294
Burton, Richard 67, 69, 101, 179, 181, 182, 255, 259
Bush, George W. 65

Carrol, Noël 24, 270
Castro, Fidel 69, 255
Ceașescu, Nicolae 65, 108
Chiaureli, Mikheil 317
Chomsky, Noam 40, 274, 279
Chrusjtjov, Nikita 72
Churchill, Winston 69, 72, 255
Ciguli Miguli 147
Cinema Komunisto 14, 17, 111, 140, 166-171, 173, 175, 177-181, 183, 186-189, 193, 239, 243-246, 253, 259, 260, 308-310
Cohen, Roger 204, 293, 314

- Connerton, Paul 36, 50, 59, 273, 276, 283
 Corrigan, Timothy 197, 199, 312
 Crane, Susan 38, 274
 Crnjanski, Miloš /Tsernjanski, Milos 186, 311

 Čáp, František 178
 Čengić, Bahrudin 178
 Čkalja, Miodrag Petrović 119
 Čolić, Zdravko 119
 Čolović, Ivan 53, 279-281, 285, 318

 Ćorković, Dejan 119
 Ćosić, Dobrica 157

 Dabčević-Kučar, Savka 147
 Daković, Nevena 268, 286
 De Antonio, Emile 65, 286
 De Montaigne, Michel 195
 Dedić, Arsen 119
 Dedijer, Vladimir 58, 282, 288, 290
Déjà vu / Već viđeno 220
 Delić, Stipe 180
 DeMille, Cecil B. 180
Den burleska tragedin / Urnebesna tragedija 220
Den femte offensiven / Sutjeska 180, 181
Den långa mörka natten / Duga mračna noć 79
Den siste actionhjälten / Last Action Hero 216
Den sommaren / Chronique d'un été 105
 Despotović, Veljko 166, 178, 183
Det är bättre att kunna / Bolje je umeti 178
Detta folk skall leva / Živjeće ovaj narod 141, 153
 Dević, Ana 54, 281
 Dimitrijević, Branislav 59
 Domanović, Radoje 97, 293
 Douglas Kirk 179, 255
 Dragojević, Srđan 124, 189, 307
 Dragović-Soso, Jasna 56, 277, 279, 282
 Drakulić, Slavenka 115, 296
 Dravić, Milena 119, 216
 Dylan, Bob 26
Dödsorsaken bör inte nämnas / Uzrok smrti ne pominjati 184

PERSON- OCH FILMREGISTER

Đilas, Aleksa 48, 57, 276, 283

Đilas, Milovan 72, 129, 288, 290

Đorđević, Mladomir, 178, 185

Đurić, Gile 166, 178, 180, 186

Đuričko, Nikola 123

Eisenstein, Sergej 211, 315

Ellington, Duke 129

Elsaesser, Thomas 165, 166, 307

En lovande kille / Dečko koji obećava 185

Engels, Friedrich 68

Epstein, Mikhail 195, 311

Ett bättre liv / Bolji Život 119

Fahrenheit 9/11 26, 65

Fehmiu, Bekim 120, 223

Fel / Kvar 307

Fentress, James J. 31, 271

Fiebler, Carsten 295

First movies of Gen. Tito 170

Flaggan / Zastava 153

Flaherty, Robert 269

Flammande byar / Lepa sela lepo gore 189, 307

Flaubert, Gustav 216

Franco, Francisco 92

Franz Ferdinand 46

Frihet eller serietidning / Sloboda ili strip 97

Förbjudna utan förbud / Zabranjeni bez zabrane 14, 140, 157, 161, 163-166, 193, 242, 244, 246, 253, 258, 260

Galningar / Poludeli ljudi 220

Gandhi, Mahatma 74

Garbo, Greta 216

Getty, John 154, 306

Giannetti, Louis 196, 312

Godard, Jean-Luc 175

Golubović, Predrag 148

Goodbye Lenin 295

Gordy, Eric 55, 138, 279-281, 302

Gorilla badar mitt på dagen / Gorila se kupa u podne 317

Gotovac, Tom 186

Goulding, Daniel 151, 164, 165, 174, 184, 185, 268, 302, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315

Grant, Barry Keith 22, 269

- Grgić, Goran 87
 Grierson, John 21-23, 27, 269
 Grlić, Rajko 144, 148, 304
 Gržinić, Marina 185, 311
 Guevara, Che 69
- Hadžić, Fadil 170, 171
 Halbwachs, Maurice 34, 35, 228, 272
Hamlet från Mrduša Donja / Hamlet u Mrduši Donjoj 148
 Hass, Herta 87, 90, 91, 94
 Haußmann, Leander 295
 Hemon, Aleksandar 297
 Hillier, Jim 22, 269
 Hitchcock, Alfred 179
 Hitler, Adolf 74, 80, 186, 206,
Hjältarna / Delije 184
 Hobsbawm, Eric 15, 48, 268, 276
 Honecker, Erich 74
 Horvat, Joža 94, 147
Hur Romeo och Julia älskade varandra / Kako su se voleli Romeo i Julija 178
 Huston, John 199
- Ingrao, Charles 43, 275
Innan regnet faller / Пред дождом 204, 314
Inringade / Kozara 182
Inte det, utan / Nije nego 178
 Iordanova, Dina 11, 12, 33, 34, 62-64, 67, 102, 108, 151, 226, 227, 267, 268, 272, 285, 286,
 293, 294, 305, 311, 314, 318
Italiens fall / Pad Italije 207
- Jahić, Fahreta / Lepa Brena 119
 Jakob, Dennis 216
 Jakovina, Tvrtko 109, 294
 Jergović, Miljenko 297
 Johnson, Vida T. 141, 152, 302, 305
 Johnstone, Diana 40, 274, 279
 Jončić, Petar 98, 268, 293
*Josip Broz Tito mot pudlar, Italien och det här inslaget / Tito protiv pudlica, Italije i ovog
 snimka* 65, 66, 286
 Jovanović, Nebojša 151, 304, 305, 310
 Jović, Dejan 277
 Judah, Tim 59-62, 283-285

- Kapičić, Jovo 94
 Karađorđević, Aleksandar I 46, 57, 206, 286
 Karadžić, Radovan 52
 Karajlić, Nele 119, 300
 Karanović, Srđan 119, 144
 Kardelj, Edvard 130
 Keitel, Harvey 317
 Kennedy, John F. 29, 38, 107, 236, 255
 Kenović, Ademir 144
 Kissinger, Henry 82
Kleinruppin forever 295
Kommer du ihåg Dolly Bell? / Sjećaš li se Dolly Bell? 287
 Konstantinović, Leka 166, 167, 188, 259
 Kosanović, Dejan 162, 309
 Kracauer, Sigfried 140, 302
 Krvavac, Hajrudin 120, 125
 Kuljić, Todor 71, 75, 103-105, 280, 288, 293
 Kupres, Radovan 298
 Kurtović, Larisa 60-62, 116, 285, 296
 Kusturica, Emir 64, 119, 124, 144, 203, 287
Kärlek och mode / Ljubav i moda 178
Kärleksakten eller En växeltelefonists tragedi / Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT 185, 214, 215
- Lampe, John 57, 276, 278, 282
 Landsberg, Alisson 38, 274
 Lazić, Dragoslav 178
 Leavy, Patricia 39, 274
 Lenin, Vladimir Iljič 68, 75, 156, 178, 186
 Levi, Pavle 54, 56, 101, 149, 151, 152, 186, 187, 201, 211, 281, 282, 293, 302, 304, 305, 311, 313, 315, 317
 Levy, Bernard Henry 224
 Liehm, Mira & Antonin 149-151, 302
 Lindstrom, Nicole 115, 296
 Lisinski, Vatroslav / Fuchs, Ignacij 209
 Ljubičić, Dragoljub 98, 100
 Lopate, Philip 196, 197, 199, 312
 Loren, Sophia 69, 177, 179, 255, 259
 Ludvigsson, David 77, 78, 289
 Luković, Petar 129, 298-300
 Luthar, Breda 154, 280, 285, 306,
Länge leve ungdomen / Živjela mladost 206

Löhmman, Reinhard 71, 288

Lördagskväll / Subotom uveče 178

MacQueen, Angus 267

Majcen, Vjekoslav 202, 287, 313

Makavejev, Dušan 14, 40, 41, 63, 143, 149, 159, 160, 185, 200, 211-220, 222, 223, 227, 228, 242, 248, 254, 285, 306, 307, 315-318

Malešević, Siniša 50, 276

Man älskar bara en gång / Samo jednom se ljubi 148

Mančevski, Milčo 204, 314

Mannen från ekskogen / Čovek iz hrastove šume 183

Mannen med filmkameran / Человек с Киноаппаратом, 26

Manning, Roberta 154, 306

Maratonlöparna springer ett ärevarv / Maratonci trče počasni krug 286, 287

Marjanović, Branko 147, 153

Marjanović, Đorđe 119

Marker, Chris 199, 246

Marković, Goran 14, 144, 200, 220-228, 248, 254, 303, 313

Marković, Mirjana "Mira" 222

Marković, Predrag 142, 299, 300, 303

Marx, Karl 68, 214

Matić, Veran 224

Matvejević, Predrag 58, 283

McTiernan, John 216

Mekas, Jonas 215, 228, 248

Middagstid / Podne 185

Mihajlović, Dragoljub "Draža" 46, 72, 73, 126

Milošević, Milivoje 185

Milošević, Miodrag 178, 289

Milošević, Slobodan 49-52, 70, 97-103, 105, 124, 125, 139, 144, 152, 169, 186, 188, 189, 217, 220-222, 224-226, 279, 293, 298, 303, 306, 309, 318

Milovanović, Aleksandra 173

Milutinović, Zoran 59, 283

Mimica, Vatroslav 173

Min familjs roll i världsrevolutionen / Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji 178

Mišina, Dalibor 56, 282, 285, 301

Mitrović, Živorad 182

Mladenović, Milan 119

Mladić, Ratko 51

Mlakar, Oliver 119

Moana, solens son / Moana 269

Močnik, Rastko 67, 286, 287

Montevideo, Gud välsigne dig / Montevideo, Bog te video 153

Moore, Michael 26, 65, 268, 312

Morin, Edgar 105

Morris, Errol 42, 154

Mrmak, Sava 120

Munitić, Ranko 152, 153, 203, 204, 268, 304, 305, 314

Murat I 217

Människan är ingen fågel / Čovek nije ptica 211

Nanović, Vojislav 178

Natt och dimma / Nuit et brouillard 199

Nazistfällan / Most 125

Nichols, Bill 22, 23, 25-27, 29, 199, 228, 269-271, 313

Nietzsche Friedrich 216

Nikezić, Marko 147

Nikodijević, Milan 14, 140, 157-159, 161, 253, 258, 306, 307

Nikolić, Božidar 172

Nixon, Richard 107

Novosel, Sanda 94

När pappa var borta... / Otac na službenom putu 287

Ockupationen i 26 bilder / Okupacija u 26 slika 206, 207, 307

Odysseus blick / To βλέμμα του Οδυσσεΐα 317

Okudzjava, Bulat 214

Olick, Jeffrey K. 35, 273

Oplockade jordgubbar / Grlom u Jagode 119

Orkestar 301

Oskyddad oskuldsfullhet / Nevinost bez zaštite 185, 213, 214

Oviktiga hjältar / Nevažni junaci 220

Paldum, Hanka 119

Pančev, Darko 123

Papić, Krsto 148

Parlov, Mate 119

Paskaljević, Goran 144

Paulus, Johannes II 83

Paunović, Davorjanka 87

Pavelić, Ante 47, 84, 290, 314

Pavić, Siniša 119

Pavičić, Jurica 151, 292, 303, 304, 314

Pavlović, Živojin 148, 149, 157-159, 161, 185, 258

Pekacz, Jolanta 128, 298

- Perica, Vjekoslav 59, 276, 279, 282, 283
 Perišić, Vladimir 154
 Perković, Ante 139, 301, 302
 Perović, Latinka 95, 96, 147
 Pešić, Branko 186
 Petrović, Aleksandar 149, 159-161, 184, 186, 242, 304
 Petrović, Dražen 119, 123
 Petrović, Steva 166, 177, 180
 Petrović, Tanja 116, 296
 Picasso, Pablo 180
 Plantinga, Carl 17-19, 21, 23-25, 268-270
Plastjesus / Plastični Isus 143, 160, 186
 Pogačar, Martin 56, 282
 Pogačić, Vladimir, 178
 Polimac, Nenad 82, 153, 305, 308
 Popović, Koča 96
 Popović, Miodrag 137, 183-186
 Popović, Nikola 141, 147, 153
 Princip, Gavrilo 46
Prometheus från ön Viševica / Prometej s otoka Viševice 173
 Psihoyos, Louie 26
 Pušnik, Maruša 154, 280, 285, 306
- Quinn, Anthony 179
- Radić, Stjepan 46
 Radičević, Ljubomir 178
 Radivojević, Miloš 144, 185, 307
 Rakonjac, Kokan 157, 258
 Ramet, Sabrina Petra 55, 135, 278, 279, 281, 288, 299, 301, 302
 Rancière, Jacques / Ransijer Žak 166, 171, 175-177, 310
 Ranković, Aleksandar 96
 Raos, Ivan 148
 Ras, Eva 216
 Rasmussen, Ljerka 56, 282, 299
 Reich, Wilhelm 211
 Renov, Michael 17-19, 24, 28, 197-199, 218, 219, 228, 229, 248, 268, 269, 271, 312, 317, 318
Republiken Užice / Užička republika 182
 Resnais, Alain 199
 Richter, Hans 196, 311
 Ricoeur, Paul 228, 233, 318
Roger and me 268

PERSON- OCH FILMREGISTER

- Rohringer, Margit 12, 98, 267, 268, 293
Romanovdynastins fall / *Падение династии Романовых* 275
Roosevelt, Franklin 69
Rosenstone, Robert 30, 32, 34, 226, 227, 271, 272, 318
Rossellini, Roberto 221
Rothman, William 22, 269
Rouch, Jean 105
Rött slag / *Crveni udar* 148
- Sartre, Jean Paul 69
Se dig inte om 26
Sedlar, Jakov 289
Serbien, år noll / *Srbija, godine nulte* 14, 221, 223, 226, 246, 254, 260
Shoup, Paul 54, 280
Shub, Esfir 275
Silverman, Kaja 200, 313
Skrigin, Žorž 182
Slade, Max 170
Slaget vid Kosovo / *Boj na Kosovu* 144
Slaget vid Neretva / *Bitka na Neretvi* 120, 143, 172, 180, 181, 217
Slavica 141, 153, 173, 181
Sloterdijk, Peter 98
Sommaren bär skulden för allt / *Leto je krivo za sve* 178
Sonnenallee 295
Specialutbildningen / *Specijalno Vaspitanje* 223
Sretenović, Dejan 99, 293
Staden / *Grad* 157, 258
Stalin, Josef 47, 67-69, 71, 72, 75, 81, 85, 92, 121, 128, 141, 154-156, 216, 239, 255, 287, 299, 306, 317
Steg i dimman / *Koraci kroz magle* 182
Stepinac, Alojzije 83, 84, 87, 88, 209, 210, 314
Stewart, Susan 113, 294
Stoimenov, Igor 14, 118, 126, 127, 253, 297
Stojanović, Dubravka 42, 43, 275
Stojanović, Lazar 143, 159, 160, 186, 187
Stojanović, Nikola 98
Surrogatet / *Surogat* 120
Sweet Movie 212, 214, 215
Svrtan, Boris 87, 88
Söndag / *Nedjelja* 318
- Šakić, Tomislav 149, 304

- Šijan, Slobodan 144, 286, 287
 Škrabalo, Ivo 146, 149, 150, 203, 268, 303, 304, 314
 Šotra, Zdravko 144
 Štiglic, France 182
 Štulić, Branimir ”Johnny” 119
 Šuvar, Mira 90-92
- Tana, Dan 180
 Taylor, Elisabeth 69, 179, 255
Teatern i hemmet / Pozorište u kući 119
 Temple, Shirley 216
 Tempo, Svetozar Vukmanović 137
 Terzić, Zoran 55, 182, 281, 288, 310
 Thatcher, Margaret 82, 108
The autobiography of Nicolae Ceausescu 65
The Battle of San Pietro 199
The Cove 26
The Death of Yugoslavia 267
Tidiga verk / Rani radovi 97, 160, 185
Tiggare och söner / Prosjaci i sinovi 148
 Tirnanić, Bogdan 152, 163, 165, 166, 304, 307
Tito – rött och svart / Tito – crveno i crno 289
Tito – testamentets sista vittnen 14, 90-97, 102, 104, 105, 107-109, 234-237, 253, 256
Tito (serien) 14, 77, 78, 80-89, 91-97, 103-110, 234-237, 253, 256
Tito för andra gången bland serber 14, 77, 97-108, 253, 256
Tito och jag / Tito i ja 220
Tito utan mask / Tito bez maske 289
 Tito, Josip Broz 11, 13-17, 24, 46, 47, 49, 56, 58, 65-110, 121-123, 126, 129-131, 134-136, 141, 142, 144-147, 155, 158, 159, 161, 162, 165-172, 175-178, 180-183, 186-192, 215, 220, 231-238, 240, 241, 243-245
Titos memoarer 88, 89
 Todorova, Maria 63, 113, 117, 280, 286, 294, 295
 Tomc, Gregor 131
Tre / Tri 184
Tre Ana / Tri Ane 148
Tre biljetter till Hollywood / Tri karte za Holivud 172, 178
 Tripalo, Miko 147
 Tucaković, Dinko 14, 140, 157, 161, 163, 253, 258
 Tudman, Franjo 50-52, 79, 85, 96, 202-204, 289, 293
 Turajlić, Mila 14, 166-179, 182, 183, 186-189, 243, 244, 253
 Turković, Hrvoje 202, 267, 313
Tyskland anno noll / Germania, anno zero 221

Ugrešić, Dubravka 297

Ujicā, Andrei 65

Underground / Podzemlje 203

Valter försvarar Sarajevo / Valter brani Sarajevo 120, 125, 182

Van Dijck, José 39, 274

Vanliga människor / Obični ljudi 154

Variola vera 220, 222

Varma år / Tople godine 178

Varuhuset / Robna kuća 14, 118-128, 133, 191, 192, 239-241, 253, 257

Velikonja, Mitja 113, 114, 116, 117, 283, 295, 296

Velimirović, Zdravko 182

Vem sjunger där borta? / Ko to tamo peva? 286

Vertov, Dziga 26

Vi ses i nästa krig / Nasvidenje v nasledni vojni 148

Vissling klockan 8 / Zvižduk u 8 120

Vlajčić, Milan 145

Vojnov, Dimitrije 153, 154, 305

Volk, Petar 152, 267, 305

Vrdoljak, Antun 14, 77-89, 91-96, 102, 104-110

Vučelić, Miodrag 224

Vučetić, Radina 56, 129, 156, 157, 281, 282, 299, 302, 303

Vučičević, Branko 162

Vuisić, Pavle 119

Vukotić, Dušan 120

Vukov, Vice 137

Vukovar – sista klippet / Vukovar – poslednji rez 267

Vuletić, Dean 56, 129, 281-283, 298, 299

Vulliamy, Ed 40

Väldet får inte segra / Deveti krug 182

Vår bil / Naš avto 178

Vänd dig inte om min son / Ne okreći se, sine 181, 182

Wachtel, Andrew 54, 279, 280, 283, 300

Wagner-Pacifici, Robin 31, 271

Wayne, John 189

Weber, Maximilian 74, 236, 256, 288

Wedel, Michael 165, 166, 307

Wees, William 41, 200, 227, 275, 313

Welles, Orson 69, 177, 179, 180, 182, 255, 259

Werner-Mueller, Jan 37, 274

White, Hayden 29, 30, 32, 33, 39, 40, 252, 261, 271, 274, 275,

- Wickham, Chris 31, 271
 Williams, Linda 42, 294
 Wilson, Woodrow 46
 Winston, Brian 24, 69, 228, 269, 270
W.R. - Kroppens mysterier / WR: Misterije organizma 143, 159, 211, 212, 214, 215, 306, 315
- Yurchak, Alexei 155, 296, 306
- Zafranović, Lordan 14, 77, 87, 90-96, 102, 104, 105, 107-109, 144, 200-211, 213, 220, 222-225, 227-229, 234-237, 248, 253, 254, 256, 259, 292, 294, 307, 313, 314, 318
Zagreb lever med Tito / Zagreb živi s Titom 90
 Zander, Ulf 32, 271, 272
 Zapruder, Abraham 29, 274
 Zarić, Slađana 267
Zelengoras toppar / Vrhovi Zelengore 182
 Zelenković, Radoslav 162
 Zjdanov, Andrej / Zhdanov, Andrei 96, 259
 Zvijer, Nemanja 142, 303
- Žalica, Pjer 301
 Žilnik, Želimir 14, 77, 97-108, 160, 162, 185, 232, 235, 237, 242
 Živanović, Jovan 178, 184
 Živojinović, Velimir Bata 123, 125, 166, 179, 181, 183, 184, 189, 311
Žižek, Slavoj 63, 176, 177, 286, 301, 310
- Århundradets nedgång – Testament L.Z. / Zalazak stoljeća – Testament LZ* 14, 202-206, 208, 210, 221, 226, 227, 246, 254, 260
Återkomsten / Povratak 185
- Överenskommet krig / Dogovoreni Rat* 267

CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS

Skrifter utgivna av Avdelningen för litteraturvetenskap,
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.
Redaktionskommitté: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius,
Anders Ohlsson och Rikard Schönström.

1. Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna*, 2002.
2. Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige*, 2002.
3. Helene Ehriander, *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelmns historiska barn- och ungdomsböcker*, 2003.
4. Eivor Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, 2003.
5. Maria Nilsson, *Att förhålla sig till moderniteten. En studie i Gertrud Liljas författarskap*, 2003.
6. Wiveca Friman, *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*, 2003.
7. Anders Marklund, *Upplevelser av svensk film. En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*, 2004.
8. Jon Helgason, *Hjärtats skrifter. En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, 2007.
9. Jonas Asklund, *Humor i romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*, 2008.
10. Immi Lundin, *Att föra det egna till torgs. Berättande, stoff och samtid i Kerstin Strandbergs, Enel Melbergs och Eva Adolfssons debutromaner*, 2012.
11. Elisabet Björklund, *The Most Delicate Subject. A History of Sex Education Films in Sweden*, 2013.
12. Carolina Ignell, *Du och jag men inte vi. Om omöjliga möten och deras orsaker i J.M. Coetzees fiktion*, 2013.
13. Johan Edlund, *Modernitet och myt. Avförtrollning och återförtrollning i Knut Hamsuns Sult, Mysterier och Pan*, 2015.
14. Jimmie Svensson, *Versform & ikonicitet. Med exempel från svensk modernistisk lyrik*, 2016.
15. Erik Erlanson, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefords och Inger Christensens diktning*, 2017.
16. Isak Hyllén-Cavallius, *Den ofärdiga vetenskapen. Om krisen i svensk litteraturforskning och litteraturtolkningens villkor*, 2018.

I samband med det forna Jugoslaviens upplösning, under och efter de krig som kom att dominera mediebilder av området, har det gjorts dokumentärfilmer som på olika sätt berört det tragiska efterspelet av Josip Broz Titos och landets död. Jugoslaviens kollaps var en historisk händelse av stor betydelse för de individer och det kollektiv som utgjorde landet, men också för regionen, för Europa och världen. Olika berättelser och förklaringar om hur landet fallit sönder har sedan dess dominerat filmrepresentationer av det förflutna. Många var de filmer vars avsikt var att klargöra och på mer eller mindre didaktiska sätt förklara landets upplösning och de efterföljande krigen. Trots mängden postjugoslaviska dokumentärfilmer, har mer ingående analyser av dessa sällan hittat sin plats i akademiska studier.

Det förflutna är ett främmande land analyserar filmrepresentationer av Jugoslavien och Josip Broz Tito. Tematiskt berörs medierade minnen och minneskonflikter av Tito och landet. Studien undersöker huruvida de utvalda filmernas syn på det förflutna överensstämmer eller är i konflikt med rådande ideologiska skiftningar efter kommunismens fall.

Avsikten med studien är att nyansera och kritiskt granska parallella minnesspår i en region som saknar en enhetlig syn på det förflutna.



LUND
UNIVERSITY

Critica Litterarum Lundensis
Centre for Languages and Literature
ISBN 978-91-88899-15-6
ISSN 1652-8220

