



## Fra menigmand til monster

Den ny serbiske film og fortidens synder

Af Spela Zajec

I et hus idyllisk omgivet af træer og en lille skovsti sidder et lykkeligt par og griner ad en indforstået vittighed. Manden, Miloš, er en tidligere pornofilmstjerne, der har besluttet at stoppe karrieren. Tidligere var han kendt som den bedste i branchen, hvor han ligefrem gik under navnet 'pornografiens Nikola Tesla' (en serbisk fysiker og elektroingeniør, der regnes for en af de mest banebrydende inden for sit felt i det 19. og 20. århundrede). Nu forsøger han at leve et fredeligt liv med sin kone og seks-årige søn, men det er svært

at få økonomien til at hænge sammen. Familieidyllen trues imidlertid ikke kun af økonomiske problemer, men også af Miloš' fortid i form af hans tidligere kollega Lejla, der pludselig dukker op med et jobtilbud. Tilbuddet drejer sig om en rolle i en film af den mystiske Vukmir, en såkaldt 'kunstnerisk pornofilminstruktør', der på grund af Miloš' 'særlige evner' gerne vil have ham med i en 'kunstnerisk' pornofilm henvendt til det udenlandske marked. Der er kun én betingelse: Miloš kan ikke få noget at vide om filmens plot eller scenernes specifikke

indhold. Miloš er i første omgang noget afvisende, men han lader sig til sidst overtale, først og fremmest på grund af honorarets imponerende størrelse, som vil gøre ham i stand til at sikre familiens fremtid.

Miloš føres til et børnehjem, hvor han bliver udstyret med et sæt høretelefoner, hvorfra han og et medfølgende filmhold modtager instrukser om, hvad han skal foretage sig. De scener, han bliver bedt om at medvirke i, bliver gradvist mere og mere ekstreme, og så småt begynder han at indse, at der formentlig ikke er tale om en film med kunstneriske ambitioner. Da han bliver bedt om at have sex med en mishandlet kvinde, mens en lille pige ser på, nægter han, men tvinges til at gennemføre scenen. Desuden bliver han også tvunget til at se en scene fra et af Vukmirs tidligere projekter, en snuff-film, hvor et nyfødt barn dræbes og derefter voldtages (såkaldt 'newborn porn'). Miloš flygter fra settet, men stoppes af Vukmirs læge, der bedøver ham med stoffer. Nogle dage senere vågner han op, gennembanket, indsmurt i blod og ude af stand til at huske, hvad der er sket. Da han vender tilbage til settet, finder han båndene med optagelserne, og til sin store rædsel ser han, hvordan han i sin dopedede tilstand indvilger i at deltage i den ene voldelige og ekstremt aggressive sexscene efter den anden – bl.a. med hans egen familie som ofre.

**Verdens mest brutale film.** Det er næsten umuligt at forestille sig en film gå længere i fremstillingen af brutalitet end *Srpski Film* (2010, *A Serbian Film*) af den debuterende serbiske instruktør Srđan Spasojević. Eftersom den bruger det meste af sin spilletid på at bombardere tilskuerens nervesystem, bliver selve det at se filmen et monotont torturforløb, hvor man før eller siden når et punkt af følel-

seskulde. Filmen, som Spasojević selv har finansieret, blev lanceret som "en stærkt stiliseret exploitation-thriller med elementer af horror og torturporno", men valget af titel har måske – som filmforskeren Sanjin Pejković har fremhævet – vist sig at være den vigtigste beslutning i instruktørens karriere (Pejković 2011).

En film med så ekstreme fremstillinger af vold og sex ville normalt ikke passe ind i det almindelige distributionskredsløb. Det har imidlertid vist sig, at *A Serbian Film* er nået ud over kredsen af de mest inkarnerede horror-fans i (og måske uden for) Serbien og har undgået en 'direkte til dvd'-skæbne. Faktisk har den gået sin sejrsgang på festivaler i Nordamerika, Vesteuropa og Asien, og det er desuden lykkedes at finde en biografdistributør i USA.

Filmen har været genstand for en ophedet debat, både i Serbien (hvor alle kulturprodukter, der skaber international opmærksomhed, får meget plads i medierne, da de ses som et bevis på den serbiske kulturs værd) og i nabolandene. Den er blevet en begivenhed, alle forholder sig til og diskuterer, både privat, offentligt og ikke mindst online, hvor især filmens titel har været diskuteret, da den sammenkæder serbisk mentalitet med en ekstrem grad af perversitet. Receptionen af filmen fik også meget plads i de serbiske medier, hvor der bl.a. blev rapporteret flittigt om, hvor mange der besvimed under forestillingerne, og hvor meget og hvilke scener, der i andre lande blev bortcensureret. F.eks. blev det ofte nævnt, at det har været den hårdest censurerede film i England i de sidste seksten år (cirka fire minutter blev skåret væk). Endelig var man også flittig til at rapportere, hver gang filmen i forskellige sammenhænge blev stemplet som 'syg', 'pervers' eller 'modig'.

Selv om diskussionen især har drejet



*Srpski Film* (2010, *A Serbian Film*, instr. Srđan Spasojević).

sig om filmens udpenslede voldsscener, er det ikke mindst *titlen*, der har skabt debat, eftersom det indiskutabelt primært er den, der kalder på en bredere anlagt fortolkning. Som Pejčković (2011) skriver, er ambitionen med filmens titel metaforisk at beskrive 'statens tilstand' og skabe opmærksomhed om den konfliktplagede Balkan-regionens nyere historie. På grund af landets krigsførende rolle både i de såkaldte 'arvefølgekrige' i Kroatien, Bosnien og Hercegovina (1992-95) og i den tidligere serbiske provins Kosovo var Serbien genstand for hele verdenssamfundets opmærksomhed i 1990'erne. Med sin titel spiller filmen på publikums forventninger til Serbien som et land præget af ekstrem vold og vildskab, og med sit blod, sin vildskab og sine ekstreme former for vold og sex, der fremstilles som logiske konsekvenser af perverse omgivelser<sup>1</sup>, lever filmen i høj grad op til disse forventninger.

I de internationale sammenhænge, hvor filmen er blevet forstået metaforisk, har man primært opfattet den som progressiv og subversiv (jf. Pejčković 2011). Mitch Davies, en af direktørerne for Montreals Fantasia Festival, har f.eks. formuleret det således:

De stemmer, vi hører fra den nye independent-bølge i serbisk film, er nogle af de mest rå og dristige, vi endnu har mødt på film (...) Der er tale om begavet, konfrontatorisk filmkunst med forbløffende chokelementer, som man modigt og intelligent tør stå ved. (Cit. in Brown 2010).

*A Serbian Film*'s skabere har selv tilkendegivet, at filmen skal ses som en slags social kommentar, og de har lagt meget vægt på, at den blev lavet uden offentlig støtte eller nogen form for statslig indblanding. Ifølge instruktøren, Spasojević, og manuskriptforfatteren, Aleksandar Radijović, skal filmen ses som en metafor for den tid, vi

lever i (Njegić & Đurđević 2010). I et interview i den kroatiske avis *Slobodna Dalmacija* har Spasojević således forklaret:

Pornografi er i filmen brugt som en metafor. En direkte metafor for hverdagslivet og for alt det, man gør for at brødføde sin familie og tilfredsstill dem, der er herrer over ens skæbne. Snuff er blot denne form for pornografis slutresultat, hvor man ender med at dø både åndeligt og fysisk (Njegić 2010).

Videre understreger han, at filmen har til hensigt at tematisere de menneskelige omkostninger i et efterkrigssamfund, og at den desuden handler om, hvor langt man vil gå for at beskytte sine nærmeste.

Efter at have taget udgangspunkt i en af de nyeste serbiske film vil jeg nu forsøge på forskellig vis at indkredse, hvordan film-skabere i Serbien generelt opfatter situationen i hjemlandet og Serbiens position i det ny Europa med dets nye politiske dagsordener. Det giver i den forbindelse mest mening at se på filmene i forhold til det emne, der for alvor optager serberne: landets krigshistorie og den dertil hørende debat om krigsforbrydelser. I den forbindelse er det også interessant at se, hvilke strategier der mere specifikt benyttes til at håndtere fortidens synder – et aspekt, som *A Serbian Film* unægteligt må siges at aktualisere.

**Ny serbisk brutalitet.** Serbien har tradition for at have en ret omfattende filmproduktion, hvor stort set alle typer film er repræsenteret. Med en årlig produktion på mellem tretten og tyve spillefilm er det uden sammenligning det land i det tidligere Jugoslavien, der har den største filmindustri. Samtidig er det sammen med f.eks. USA og Indien et af de meget få steder i verden, hvor publikum foretrækker nationale produktioner (Jf. Vujanić 2008). Man skal derfor ikke underkende den betydning, som mange af disse lokalt produ-

cerede film har for den serbiske befolkning. I den forbindelse er det interessant at se på, hvilke typer historier der dominerer, hvilke genkommende motiver der dukker op, og hvordan den nationale mytologi i det hele taget forvaltes.

*A Serbian Film* lader sig bedst se som et eksempel på en gruppe nyere serbiske film, der tilsammen udgør en mindre bølge af 'ny serbisk brutalitet'. De to øvrige, mest fremhævede eksempler er *Miloš Branković* (2008, *Who the Fuck is Miloš Branković?*, instr. Nebojša Radosavljević) og *Život i smrt porno bande* (2009, *The Life and Death of a Porno Gang*, instr. Mladen Djordjević). Disse film står i direkte modsætning til de eskapistiske underholdningsfilm, der også er ekstremt populære i Serbien. Begge retninger (den ekstreme brutalitet og den eskapistiske underholdning) kan ses som en afspejling af det dynamiske forhold, der eksisterer mellem filmen og det konfliktplagede serbiske samfund. Mens den ene helt oplagt har til hensigt at få tilskuerne til at glemme alt om landets problematiske nutid og betændte nære fortid, retter den anden et frontalangreb mod vores nervesystem for med sine chokeffekter og visuelle excesser at fastholde os i en form for serbisk 'hyperrealitet'.

*A Serbian Film* bliver ofte sammenlignet med *The Life and Death of a Porno Gang*, som også er en debutfilm. I begge optræder pornografi og snuff-film som metaforer for mere almene, sociale problemstillinger, ligesom de begge går til voldsomme excesser i deres beskrivelser af vold og sex. Endelig har begge filmene fået et forholdsvis stort publikum i tale uden for Serbiens grænser. I *Porno Gang* møder vi den nyuddannede filminstruktør Marko, der har svært ved at finde finansiering til sin første film, som er en blanding af horror og science fiction. I jagten på penge

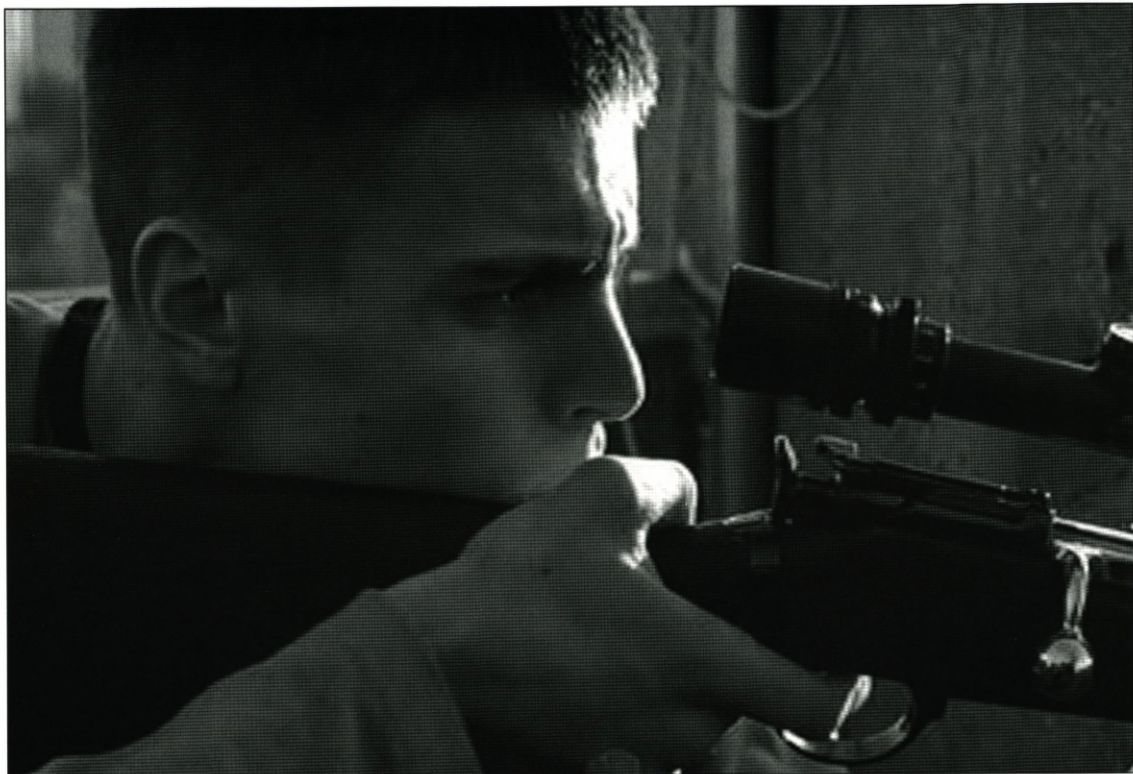


Život i smrt porno bande (2009, *The Life and Death of a Porno Gang*, instr. Mladen Djordjević).

indlader han sig først med mafiosoen og pornofilminstruktøren Cane. Deres møde har imidlertid så uheldig en udgang, at han med sin kæreste må tage flugten i sin gamle minivan. Med sig på flugten tager han en gruppe fallerede pornofilmskuespillere, og den lille gruppe rejser nu landet rundt med et sexshow, der under den pornografiske overflade rummer en del politiske og sociale kommentarer. Showet er dog langt fra en succes, og Marko vælger derfor at gå skridtet videre og indlade sig med en tysk instruktør af snuff-film. I slutningen af filmen ender Marko således med ligefrem at indtage en nøgleposition i snuff-filmbranchen.

Selv om *Porno Gang* og *A Serbian Film* har en del til fælles, fremstår de æstetisk og politisk meget forskellige. I begge hense-

ender er *Porno Gang* klart mest intelligent. Med sit håndholdte kamera, sit naturlige lys og en god portion kulsort humor minder den mest af alt om de film, som den i Serbien meget anerkendte instruktør Želimir Žilnik laver. Samtidig giver roadmovie-formatet mulighed for at nå langt ud i den serbiske provins, hvor ekstrem fattigdom, hærgen og brutalitet råder. *A Serbian Film*, derimod, lægger sig tæt op ad Hollywoods fortællestil og glamour: Den er stramt fortalt, flot fotograferet, har overbevisende special effects og et effektivt soundtrack. Endelig er det værd at bemærke, at hvor *Porn Gang* henter sine protagonister på den absolutte bund i det sociale hierarki (bortset fra den unge instruktør, Marko, der er en 'helt almindelig' fyr), dér er det en ganske almindelig



*Apsolutnih 100* (2002, *Absolute 100*, instr. Srđan Golubović).

serbisk familie, den helligste sociale enhed, der går i opløsning i *A Serbian Film*.

**Serbiske desperadoer.** Begge film fokuserer dog på et tema, som i forskellige varianter er dukket op en del gange i serbisk film de senere år (dvs. efter 2000): den normale, mere eller mindre almindelige mand, der udvikler sig til et monster.<sup>2</sup> Som jeg ser det, skal disse monstre ikke kun opfattes som en metafor for den krigsplagede serbiske fortid, men også som en indirekte refleksion over landets nyeste historie. Ud over i de allerede nævnte film fra brutalitetsbølgen ses dette tema også i *Apsolutnih 100* (2002, *Absolute 100*, instr. Srđan Golubović), *Klopka* (2008, *The Trap*, instr. Srđan Golubović), *Šišanje* (2010, *Skinning*, instr. Stevan Filipović) og *Obični*

*ljudi* (2009, *Ordinary People*, instr. Vladimir Perišić). I disse film varieres temaet fra at have mere forståelige årsager til blot at være udtryk for den rene, uforklarede ondskab. Oftest sker protagonistens forandring dog på grund af et udefra kommende pres eller ydre, sociale omstændigheder.

*Absolute 100*, der er et low-budget actiondrama, følger f.eks. den unge sportsstjerne Saša, der bor i et særdeles trøstesløst betonbyggeri fra kommunistregimets dage og tavst udvikler sig til koldblodig morder for at hævne sin afdøde bror, Igor, der var narkoman og blev udnyttet af en gruppe mafiosolignende gangstere. Igor, som engang var mesterskytte, blev til krig i Bosnien indkaldt som snigskytte, og det var på grund af sine traumatiserende krigserfaringer, at han senere udviklede sig

til en gældspilet heroinjunkie.

I den film noir-inspirerede *The Trap* (en serbisk-tysk-ungarsk co-produktion) følger vi Mladen, som ikke kan finansiere en behandling af sin søns alvorlige sygdom. Han vælger derfor at tage imod et tilbud om at agere lejermorder og dræbe en ukendt kriminel. Det viser sig imidlertid, at den mand, han slår ihjel, slet ikke var kriminel; Mladen blev blot brugt til at ordne et klassisk udrensingsjob for en gruppe forbrydere. Filmen skaber en klaustrofobisk atmosfære, hvor skildringen af protagonistens lidelser og skyldfølelse står i centrum. Samtidig fremstiller den også et bizart socialt univers i det post-socialistiske Beograd, hvor menneskeliv ikke tillægges den store værdi. Med det nye sociale

hierarki, der er opstået efter socialismen, synes helt fundamentale etiske spilleregler at være sat ud af kraft, og kløften mellem det resourcesvage flertal (hovedpersonen tilhører den forarmede, veluddannede 'middelklasse') og den skrupelløse, nyrige mafia-overklasse med prangende villaer er større end nogensinde før.

**Selv-balkaniseringsfilm.** Den kriminalitet, vi støder på i dramaerne om serbiske desperadoer, står i skarp kontrast til den kriminalitet, der skildres i de såkaldte 'selv-balkaniseringsfilm' (en betegnelse introduceret af Tomislav Longinović 2005). De mest prægnante film i denne 'genre' er *Underground* (1995, instr. Emir Kusturica), *Bura Baruta* (1998, *Powder Keg*, instr. Go-

*Klopka* (2008, *The Trap*, instr. Srđan Golubović).





*Underground* (1995, instr. Emir Kusturica).

ran Paskaljević), *Lepa sela lepo gore* (1996, *Pretty Village*, *Pretty Flame*, instr. Srdjan Dragojević) og *Pred doždöt* (1994, *Før Regnen*, instr. Milčo Mančevski). Disse film ”iscenesætter historier fulde af umotiveret vold, had, bedrag og ondskabsfuld hævn-tørst,” som Pavičić (2010) formulerer det. Forbrydelserne udspringer af brutale urinstinkter og ledsages ofte af en høj grad af nydelse fra gerningsmandens side.<sup>3</sup> Volden og vildskaben bliver med andre ord fremstillet som noget regionalt ‘nedarvet’.

Mange filmskribenter har fremhævet, hvordan de to mest anerkendte serbiske film – *Underground* (hvis serbiskhed man i øvrigt kan diskutere, eftersom det var en international co-produktion, og Kusturica oprindeligt var bosnier, men skiftede til serbisk side under borgerkrigen) og

*Pretty Village*, *Pretty Flame* – anlægger en serbisk-nationalistisk synsvinkel på nogle temmelig prekære og kontroversielle problemstillinger. Som Igor Krstić (2002) påpeger:

Tilskueren bliver ubevidst placeret i en position, hvor identifikationen kommer til at ligge hos dem, der voldtager kvinder, brænder landsbyer af og massehenretter muslimer og kroater i Bosnien og Kosovo. Filmene fremmer på den måde tilskuerens identifikation med ‘aggressorens’ libidinale økonomi: en identifikation med ‘det balkanske drive’, excesser, afhængighed af vold og udnyttelse af kvinder, perversitet og kriminel opførsel (Krstić 2002).

I disse film er brutaliteten og vildskaben altså noget, der kommer indefra, mens de i de seneste serbiske desperado-film om menigmands forvandling til monster har



en ydre, socio-økonomisk årsag og derfor til dels kan retfærdiggøres. Desperadoerne bliver altså først og fremmest set som ofre for deres miljømæssige baggrund, og tilskueren tilbydes på den måde en empatisk identifikation med den ufrivillige bøddel, fordi han selv er et offer.

### Strategier til at håndtere fortidens synder.

*A Serbian Film* indtager i den forbindelse en interessant position, idet den ikke alene rummer begge disse tilgange, men faktisk præsenterer os for en hel række af strategier til, hvordan man i Serbien kan forholde sig til den ubehagelige, militaristiske fortid (nogle af strategierne udelukker ganske vist gensidigt hinanden, men den officielle ideologi var heller aldrig særlig konsistent).

Først har vi *benægtelsen*: Miloš er en sympatisk fyr, der elsker sin familie og ønsker at tage ansvar for den.<sup>4</sup> Hans pornofilmfortid er ganske vist en plet på den perfekte familiefar-figur, men ikke værre end, at den kan smiles væk, da sønnen opdager den. Vi får et idyllisk billede af familiens hjem, skildret i bedste Hollywood-stil som et lille helligt refugium. Den lykkelige familieidyl i en mørk tid fungerer således både som en indikation af og kontrast til al den ondskab, der følger.

Denne kærlige familiefar (en kliché-præget motivation for hans vej ind i ondskabens verden) forvandler sig så til et monster i en snuff-film, hvor han voldtager sin egen søn, mens hans bror voldtager hans kone. På den måde bliver *A Serbian Film* også et eksempel på – med den serbiske filmkritiker Smiljanjić (2010) ord – ”hvordan maskulinitetskult og krigsførelse forbindes med incestuøs mytologi”. Det bliver i familien. Men Miloš kan undskylde, eftersom han under hele forløbet var dopet med stoffer. Han er selv et offer.

Denne form for argumentation kan ses

som et eksempel på, hvad Alexei Monroe (2000) har kaldt en serbisk ’belejningsmentalitet’, en indgroet diskurs, man ofte støder på i både offentlige og private sammenhænge blandt serberne. Denne mentalitet benyttes især som strategi, når man skal prøve at forholde sig til landets problematiske krigshistorie og fortidens ugeringer. *A Serbian Film* reviderer – som en række andre film – de senere års militærhistorie og leverer en apologi for den ved at antyde, at grusomhederne blev begået mod befolkningens vilje, som var serberne dopet og tvunget af en dæmonisk leder (Pejković 2011). På typisk serbisk vis placerer *A Serbian Film* hele ansvaret hos én bestemt person, der – som Pejković (2011) formulerer det – ”symboliserer al ondskab i verden. Fritzl, Milošević, Hitler”. Almindelige serbere er ikke ansvarlige, de fulgte blot lederens ordrer. Denne strategi går fint i spænd med den officielle benægtelse af, at *systemet* skulle have stået bag voldsudgydelserne. I det omfang, man overhovedet tager ansvar for de mange grusomheder, serbiske soldater begik i nabolandene under ’borgerkrigen’, gør man det ved at plante skylden på nogle få personer. På den måde fritages såvel *systemet* som den almindelige serber for skyld, og man undgår at tage et opgør med den voldsideologi og det kollektive militærhysteri, der herskede i landet, da forbrydelserne blev begået – en ideologi, som *systemet* i vidt omfang støttede og var involveret i.

Heroverfor følger filmens skabere med deres offentlige udtalelser, interviews mv. en anden strategi, som også er ganske udbredt i den serbiske offentlighed, nemlig en *relativisering af fortidens fejlgreb*. Således siger Spasojević i det allerede nævnte kroatiske avisinterview:

Filmen kan ses som en metafor for alle de rædsler, der har fundet sted i det tidligere Jugoslavien i de sidste årtier, og som vi alle deltog i. Der er altså – ret åbenlyst – noget galt med os alle sammen (Njegić 2010).

Spasojević ønsker altså her at foretage en 'retfærdig fordeling' af ansvaret for grusomhederne – som 'alle' gøres medansvarlige for. Derved opnår han imidlertid kun at skære bødler og ofre over én kam (og i øvrigt var det ikke kun serberne, der begik grusomheder, ligesom det langtfra (!) var alle serbere, der støttede op om det kriminelle system).

Replikken 'helten vidste ingenting' optræder umådeligt hyppigt i de senere års serbiske film – såvel i de film, der, som vi har set, søger at frikende serbere, der handlede mod deres vilje, som i de film, der i Serbien bliver anklaget for at være anti-serbiske. Hvis en film ikke hylder den serbiske nation, bliver den hurtigt fortolket og forkastet som en konspiration mod eller dæmonisering af serberne. Det gælder f.eks. *Turneja* (2008, *The Tour*), der er instrueret af den ellers anerkendte Goran Markovic.<sup>5</sup> *The Tour* beretter om en flok skuespillere fra Beograd, der – helt uvidende om, hvad der foregår; de vil bare tjene lidt hurtige penge – tager på turné i nabolandet Bosnien, midt i de voldsomme kamphandlinger. Som Pejkić (2011) bemærker, opfører skuespillerne sig, som om de kommer fra en anden planet og ikke bare fra nabolandet.

Men *A Serbian Film* placerer også protagonisten i en anden form for offerrolle end den tidligere nævnte. Miloš kan således også ses som en repræsentant for den tredje verden, et 'magtesløst' offer for den 'magtfulde', dæmoniske Vukmir, der laver film til det udenlandske marked. Han kan derved sammenlignes med Franz, den tyske snuff-instruktør i *Porno Gang*,

der overtaler pornoholdet til at gå ind i snuff-branchen. Der er tale om forbrydelser, som bliver begået med henblik på et niche-marked, hvor menneskelig lidelse har underholdningsværdi. De magtesløse tilbyder det eneste, de har – deres kroppe og i sidste ende deres liv. På den måde tematiserer filmene også det globale politiske hierarki mellem Øst og Vest, Nord og Syd – et hierarki, der er baseret på udbytning af de svageste. I det kroatiske avisinterview forklarer Spasojević:

Det største problem for Serbien i dag er landets kejtede forsøg på at spille med på den frie verdens præmisser. Præmisser, man er *nødt* til at spille med på, men måden, man forsøger at gøre det på, har meget skadelige konsekvenser for Serbien og dets befolkning (Njegić 2010).

Da det går op for Miloš, hvad han har gjort, dræber han Vukmir, sin familie og sig selv. Men umiddelbart efter dukker blot en ny dæmon op i form af en ny pornofilminstruktør. Systemet og magtbalancen ændrer sig ikke, nye bødler og nye ofre vil blive skabt igen og igen.

**Konklusion.** I Serbien regnes det for 'in' blandt filminstruktører og manuskriptforfattere at distancere sig fra det politiske regime og se sig selv som værende i opposition til systemet. Men som Pejkić (2011) konstaterer, synes en række af de film, der bliver lavet i Serbien i disse år, på mange måder at fortælle de samme historier som Kusturica – en instruktør, der anses for at være regimets mand. *A Serbian Film* er ingen undtagelse.

Selv om filmen undgik enhver form for statslig indblanding (men først fik forsinket premiere i Serbien), og selv om den i høj grad blev lanceret som en film, der ønskede at lægge afstand til 'den dæmoniske serbiske regering', er den alligevel endt

med at vende hjemlandets internationale image – dets kendte krigshistorie – til sin fordel, da det globale markeds interesse skulle vækkes, og femten minutters international medieberømmelse opnås. Filmen leverer det, man forventer ud fra dens titel: blod, vold og vildskab. På den måde ligger den i logisk forlængelse af de internationalt populære 'selv-balkaniseringsfilm' fra 1990'erne, blot er den væsentlig mere brutal end disse.

Hvad angår filmens 'politiske sær-egenheder', så bruger den forskellige strategier til at håndtere den ubehagelige fortid – strategier, der imidlertid alle som en også har været brugt i den 'dæmoniske' regerings officielle diskurs, og i øvrigt også i adskillige andre nyere serbiske film (bl.a. i dem, der benægter ansvar eller dyrker serbisk heroisme og maskulinitet). Så skubber *A Serbian Film* til grænserne for, hvor meget grusomhed man kan skildre på film? Ja. Er filmen 'progressiv' og politisk 'oplysende'? Nej, på ingen måde!

Oversat af redaktionen.

#### Noter

1. Serbien, der indtil 2000 var et af de sidste totalitære regimer i Europa, har en turbulent social og politisk historie bag sig, og det har derfor vist sig særdeles vanskeligt for landet at udvikle markedsøkonomi og parlamentarisk demokrati. Serbisk politik var i 1990'erne præget af en aggressiv nationalistisk retorik, der med Slobodan Milošević i spidsen resulterede i ekstreme overtrædelser af menneskerettighederne i form af krigsforbrydelser, folkedrab og voldtægter begået mod forskellige religiøse og etniske grupper i Serbiens nabostater. Efter Milošević's fald i 2000 og NATO's bombardement af Beograd i 1999 har den politiske situation dog ændret sig noget og fremstår i dag mere kompleks og mindre nationalistisk.
2. Man kunne også pege på et enkelt ældre eksempel, nemlig *Poslednji krug u Monci* (1989,

'Sidste omgang i Monza', instr. Aleksandar Boskovic).

3. Longinović tager således udgangspunkt i idéen om 'den balkanske vildmand', en arketyrisk figur i den balkanske selvforståelse og et "globalt eksempel på utilregnelig maskulinitet, der går amok" (Longinovic 2005: 38). Denne vildmand er endvidere blevet defineret som "en slave af irrationelle følelser, voldelig, alkoholiseret, kvindefjendsk, ude af stand til at kontrollere sine voldelige impulser, og – i yderste konsekvens – brandstifter, voldtægtsforbryder og morder" (Pavičić 2010)
4. Castingen er vigtig her. De to mandlige hovedpersoner spilles således af to 'alfa-hanner' i serbisk skuespilkunst (benævnt således af filmkritikeren Dimitrije Vojnov, 2010). Pornostjernen-familiefaderen-monsteret Miloš spilles af Srdjan Todorović, en skuespiller, der i det serbiske kulturliv er kendt for at være beskeden, rock'n'roll-agtig og indbegrebet af 'normalitet'. Uden for rampelyset undgår han altid at optræde i offentlige sammenhænge, hvorimod filmens anden 'alfa-han', Sergej Trifunović, der fortolker rollen som den dæmoniske og narcissistiske filminstruktør Vukmir, er kendt som et *enfant terrible* i det serbiske kulturliv. I øvrigt er navnet Vukmir en intern joke, som kun kan forstås af serbokroatisk-talende, idet det henviser til filminstruktøren Srdjan Dragojevic, som stod bag *Pretty Village, Pretty Flame*.
5. F.eks. tager Ognjanović (2008) afstand fra *The Tour*, der affærdiges som "kun nødtorf-tigt camoufleret anti-serbisk propaganda".

#### Litteratur

- Brown, Tod (2010). "Fantasia 2010 Announces Subversive Serbia". <http://twitchfilm.com/news/2010/03/fantasia-2010-announces-subversive-serbia.php> (14.04.2011)
- Crocker, David A. (1999). "Reckoning with Past Wrongs: A Normative Framework". In: *Ethics & International Affairs*, vol. 13, nr. 1.
- Đuković, Kristina (2010). "Srpski film". <http://www.novikadrovi.net/kritike/109-kritika.php>. (14.04.2011)
- Gordy, Eric D. (2005). "Shocking, Yes. But is It Transformative?". In: *Transition Online*, 28/06/2005. <http://www.tol.org/client/article/14216-shocking-yes-but-is-i-transformative.html>

- Krstić, Igor (2002). "Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity Through Popular Culture". In: *Other Voices*, vol. 2, nr. 2 (Marts 2002)
- Longinović, Tomislav (2005). *Playing the Western Eye – Balkan Masculinity in Post-Yugoslav War Cinema*. London: Routledge.
- Monroe, Alexei (2010). "Balkan Hardcore Pop Culture and Paramilitarism". In: *Central Europe Review*, vol. 2, nr. 24.
- Njegić, Marko (2010). "Intervju Redatelj Srđan Spasojević: Moj šokantni "Srpski film" prikazuje fašizam političke korektnosti" ('Interview med Srđan Spasojević: Min chokerende A Serbian Film viser det fascistiske ved politisk korrekthed'. <http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/101831/Default.aspx> (14.04.2011)
- Njegić, Marko & Nina Đurđević (2010). "Cropix". In: *Slobodna Dalmacija*, 30.07.2010.
- Ognjanović, Dejan (2008). "Turneja". <http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php>. 18.11.2008.
- Pavičić, Jurica (2010). "Cinema of Normalization: Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav Cinema after the 1990s". In: *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1, nr. 1.
- Pejković, Sanjin (2011). "Prekrajnaje historije uz pomoć kamereSrbi su nevini na filmu" ('Kameraet som middel til at revidere historien: Serberne er uskyldige på film'). <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/45128-Srbinevini-filmu.html> (14.04.2011)
- Interview med A. Radivojević (2010). "Srpski film". In: *B 92 RTV*, 17.03.2011.
- Smiljanjić, Uroš (2010). "Srpski film". <http://www.novikadrovi.net/kritike/111-kritika.php> (14.04.2011)
- Vojnov, Dimitrije (2010). "Srpski film". In: *Novi kadrovi*, 16.07.2010. <http://www.novikadrovi.net/kritike/102-kritika.php> (14.04.2011)
- Vujanić, Dejan & Dimitrije Vojnov (2008): "Srpski film mora ozdraviti" ('Serbisk film trænger til at blive helbredt'). In: *Glas Srpske*, 28.08.2008.