



Pokrp u Srbiji i Slavno u Bosni) kao mesta žaljenja, kroz Frojdrov pojam procesa tuge/tugovanja/žaljenja, koji ishodište ima u prevladavanju traume usled gubitka voljenih (muškaraca nastradalih u ratu). Narativizovanje gubitka u ovim filmskim tekstovima prepoznamo kroz ritualne i simboličke radnje kojima se odsutni muškarci prizivaju, a, s druge strane, pronalazimo strategiju prevladavanja traume kroz inverziju rodni uloga i preuzimanje maskuliniteta (žena postaje aktivni princip i nosilac pogleda [Lora Malvi]). Bahtinov motiv hronotopa susreta u slučaju dva filmska teksta diferenciramo u okviru *hronotopa regeneracije* (koji predstavlja jedan oblik sugerisanog *happy enda* u „Snijegu“) odnosno *hronotopa degradacije*, u „Čarlstonu...“ (Bemon i Borghart).

Narativni tekstovi, kako ističe Mihail Bahtin, sačinjeni su konstrukcijom fikcionog sveta hronotopa. Doslovni prevod Bahtinovog neologizma hronotop (grč. hronos *χρόνος* – vreme, i topos *τόπος* – prostor) je vremeprostor/prostorvreme. Prema Bahtinu, prostor i vreme grade neraskidivo, fundamentalno jedinstvo.<sup>1</sup> Bahtin donosi tri načina posmatranja hronotopa – prvim određujemo generičke oblike reprezentacije prostora i vremena, kao što su npr. folklorni hronotop, avanturistički hronotop; drugi su hronotopski motivi (*motiv susreta* ili *motiv puta*), a treći pogled je uopšteniji i prema njemu „hronotop, kao prioritarna materijalizacija vremena u prostoru, predstavlja centar izražajne konkretizacije“ (Bahtin, 1989: 379–380).

Teoretičar filma Robert Stam primećuje da se Bahtin iznoseći postulate hronotopa ne bavi filmom već književnošću, ali „njegova kategorija čini se idealno skrojenom za film kao medij [...] filmski hronotop je prilično doslovan, i odigrava se konkretno preko celog ekrana sa specifičnim dimenzijama, u doslovnom vremenu (obično 24 sličice u sekundi)“. Film, dakle, objedinjuje prostor i vreme tako da epitomizuje njihovu neodvojivost i nedeljivost „budući da na filmu bilo kakva promena u jednom registru donosi promene u drugom“ (Stam, 2000: 205). Sa tim se saglašava i Bart Kojnen koji navodi da koncept hronotopa, baš kao i filmski kadar, izražava iskustvo promene – „(o)ba su imaginativne konstrukcije povezane sa iskustvom trajanja“ (Keunen, 2010: 40). Stam takođe ističe da je hronotop „čvorište u kome istorija ulazi u vreme i prostor umetničke fikcije“ (Stam, 2000: 204).

U filmskim tekstovima „Čarlston za Ognjenku“ Uroša Stojanovića i

---

<sup>1</sup> U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop odlikuje se tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja (Bahtin, 1989: 193–194).

„Snijeg“ Aide Begić hronotopi su dominantno naseljeni ženama a kuriozitet je nastajanje oba filmska ostvarenja u istom vremenskom periodu – producirani su 2008. godine u okviru srpske odnosno bosansko-hercegovačke kinematografije. Oba filmska teksta donose reference na ratove na balkanskim i jugoslovenskim prostorima i oba se dominantno zasnivaju na ženskoj optici rata.

Fabula „Čarlstona za Ognjenku“ vezana je za period Velikog rata, a fabula „Snijega“ za bosansko ratište u jugoslovenskim ratnim sukobima devedesetih. Oba vremenska okvira, dakle, stvarni su istorijski događaji. Hronotopi filmskih narativa „Čarlstona...“ i „Snijega“ ekskluzivno su ženski – iako u njima obitavaju i muške figure, njihov maskulinitet je degradiran i oni su svedeni na nivo incidentnog bitisanja u ženskom prostorvremenu.

U ekspoziciji narativa „Čarlston za Ognjenku“, koji tematizuje život seoskih srpskih žena čiji su muževi poginuli na frontu tokom Prvog svetskog rata, narator u ironijski intoniranim pasažima izdvaja naricanje kao porodični zanat protagonistkinja, Ognjenke i Male boginje. Njihov talenat da profesionalno oplakuju pokojnika nasleđen je od čukunbabe, koja je oplakivala muža koji se nije vratio iz rata. Rat je opisan gotovo kao *modus vivendi* na balkanskim prostorima, a kob žena jeste da ostaju na ognjištu u iščekivanju da se muškarci vrate.

S druge strane, u filmskom narativu „Snijeg“ Aide Begić, neposredno nakon okončanja rata u Bosni, 1997. godine, mala komuna žena obitava u selu Slavno. To su žene različitih generacija – bake, sredovečne žene, devojke i devojčice, a svima je zajedničko da su izgubile nekoga u ratnim sukobima – sina, oca, supruga, brata... Protagonistkinja Alma, mlada udovica, glavni je pokretač male zajednice – u mirnodopsko vreme, ona angažuje žene u improvizovanoj manufakturi da se bave proizvodnjom i prodajom zimnice. Deo žena svesno prihvata stradanje muškaraca, a deo negira da su muškarci mrtvi, iako se nisu vratili dve godine.

Sela Pokrp (u Srbiji) i Slavno (u Bosni) iz „Čarlstona...“ i „Snijega“, predstavljaju imaginarne topose. Njih nema na geografskim mapama. S jedne strane, Pokrp nosi prilično derogativno značenje i asocira na ostatke koji su prikupljeni, sabrani i koje drži nevešta konstrukcija, nužnost spajanja. S druge – Slavno ima afirmativni kvalitet. Oba bespuća nalaze se daleko od urbanih centara, od „civilizacije“, van glavnih puteva i saobraćajnica. U njima vreme stoji. To su hronotopi zamrznuti u sećanjima. Nisu bajkoviti jer predstavljaju mesto traume, njenu repetitivnost kroz sećanja. Oni sami su nosioci memorijala, živi spomenici koji svedoče o smrti i tragediji. U okviru njih postoje sekundarni hronotopi – u srpskom Pokrpu to su groblja, to je vinograd premrežen nagaznim minama (kolokvijalno – „minograd“), kao i kafana, mesto gde se žene ritualno

okupljaju da prizivaju svoje muškarce u scenama kolektivnog transa, ispijanjem halucinantne rakije „paukovače“. U bošnjačkom selu Slavno to je „plava špilja“ – mesto gde su srpski vojnici pogubili muslimanske muškarce iz sela, grobnica za čije postojanje žene iz sela saznaju na samom kraju filmskog narativa.

Pokrp i Slavno predstavljaju hronotope naseljene ženama u kojima vlada tradicionalno shvaćen pojam ženskog vremena – to je vreme zemlje, vinograda, plodova i žetve, cikličnog rađanja i umiranja. Izvan tih hronotopa su muška vremena, vremena rata i stradanja, vremena istorije. Ovi hronotopi su svojevrsne međugre pozicionirane između ratova, hermetički izolovani od ostatka sveta (i vremena), postojeći nezavisno i paralelno sa njim. Reflektujući prostorno-vremenski diskontinuitet oni problematizuju celovitost istorije kao priče i protok istorijskog vremena. Repetitivnost rata i samim tim i gubitaka u ratu zapravo naglašava cikličnost čije su svedoci žene. Međutim, gotovo osam decenija deli vreme odvijanja radnje u ova dva filmska teksta – sa jedne strane, „muško“, istorijsko vreme uokviruje početak 20. stoleća i raspad austrougarske monarhije, koji se reflektuje i na Kraljevinu Srbiju, a, sa druge, kraj stoleća obeležen raspadom Jugoslavije. Društveni, politički i kulturološki konteksti su različiti. Muškarci iz „Čarlstona...“ regrutovani su u vojsku Kraljevine Srbije i poginuli su na frontu, dok su muškarci muslimanskog sela u „Snijegu“, uključujući i maloletne dečake, odvedeni na pogubljenje. Kako će se ispostaviti, vojska srpskog entiteta je odgovorna za zločin. Dalje, iako su u oba filmska narativa u pitanju ruralne sredine, u „Čarlstonu...“ je naglašen kontrast ruralnog i urbanog – junakinje Ognjenka i Mala boginja se na seoskom vašaru upoznaju sa dva muškarca iz grada, a Ognjenka će se nakon rata, u nošnji i opancima, uputiti do srpske prestonice koja poprima uticaje zapadnjačke kulture i promovise plesnu igru čarlston. Življani karakter nove gradske plesne mode u kontrapunktu je sa tragičnim stradanjima u balkanskim i u Prvom svetskom ratu na tlu Srbije. U „Snijegu“, pak, neposredno nakon Dejtonskog sporazuma koji markira „muško“, istorijsko vreme i vreme uspostavljanja mira nakon rata u Bosni i Hercegovini, nema putovanja i nema izmeštanja, nema susreta sa gradom – zajednica žena koje su preživjele rat i masakr nastavlja da funkcioniše nezavisno od spoljnih socioloških i istorijskih upliva.

Pol Riker ukazuje na to da s dijalektikom „proživljenog prostora, geometrijskog prostora i naseljenog prostora korespondira slična dijalektika proživljenog vremena, kosmičkog vremena i istorijskog vremena“ (Ricoeur, 2004: 153) – totalitet prožimanja i prepletenosti prostora i vremena nije ništa drugo do hronotop. U Pokrpu, proživljeno subjektivno prostorvreme jeste vreme kratkotrajne idile u selu, porodičnog života sa muškarcima. U

Slavnom, pak, to subjektivno prostorvreme konotira jugoslovenski hronotop, subjektivne doživljaje *druge* Jugoslavije kao nadnacionalnog entiteta koji je razoren (jedna od junakinja će se s nostalgijom priseliti: „Kako smo Omer i ja lijepo živjeli“). Geometrija prostora u oba slučaja ulazi u domen imaginarnog – Pokrp i Slavno jesu mesta koja ne postoje na karti, ali su simbolična zamena za sva mesta pogođena ratnim stradanjima koja egzistiraju u neutralnom kosmičkom vremenu. Konačno, ta i takva mesta pripadaju balkanskim i jugoslovenskim prostorima (Rikerov „naseljeni prostor“) koje uokvirava istorijsko vreme a približno se proteže na vremenskoj skali od 19. veka (u „Čarlstonu...“ to su ustanci protiv Osmanske države, Balkanski ratovi i Veliki rat, a u „Snijegu“ to je period Druge Jugoslavije, od 1945. do 1991).

U tekstu „Žensko vreme“ („Women’s Time“) Julija Kristeva bavi se upravo specifičnošću ženskog vremena, ukazujući najpre na postojanje dve temporalne dimenzije: „vreme linearne istorije, odnosno *tekuće vreme* (kako ga je Niče nazvao), i vreme drugačije istorije, pa time i drugačije vreme, *monumentalno vreme* (ponovo prema Niču), koje natkriljuje (...) nadnacionalne, sociokulturne skupine u okviru još širih entiteta“ (Kristeva, 1981: 14). Kristeva takođe citira sentencu koja navodno pripada Džojosu „Očevo vreme, majčina vrsta“;<sup>2</sup> budući da je više „*prostor* taj koji generiše i oblikuje ljudsku vrstu nego *vreme*, postajanje, istorija“ (ibid: 15). Kristeva ističe da je problematizovanje prostora podrazumevalo atribut ženskog. Za žensku subjektivnost specifična je nelinearna temporalna dimenzija, ona koja se više vezuje za kategorije prostora i mesta; nju odlikuju repetitivnost, postojanje ciklusa unutar biološkog i kosmičkog ritma. Samim tim, to i takvo vreme, „žensko“ vreme, odlikuje prisustvo monumentalne temporalnosti. „Sveobuhvatna i beskrajna poput imaginarnog prostora, ova temporalnost podseća na Kronosa u Heziodovoj mitologiji“ (ibid: 16). Žena ostaje van okvira linearnog, istorijskog vremena.<sup>3</sup> To je vreme produkcije. Žensko vreme je, pak, vreme prokreacije i reprodukcije: „(...) ženska subjektivnost budući da se otvara intuiciji postaje problematična u odnosu na izvesni koncept vremena: vremena kao poduhvata, teleologije, linearnog i nadolazećeg; vremena kao odlaska, progresije i dolaska – drugim rečima, vremena istorije“ (ibid: 17). U tom smislu, posebno je indikativna pozicija žene u doba ratnih sukoba koji vrše intervencije najpre u nacionalnom poretku. Žene se u ratno vreme praktično ne upisuju u istoriju, one ostaju van nje. To je slučaj sa obe zajednice žena iz „Čarlstona...“ i „Snijega“.

---

<sup>2</sup> „Father’s time, mother’s species.“

<sup>3</sup> Prvi talas feminizma insistirao je na upisivanju žene u linearno, istorijsko vreme, koje nosi posve drugačiju socio-kulturnu i socio-političku dimenziju u odnosu na ciklično i nelinearno vreme.

Njihov zadatak je održavanje doma i ognjišta, ali i oplakivanje, svojevrsan para-istorijski narativ, čin javnog žaljenja pokojnika (muškog).

### **Ženski hronotop kao mesto žaljenja**

Obe zajednice žena prošle su kroz traumatske događaje. Ono što poseduju jeste traumatsko sećanje, sećanje na lični traumatski događaj koji odlikuju „fragmentarnost i intenzivne senzacije i afekti, često sa malo ili gotovo nimalo verbalnog narativnog sadržaja“ (Kolk, Hopper i Osterman, 2001: 9). Kako navode Laplanš i Pontalis, traumatizovana osoba neprestano proživljava traumatične događaje putem slika, misli, i percepcija „koje mogu preuzeti oblik sećanja, snova, flešbekova, halucinacija, ponavljanja i/ili disocijacije“ (Laplanche, Pontalis, 1992: 424–25). Trauma gubitka nije toliko verbalizovana koliko je uspostavljena putem slika i simboličkih radnji u procesu tugovanja.

Proces tugovanja predstavlja normalan proces prevladavanja gubitka. Ovim procesom se u radu „Tuga i melanholija“ („Trauer und Melancholie“, 1917) iscrpnije bavio Frojd. Tuga (odnosno žaljenje) „obično je reakcija na gubitak voljene osobe, ili neke apstrakcije koja predstavlja nečiju zemlju, slobodu, ideal, itd.“ (2009: 19). Frojd je ukazao na razliku između tuge i melanholije: „U tugovanju, svet je taj koji je postao bedan i pust; u melanholiji to je sam ego“ (ibid: 22). U melanholiji ego se identifikuje sa napuštenim objektom – „gubitak objekta se transformisao u gubitak ega a konflikt između ega i voljene osobe u pukotinu između kritičke aktivnosti ega i ega izmenjenog identifikacijom“ (ibid: 25). Cilj tugovanja, odnosno njegova poslednja instanca, okončavanje rada tuge, jeste trenutak kada ego ponovo postane slobodan i nehibiran, i kada prestane da investira libido u (izgubljeni) objekat.

Folklorni motiv narikača iz „Čarlstona...“, žena koje profesionalno plaču za pokojnikom na sahranama, iznedrila su generacijska stradanja muškaraca u balkanskim ratovima iza kojih ostaju žene. Taj kontinualni motiv žaljenja, neprekidni čin žaljenja koji ne ishoduje u svršenim glagolima *ožaliti* i *oplakati*, sugeriše beskrajnu artikulaciju traumatskog događaja.

Modaliteti žaljenja/tugovanja u filmskim narativima koje razmatramo su različiti. Indikativno je da je, recimo, u međunarodnoj distribuciji naziv „Čarlston za Ognjenku“ promenjen u „Tears for Sale“ („Suze na prodaju“). Sama postavka ironizuje proces žaljenja, čak do karikature, kada je profesionalno naricanje u pitanju. Hiperboličko oslikavanje žaljenja i plakanja u vidu jezera suza nadomak sela, potcrtava dimenzije bola kojeg nije moguće jednostavno psihološki obraditi. Pravi proces žaljenja događa

se u nevidljivoj i imaginarnoj sferi. Traumatski događaj gubitka voljenih muškaraca je toliko jak da je istinsko žaljenje, tugovanje, transponovano u čin kolektivnog transa koji je neophodan da bi se bol usled gubitka prevladala. Žene ispijaju halucinogenu rakiju i na taj način prizivaju seni umrlih – to je jedini način ponovnog kontakta sa izgubljenim objektima ljubavi. Zajednica žena vapi za muškarcima, i sa njima ima kontakt jedino putem vizija i sećanja koja im otvara halucinogena rakija „paukovača“ – ona je poput narativnog tkanja mreže o Odsutnom, o Muškarcu. To je jedan od načina na koji žene iz ove zajednice prevladavaju gubitak.

U filmskom narativu „Snijega“ s početka, narativizacija traume gubitka takođe se ritualno odigrava s večeri, u okupljanju žena i devojčica u igri pantomime i imitacije odsutnih muškaraca. Za razliku od halucinantnih sekvenci u „Čarlstonu...“, gde su muškarci prizvani a njihove seni isprepletane sa ženama u post-mortem plesu u kafani, u „Snijegu“ nema nikakvih vizuelnih naznaka – likovi odsutnih muškaraca nisu prisutni, nisu vizuelizovani ni u jednom činu sećanja ili halucinacije. Odsutan muškarac otelotvoren je u činu performansa. Ovi (performativni) činovi predstavljaju tzv. rad tuge, proces tugovanja, suočavanje sa gubitkom. Glavna junakinja Alma prihvata gubitak sa idejom da odsutni voljeni nastavlja da živi kroz realizaciju ideja – ona nastavlja suprugovu ideju da će „Slavno hraniti po’ Bosne“. Takođe, prisutno je i frekventno tkanje jedne od starijih žena na razboju – simbolički, to tkanje je ženski narativ, načinjen od fragmenata sećanja – starica u tkanje ugrađuje raznobojne krpice različitih tkanina, njihove deliće, ostatke, poput krhotina zaostalog života. To tkanje predstavlja paralelnu, nezvaničnu, žensku istoriju.

Iako je u pitanju realistički prosede „Snijega“, postoje sekvence koje nose onirički kvalitet a koje prezentuju Almine pokušaje nošenja sa traumom gubitka. To su scene Alminog nostalgičnog sećanja (za koje je teško reći razlikuju li se od sna), repetitivne kratke scene u kojima Alma u zoru korača prema česmi u *slow motionu*, dok joj se vijori plava marama (hidžab). Plava boja inače dominira i u Alminoj odeći i u njenoj sobi, kao i u boji šljiva od kojih Alma pravi džem i to grafičko akcentovanje plave boje simbolički konotira zaborav, *nesećanje*, želju da se trauma potisne. Čak i mesto traumatskog događaja, na kome istovremeno egzistiraju i sećanje i zaborav, zove se Plava špilja. Za razliku od „Čarlstonu...“ gde su oplakivanje i suze dovedeni do apsurdna i karikature, u „Snijegu“ gotovo da i nema suza a žaljenje je konstantno prisutno. Jedina žena koja progovara o traumi čini to kroz jednu rečenicu, njeno svedočanstvo je svedeno na: „odveli ih u pidžamama“ – njeni sinovi i muž odvedeni su na pogubljenje iznenada, i ta traumatska slika je jedino što joj je od sećanja na njih preostalo. Alma potiskuje traumu gubitka muža. Ni u jednom trenutku ne

postoji vizuelno sećanje na njega. On je prisutan jedino u nadrealnim *slow motion* oniričkim scenama u kojima Alma dolazi u kontakt sa njim.

### Strategije maskuliniteta u prevladavanju gubitka

Jedan od načina prevladavanja traume u oba filmska teksta predstavlja inverzija rodnih uloga kojom se dekonstruiše pasivna pozicija žene i kojom se prisvaja maskulina uloga. Kroz likove dveju devojaka, sestara Ognjenke i Male boginje, koje se iz svog sela Pokrp otiskuju u avanturu pronalaska muškaraca, čin osvajanja (i na neki način, otmice) dvojice vašaarskih zvezda, Arse („kralja čarlstona“) i Dragoljuba („čoveka od čelika“) zapravo je maskulini čin i u takvoj inverziji sestre čak nose i atribute vestern junaka (što je potencirano i u vizuelnim citatima kao što je, recimo, jahanje na magarcu u eksterijeru nalik Divljem zapadu i u parafrazi motiva potere i potrage), a vestern je (gotovo) isključivo maskulini žanr klasične naracije. Ognjenka i Mala boginja su narikače, a naricanje je obično ekskluzivno ženski domen, međutim ta inverzna, proaktivna potraga za muškarcem ironijski destabilizuje tradicionalno shvaćen identitet žene koja mora da čeka i da bude izabrana. Takođe, Mala boginja se u vinogradu napunjenom minama žrtvuje u pokušaju da spasi svog ljubavnika Arsu, koji je slučajno zabasao u „minograd“, što predstavlja još jednu inverziju stereotipa o muškim i ženskim rodnim ulogama. Pre dolaska novih muškaraca, jedini preostali muškarac u selu je obudoveli i nepokretni deda Bisa – taj karikaturalni muškarac sveden je na nepomičnost i impotenciju. I ovde su (kao i u „Snijegu“) žene *nosioci pogleda*<sup>4</sup> a muškarac je *objekat želje* – Mala boginja hrabro skače u reku sa visokog zida i donosi zubima ružu koju je Arsa bacio ne bi li odvratio sa sebe pažnju razuzdane mase žena.

U „Snijegu“ poigravanje rodnim stereotipima nije toliko drastično, ali se u liku glavne junakinje Alme, koja prećutno preuzima ulogu pokretača i lidera male komune, kao najglasnijoj u želji da se zajednica održi na okupu i da nastavi i produkciju i reprodukciju, u opiranju da se seoska zemlja proda stranim investitorima (muškarcima!), ta proaktivna uloga izuzetno približava maskulinoj percepciji sveta. Jedina dvojica preživelih muškaraca u selu lišeni su tradicionalno shvaćene patrijarhalne uloge muškarca – jedan je „dedo“, a drugi je dečak, zanemio od šoka, svedok pogubljenja muškaraca iz sela. Takođe, uvodna scena, pantomima, igra prepoznavanja ko je (odsutni) muškarac koga interpretiraju žene na improvizovanoj sceni, ukazuje na dominaciju čina *gledanja, posmatranja*, doslovne optičke

---

<sup>4</sup> O muškarcu kao nosiocu pogleda i ženi kao objektu želje iscrpno je pisala Lora Malvi (Laura Mulvey) u eseju „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“ („Visual Pleasure and Narrative Cinema“) iz 1975. god.



perspektive likova. Nosioi *pogleda*, *zurenja* (engl. *gaze*<sup>5</sup>) ali *zurenja* u prazno, jer muškaraca više nema – jesu žene.

### Ishodišta hronotopa susreta – degradacija i regeneracija

Vratimo li se na originalni Bahtinov koncept hronotopa, podsetićemo se jednog od značajnijih hronotopskih motiva karakterističnih za melodramu u najširem smislu (a takvi su narativi „Čarlstona...“ i „Snijega“) a to je *hronotop susreta*. Najčešće se taj susret vezuje za heteroseksualni susret, susret muškarca i žene i obeležava ga visoko prisustvo afekata. U „Čarlstonu...“ fatalan je susret Male boginje i kicoša Arse – oni se sreću na seoskom vašaru i Mala boginja će se izboriti za njega, a s njim će otići i u smrt – budući da je Arsa slučajno zalutao u „minograd“, Mala boginja će ući u minsko polje u pokušaju da ga spasi. U „Snijegu“, pak, mlada udovica Alma slučajno na drumu upoznaje mladog muškarca iz njenog rodnog grada koji kamionom obara njenu improvizovanu tezgu sa domaćim džemom i turšijom. Njihov će susret ipak doneti anticipaciju *happy enda*, mogućnost svetlije perspektive i nastavljanja, zapravo obnavljanja života.

Oba hronotopa prema savremenoj tipologiji možemo podvesti pod tzv. *teleološki/monološki hronotop*, odnosno tradicionalni narativ u kome zaplet ide ka finalu (up. (Bemon i Borghart, 2010: 7). Međutim, u okviru ovog narativa, u slučaju „Čarlstona...“ u pitanju je potkategorija *hronotop degradacije*, u kome inicijalno stanje ravnoteže zauvek nestaje u nerazrešenom sukobu. U „Snijegu“, pak, u pitanju je hronotop susreta generiše *hronotop regeneracije*, u kome je niz sukoba okončan finalnim stanjem ravnoteže.

### Literatura:

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bemong, Nele. Borghart, Pieter. 2010. *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. U: *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Nele Bemong et al., eds. Gent: Academia Press. 3-16.
- Daković, Nevena. 2006. *Pojmovnik Teorije filma*. U: *Estetika filma*. Žak Omon et al., ur. Beograd: CLIO. 291–303.
- Freud, Sigmund. 2009. *Mourning and Melancholia*. U: *On Freud's "Morning and*

---

<sup>5</sup> „Subjekt/nosilac pogleda je onaj od koga pogled potiče i koji tako uspostavlja moć i vlada filmskim prizorom. Objekat ili predmet pogleda je onaj kome je pogled upućen, pasivna strana u procesu razmene pogleda. Zurenje je uporni, neprijatni pogled kojim je izložen određeni predmet“ (Daković, 2006: 299).

- Melancholia*". Leticia Glocer Giorini et al., eds. London: Karnac Books. 17–34.
- Keunen, Bart. 2010. *The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time*. U: *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Nele Bemong et al., eds. Gent: Academia Press. 35–56.
- van der Kolk, Bessel et al. 2001. *Exploring the Nature of Traumatic Memory: Combining Clinical Knowledge with Laboratory Methods*. U: *Journal of Agression, Maltreatment and Trauma* Vol. 4, No. 2. Philadelphia: The Haworth Pres. 9–31.
- Kristeva, Julia. 1981. *Women's Time*. U: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* Vol. 7, No. 1. Chicago: Chicago UP. 13–35.
- Laplanche, Jean. Pontalis, Jean-Bertrand. 1992. *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: August Cesarec.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago UP.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.