

Ивана М. РАЛОВИЋ\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

Невена С. ПЕТКОВИЋ\*\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

## ЕКРАНИЗАЦИЈА СЕЋАЊА НА ДАНЕ ДЕТИЊСТВА: МЕТОХИЈА КАО ПРАДОМ\*\*\*

*Айсиџракџи:* Рад представља филолошко-антрополошку анализу средњеметражног документарног филма *А Исџок река итече* (2023) ауторке Јелене Раденовић. Уочавањем различитих наративних слојева о дому и средстава његове метафоризације, разматра се начин на који одабрани садржај доприноси уобличавању трагике расејања Срба са Косова и Метохије. Циљ рада је анализа средстава помоћу којих изабрана поетичка филмска слика уобличава носталгичну екранизацију породичног фолклора о губитку завичаја, чија је улога друштвено-интегративна.

*Кључне речи:* документарни филм, дом, завичај, Метохија, носталгија.

„Могу ли речни токови представљати дом?  
Или, када бисмо то питање одмакли још даље  
од наше хегемоне зоне комфора – могу ли реке  
имати дом?“ (Hadži Muhamedović, Grujić 2019: 20).

### У ТРАГАЊУ ЗА ИЗГУЂЕНИМ ВРЕМЕНОМ, ПРОСТОРОМ И ПРАДОМОМ

Скоро три деценије након последњег боравка у завичају својих предака, редитељка Јелена Раденовић<sup>1</sup> упушта се у авантуру силаска са Проклетија и потрагу за прадомом. То искуство резултирало је средњеметражним документарним остварењем

\* Научни сарадник (ментор), ORCID 0000-0002-4487-2199, [ralovic@gmail.com](mailto:ralovic@gmail.com)

\*\* Истраживач-сарадник, ORCID 0000-0001-7341-9345, [nevena5co9@gmail.com](mailto:nevena5co9@gmail.com)

\*\*\* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

1 Након студија глуме, Јелена Раденовић (1979) магистрирала је и докторирала у области теорије филма. После редитељског документарног првенца *Куда гање/Turning point* (2015, 58') који тематизује дилеме младих у Србији о одласку из земље, снимила је у оквиру истог жанра *Умјетносци сећања/Milestones* (2019, 62') о монументалним споменицима подигнутим у периоду социјализам на тлу бивше Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, а након филма *А Исџок река итече/And the River Still Flows* (2023, 31'), потписује режију још једног средњеметражног остварења – *Joymakers* (2024, 46') о животу ромских трубача.

А *Исџок река њече* (2023), уметничким откривањем хармоније између унутрашњег стања и околине и надвладавањем пукотине између спољашње и унутрашње реалности (Гидион 2002: 278–279). Овом поетски интонираном наслову филма, прилагодили смо и наслов прилога употребом термина *џрадом*, који користимо у значењу дома и домовине предака. „Предметком *џра*- у научним слојеницама означавамо нешто што спада у прошлост с ону страну наших позитивних знања“, пише Александар Лома (2002: 7), уз подсећање на условност ознака са *џра*. Префикс *џра*- додат именици дом, сугерише и наглашава везаност за порекло и претке, за завичајност и простор породичне историје. У фигуративном смислу, овај појам могао би бити коришћен и као ознака за архетипску постојбину, скоро митску или сакралну територију порекла, који кореспондира са Ломиним појмом *Пракосово*.

Трагање за старом породичном кућом, домом предака и домом порекла, анализује се као путовање, као исповест о сопственом детињству те је овај филм уједно слојевит аутобиографски израз. Позивањем на теоријске разраде Била Николса (Bill Nichols), који поделе одлика документарног филма не заснива толико на теоријској агенди, колико „*na gledaočevom praktičnom doživljajnom /iskustvenom/ efektu*“ (Дакловић 1998: 68), документарно дело *А Исџок река њече* примарно је смештено у категорију *џерформативној* стила. *Перформативни* приступ приказу реалности одликује то што редитељ преузима улогу актера самог филма, директно утичући на одвијање радње, а сама екранизација постаје искуство редитеља као актера (Nichols 2001: 99). Будући да класификације документарних филмова имају условни карактер, јер се стилови често „преклапају и укрштају“, како Николс потцртава (Nichols 2010: 32), могло би се навести и да је реч о комбинацији *џоејско-рефлексивној* документарног филма, који карактерише лични и естетски приступ реалности (Bondebjerg 2008), и мањим делом документарног филма *џисервационој* стила, који користи етнографски и отворени приступ реалности у циљу приказа текућих околности у датом окружењу и често приповеда паралелно развијајући више заплета у мозаичној или тематској структури. У складу са Николсовим описом, ауторкин *џерформативни* израз поседује одлике *ауџоејноџрафској* приказа културе из перспективе њеног члана, заокретом ка *уџеловљеном* искуству и емоцијама лишеним историографије (Nichols 2001: 130–137). На тај начин: „Перформативни документарни филм поновно доноси осећај величине локалном, специфичном и утеловљеном. Он активира лично тако да оно може постати наш прозор у политичко“ (Nichols 2001: 137).

Чежњивом ауторефлексijом ауторка проговара о односу између прошлости, садашњости и будућности, њиховом укрштању и мимоилажењу. Згуснуто у получасовну форму, издвојено остварење пружа богату грађу за истраживање из различитих перспектива, а овај текст биће допринос филмолошком и антрополошком читању, које ће се ослањати на сродне дисциплинске области – најпре филологију.

Преовлађујућа поетска (естетска) функција (језика) у наслову филма<sup>2</sup> постигнута је посезањем за употребом инверзног реда речи и онеобичавањем.

2 Јакобсон је довољно опрезно објаснио да поетска функција није једина, већ само доминантна функција поетских текстова, као и то да њен делокруг није ограничен искључиво на поетске текстове, већ може чинити значајно својство наратива друге врсте, као што су политичке паролe (Jakobson 1991: 529–530).

Његова поетичност, зачудност, уводи носталгичан тон и отвара хоризонт очекивања у правцу поетизовања приче. Истраживачи и научници сагласни су да „nasuprot našoj intuiciji, nostalgia potiče iz medicine, a ne iz poezije ili politike“ (Bojm 2005: 30), ипак, творац термина, швајцарски лекар Јоханес Хофер, 1688. године када је термин сковао од два грчка корена, био је уверен да је „zahvaljujući njenoj izrazitoj zvučnosti, rečju nostalgia [...] moguće definisati ono tužno raspoloženje koje stvara želja za povratkom u otadžbinu“ (Hofer према Bojm 2005: 30). Носталгија, међутим, није само израз чежње за одређеним местом, она је плод новог схватања времена. У анализираном филму, простор и време се савршено надопуњују, те се чежња за завичајем преиначава и своди на чежњу за детињством, што је још једна од одлика носталгије (Bojm 2005: 106).

„Na prvi pogled nostalgia predstavlja čežnju za mestom, ali zapravo, ona je žudnja za nekim drugim vremenom – za vremenom našeg djetinjstva, za sporijim ritmom naših snova. U širem smislu, nostalgia predstavlja pobunu protiv modernog poimanja vremena, vremena oličenog u istoriji i progresu. Nostalgicar želi da poništi istoriju i da je pretvori u privatnu ili kolektivnu mitologiju, da putuje unatrag kroz vreme kao što može ponovo da otputuje do neke tačke u prostoru; on odbija da se prepusti ireverzibilnoj prirodi vremena koja zagorčava ljudski život“ (Bojm 2005: 18–19).

Документарним жанром уобличена, чежња за завичајем истовремено постоји кроз три типа приповедања, сликовног, вербалног и музичког (звучног) карактера, који остварују веома сложене односе, као што је Лотман и предвидео градећи *семиотику филма* (1976: 67). Приповедање је остварено сменом филмских секвенци и седам пута уметнутих текстуалних додатака, то јест интертитлова. Ови међутекстови поседују литерарни квалитет по себи и испрва доносе породичну причу из угла одрасле жене у форми прозне исповести, смештајући је у историјски контекст:

„Кад смо биле мале, сестра и ја смо сваког лета одлазиле на Косово код дединог брата, који је остао да живи у старој породичној кући.

Након што је почео рат у бившој Југославији средином деведесетих, на Косову су избили нови сукоби између Срба и Албанаца и није више било безбедно одлазити тамо.

Српски народ је био приморан да напусти своје домове. Куће су им углавном порушене. Од 2004. године Срби који су остали на Косову живе у неколико енклава. Манастире и даље чувају страни војници КФОР-а да би се избегло њихово даље уништавање“ (00:00:19 – 00:00:50).

Одмах потом, уз звуке реке, интертитлови добијају поетску димензију: „Чак и када их више нема, куће из детињства настављају да живе у нашим сећањима...“ (00:00:52 – 00:00:56), а поетска функција остаће доминантна у њима до краја. Од почетног филмског натписа, филм кореспондира са замислима Гастона Башлара да је:

„[k]uća naš kut u svetu. [...] Kad nam se u novoj kući vrate uspomene na stare domove, mi odlazimo u zemlju Nepokretnog Detinjstva, nepokretnog kao što je nepokretan Praiskon, i doživljavamo fiksaciju sreće. Okrepljujemo se doživljavajući ponovo sećanje na zaštićenost. [...] Evocirajući sećanje na kuću, mi sabiramo valere snova. Nikad pri tom nismo pravi istoričari, uvek smo pomalo pesnici, a naša emocija možda je samo izraz izgubljene poezije“ (2005: 29).

Ауторка креће у земљу Непокрeтнoг Дeтињствa, у потрaгу зa кoрeнимa и пo-рoдичнoм кућoм, прeкo Прoклeтијa:

„Прoклeтијe. Прoклeтe плaнинe.  
Вeнaц кoји јe oкружиo причу мoje пoрoдицe.  
Чујeм кaкo мe стaлнo дoзивaју.  
И идeм дa видим кo сaм и oдaклe сaм“

(00:05:11 – 00:05:25).

Сликa снeгoвa нa oбрoнцимa Прoклeтијa и млaдoг житa у пoљимa, звyци прирoдe и звyци рaзличитих културa, спрeтнo су испрeплeтaни у сeтнoј eвoкaцији свeтa дeтињствa и сливaју сe у oдгoнeтaњe интeрcубјeктивних пoнoрa сeћaњa. Силaзaк сa Прoклeтијa, чијa нeприступaчнoст ипaк зaхтeвa вoдичa, ујeднo јe и унутрaшњи спуст кa исхoдиштy пoрeклa:

„Фyат ћe ми пoкaзaти  
Пут дo Дoбрoг Дoлa“

(00:10:10 – 00:10:25).

Улoгa прaтиoцa зaвршaвa сe сa улaскoм у прoстoр пoрoдичнe интимнoсти, кaд нa сцeну ступaју oтaц и пoсрeдствoм сeћaњa призвaн, нaсмeјaни, висoки, тaнки дeдa Рaдoјкo, „сa великим бeлим бркoвимa“ (00:15:54 – 00:16:10), стaрe пoрoдичнe фoтoгрaфијe и успoмeнe нa дoгoдoвштинe, стид, укусe, утискe:

„Мoja сeстрa и јa чувaмo с њим oвцe.  
Кaд прoђeмo пoрeд бaштe, убeрe нaм пaприкe  
и смeјe сe кaд нaм пoдмeтнe љутy.  
Сaндaлицe су нaм стaлнo блaтњaвe,  
пa их пeрeмo нa чeсмa“

(00:15:54 – 00:16:10).

„Нeмирнo жрeбe  
умaлo дa шутнe у стoмaк мojу сeстрy.  
Купaмo сe нaпoљу, изa штaлe.  
Глeдaју мe крaвe пa мe јe срaмoтa.  
Чим кoкa снeсe јaјe, трчимo дo Рaбијe  
кoјa нaм мyти жумaнцe сa шeћeрoм.  
Јeднoм јe прoбилa днo шoљe,  
тoликo јe билa снaжнa“

(00:24:26 – 00:24:48).

У контексту теорије емоционалног и стратешког простора који играју главну улогу у обликовању наративног садржаја, препознајемо да Метоксија постаје *емоционални простор* (Ryan et al. 2016: 39), због искуства, естетских осећања која надањују и успомена призваних посредством сећања ауторке и њеног оца. *Емоционални простор* подразумева проживљено, оваплоћено искуство, а у филму је представљен кроз контраст између бајковите сеоске идиле која живи у сликама прошлости (безбрижне дечје игре са даровима и лепотом природе и лета) и слика садашње празнине.

Екранизација носталгије састоји се од двоструког приказа, или од слагања слика сећања и слика реалности. То што је простор попримио нове облике омогућило је ауторки да суочи затечени поредак ствари са простором сећања, да укрсти планове који се у свакодневици потиру, а у сећањима срећно надопуњују.

„Чак су и темељи куће извађени, а бунар затрпан“ (00:23:41 – 00:23:54), и кућа из детињства, речима Гастона Башлара, постаје „onirička kuća, kuća sećanja-sna, izgubljena u senci nečeg daljeg od prave prošlosti“ (2005: 37). Потрага за прадомом донела је мотив изгубљеног, изобличеног, разглобљеног завичаја који наставља да траје у новим координатама.

„Ne mogu se ponovo doživeti ukinuta trajanja. Ona se mogu samo zamisliti, i to zamisliti na liniji apstraktnog vremena, lišenog svake dubine. Samo pomoću prostora i u prostoru mi još pronalazimo lepe fosile trajanja, konkretizovane dugim boravcima. Podsvest boravi. Sećanja su nepokretna, i utoliko solidnija ukoliko su utvrđena u prostoru“ (Bašlar 2005: 37).

Најзад, искуство избрисаног прадома и (поновног) напуштања завичајног простора ауторка прихвата као духовни пртљак и ствара у језику израженом кроз последњи текстуални додатак визуелној причи:

„Брашно с воденице, картон јаја  
Манастирско вино из Дечана,  
Кеса трешања и каменчић у цепу  
Да увек нађем пут назад“

(00:26:28 – 00:26:37).

Доминантни звук филма је жубор воде, којим је аудитивни слој уоквирен, уз допунску мелодију – отвара га и затвара музичка тема „Јечам жела“ данашњем слушаоцу позната као севдалинка, а препозната кроз различите варијанте у различитим усменим врстама. Једна од вероватно најстаријих варијанти забележена је пре 1801. године у рукописној песмарици Николе и Павла Лукића, а налазимо је у збирци *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века* (Клеут 1995: 128) као „Јечам жела млада Вла'ињица“. Песму затичемо и код Вука под насловом „Ђевојка је јечам жито клела“ (Вук, СНП, I, 1975: 404), у једној верзији из *Виле* (1865–1868) под насловом „Девесиље, моје рано цвеће“ (Матицки 1985: 100), а најприближнију варијанту песми из филма, под насловом „Гружанка девојка“ („Гружанка девојка“), за коју стоји да је записана „У Шабцу“, у *Лейојису Мајице*

српске 1861. године, међу лирским, посленичким, народним песмама, као једну од дванаест народних лирских песама објавио је Корнелије Станковић (1831–1865) (видети: Станковић 1861: 138–139), „најпознатији по својим настојањима да негује народне мотиве у уметничкој композицији и по својим записима народних мелодија“ (Клеут 1983: 45). Иако пажњу завређују процеси трансформације народне лирике у правцу нама познатих изведбених музичких формација које укључују *косовку* девојку, у тај истраживачки домен овом приликом нећемо залазити, али ћемо подвући да овако укомпонована варијанта песме не резонује само са филмском сликом житног поља, традицијом и топосом Косова на које стихови указују, већ исијава жудњу за сватовским слављем, напретком, животним током који се наставаља, онако како то чине бројне усмене варијанте песме, без обзира на њихове разлике – стихови се односе на идеју да живот, у свим својим облицима, није прекинут, већ да се преноси из једне генерације у следећу.

### КОНТЕКСТУАЛНА АНТРОПОЛОШКА АНАЛИЗА ТЕМАТСКИХ СЛОЈЕВА ДОКУМЕНТАРНОГ ФИЛМА

На визуелном плану емотивно интонирани филмски приказ своју бајковитост дугује природним богатствима Метохијске котлине, која чине окосницу метафоризације реконструкције сећања на изгубљени завичај. У склопу опште равни он наликује *фијури расељеништва* у косовскометохијској књижевности Срба (Денић 2011), будући да, поредбеним техникама и текстуализацијом садржаја, етничке поделе метафорички приказује као неприродне и пролазне, апострофирањем трајности физичких, природних граница. На пример, чак и у ангажованим записима Пере Стефановића описују се реке у Косовској котлини као тачке континуитета завичаја које надилазе међуетнички сукоб, трагику и отуђење (Стефановић 2007: 48, 67).

Екранизација личних успомена, у вези са тим, јавља се као још један од медија значајних за конфигурацију колективног репозиторијума *сећања* (Кулић 2006; Раловић 2022: 109). Важност филма за уобличавање меморије прогона Срба са Косова и Метохије у јавном простору може се посматрати и са аспекта његовог приказивања на фестивалима као што су *Белдокс* и *Графесџи* – на којем је филм издвојен као првонаграђени (*'A Istok reka teče'* 2023; Film *'A Istok reka teče'* 2023). У склопу бројних медијских извештаја сазнајемо то да филм, изван српских средина, ипак није приказиван на Косову и Метохији у склопу културних активности албанске заједнице.

Филм нуди три тематска низа, испољена приповедањем о природним и културним богатствима, као и о друштвенополитичкој проблематици. Одабиром локација снимања издваја се Метохија као „типска котлина“, њен водени ток, чија је највећа река Бели Дрим; док се као топоним помиње село Добри До, затим се наводи и извор Бинца, а у захвалници ауторке може се приметити да је део материјала снимљен у Великој Хочи. Одабир није насумичан, јер на Балканском полуострву, како истичу Милорад Васовић и Слободан Касалица – „нема области богастије текућом водом но што је Метохија“ (1994: 10). Насловом је фокус постављен

на притоку Белог Дрима – реку Исток (Источка река), снажног извора (Васовић, Касалица 1994: 10), по којој је место Исток, 1924. године проглашено за варошицу, добило име (Марковић 1972: 399; Тешић 2020: 647; Стијовић 2021: 95). Проклетије, чија грандиозност заокупљује пажњу посматрача, налазе се у првом плану крупног кадра.

У оба случаја изабране су географске појаве које представљају *ѣприродне ѣранице*, речне, између воде и копна (Ђурић 2023: 217), или, у случају Проклетија, између територијалних граница (Ђорђевић, Красуља 2003: 318). Границе распростирања Проклетија (алб. *Vjeshkët e Nemuna*), као „групе планинских венаца“ која је означавана и другим народним или стручним називима („Проклете, Забрањене планине, Врагобије“, затим „Црногорски Алпи, Северноалбански Алпи, Северноалбанске планине“ и сл.), географи нису једнозначно посматрали (ур. Амићић и др. 2003; Белиј 2003: 12–14; Васовић, Касалица 1994: 8). Белиј наводи да „Планински систем Проклетија, масиван и маркантан, лежи на крајњем југозападу Србије, на тромеђи са Црном Гором и Албанијом“ (2003: 21). Најзначајнија истраживања овог предела везују се за Јована Цвијића и његово, шире одређење Проклетија (Белиј 2003: 13) – пишући о Цвијићевом доприносу у том погледу, Васовић и Касалица истичу да је он, одређујући њихов распон, „[...] увео у науку и образложио ново, народно име за те планине, по суштинском значењу истоветно за Србе и Албанце“ (1994: 10).

Приказ културне баштине, као други ниво филмске тематике везује се за манастир Високе Дечане из 14. века, чије зидно сликарство је подељено у више циклуса, при чему ауторка врши фокусирање, сужен избор јединствених фресака. У питању је *Циклус Сѣраиној суда* – фреска *Христѣ Паниѣокрайѣор са мачем* (Давидов Темерински 1995), као и део фреске *Лоза Јесејева* (Милановић 1995). Наведеним одабиром симболички се алудира на ишчекивање Христовог доласка и његово коначно разграничење грешника од праведника. Раван симболике манастира везује се и за култ Светог Стефана Дечанског, базиран „на чврстом веровању у исцелитељску моћ његових моштију“, који је временом постао заступљен и међу муслиманским становништвом (Батаковић 1998: 11). Манастир се исто тако издваја и по заштитничкој настројености према Албанцима у време НАТО бомбардовања (Златановић 2018: 92).

Религијским сегментом материјала доминира и безлични приказ војничке униформе и чизама које прекорачују манастирски праг. Наведени елементи начелно се могу анализирати посредством модела *антиѣионисѣичке ѣтолеранције* Роберта Хејдена, усмереног на објашњења религијских пракси у етнички мешовитим срединама, где долази до појава налик религијском синкретизму, уз низак степен међуетничких бракова. Модел појашњава вероватноћу појаве насиља услед поремећаја у етничкој доминацији, који се одражава и кроз борбу за превласт над религијским институцијама (Hayden et al. 2002; Hayden et al. 2016; Дражета 2017: 228). Сведени визуелни аспекти манастирског амбијента представљају зону преговарања доминације у ишчекивању хришћанског разрешења, те се прадом реконфигурише као вечни, посредством религијског дискурса (Ристић 2013), чему додатно доприноси приказ гробова предака ауторке.

Ниво проблематизације српско-албанских релација, представља засебан тематски одељак о околностима које су довеле до исељавања Срба и њиховог груписања у изоловане средине, попут метохијских села, где се процењује да живи до две хиљаде Срба (Милосављевић и др. 2023: 255).

Уз први план скице дворишта на филмском материјалу напомиње се обичај посећивања најстаријих чланова породице по мушкој линији: „Он је био најстарији брат и то је такав обичај да се код најстаријег увек долази“ (00:01:18 – 00:01:23), што је део праксе гостопримства, која је једнако заступљена код Срба, Црногораца и Албанаца (Pavlović 2019: 25). Помиње се и стара сеоска кућа са локалним називом – кула. У прецизно одређеној терминологији, кула је типски објекат у метохијском пределу – „утврђена стамбена зграда“, најчешће двоспратна или троспратна, чији су изглед и функције временом претрпели значајне промене, док је њена првобитна основа најчешће била квадратног облика, са дебелим зидовима и темељем од камена (Краснићи 2015: 311, 319, 325–336). На приземном нивоу ових кула чувана је стока у просторијама без прозора, које су имале отворе у форми пушкарнице (Краснићи 2015: 320). На другом спрату главна је била гостињска соба, а такође су својевремено изграђиване и осматрачнице на крову (Краснићи 2015: 320–321). У поседу описаних зграда, које су у Метохији постале заступљене у 19. веку, а чија је изградња престала након Првог светског рата, налазило се имућније становништво (Краснићи 2015: 311, 325–326). Зграде овог типа биле су заступљене међу албанском популацијом, од које су Срби некада куповали ове објекте, а када су их сами градили њихов изглед могао је значајно варирати, мада је поседовање кула у традиционалном друштву увек симболизовало престиж (Краснићи 2015: 324–326). У другим српским срединама у центру Косовске котлине такође се задржао локални назив кула за старе стамбене објекте, од којих су многи порушени.

Опис објекта у самом филмском материјалу је следећи: „Постојала је стара кућа, стара кућа, коју смо звали кула, кула, она је била направљена од непечене цигле и камена, слаганог један на други. На њеном месту је направљена оваква нова кућа, савременија“ (00:01:27 – 00:01:45).<sup>3</sup> „Кућа као завичај, као дом, за Косовце је слика урушене куле. Као да су одбегли Косовци бића уништене куле, тј. уништене душе“ (Денић, Михајловић 2011: 53). Речима Гастона Башлара, кула и недостајућа кућа у филму, постају „обитавалиште незаборавне прошлости“ (2005: 23).

Изоловано приказане, универзалне компоненте завичајности резонују тако са искуствима гледалаца одраслих у селу; звук реке, кокошке, овце, краве, врашци, ливада, мачка и бројни призори околине, функционишу као архетипска визиура дома у коју је могуће усидрити разнородна искуства, без посебног локалног етнографског спецификума (Наумовић 2017; Наумовић 2024).

Упркос томе што поступак анализе није заснован на аутобиографском методу, карактеристичном за поједина антрополошка тумачења филмских дела (Augé 2009), њиме се указује на значај опажања „да филмом покренути садржаји истовремено остају несводиво лични“, како наводи Слободан Наумовић, будући да се

3 Понављање речи у опису праћено је њиховим записивањем на очевој скици некадашњег изгледа имања и завичаја, насталој по сећању.

издвојено остварење користи готово универзалним евокативним симболима за вичајности (2017: 1015; 2024: 1069). Описујући успешност ауторског израза, пре свега у контексту анализе играног филма, са којим може бити направљена паралела за потребе овог рада, Наумовић тако напомиње да:

„Он [филм] постиже да за њега раде трезори личних сећања његових гледалаца, о којима аутор филма не мора ништа да зна унапред, а којих ни сам гледалац не мора бити свестан, барем не до оног тренутка када се деси њихова провала у процес гледања и доживљавања филма“ (2017: 1043).

У овом случају, каналисање таквих сећања, карактеристично за перформативни стил (Nichols 2010: 32), посебно је важно за гледаоце који су искусили живот на Косову и Метохији или миграције са ових простора. Додатно, перспективи посматрача сутерише се визура детињства кроз уобичајене кадрове завичајног амбијента (Augé 2009: 39). Меандрирање сећањима, на тај начин, постаје носеће за филмску слику, у чију конструкцију је уписан и заборав као опозит, будући да ауторка не успева да пронађе прадам без очеве помоћи (Augé 2009: 72). Лишен других културних одредница у дијалогу сећања и заборава, садржај је омеђен значењским границама оронима Проклетје и хидронима Исток (који се губи у енглеском преводу наслова), омогућавајући функцију политичке коректности. Пролазности сећања, на тај начин, једино трајно упориште јесте просторност наглашена приказивањем старих фотографија у амбијенту њиховог оригиналног настанка који је ишчекао. *Синцијализација сећања* упризорена је наведеним поступком и гради поетску слику неизрецивости губитка (Bašlar 2005), унутар којег фотографије служе као једини путокази за савладавање измењеног простора детињства.

Поетски приказ гради ток сећања чија је носталгија *рефлексивној* типа, услед индивидуализације приче (Војм 2005: 99), готово измештене из ширег низа догађаја, искључиво уз наглашавање губитка прадома, чији су темељи ишчупани, а бунар затрпан. Филмска слика припада наведеном типу чежње будући да „refleksivna nostalgija ne pretenduje na to da iznova izgradi mitsko mesto zvano dom, ona je 'zaljubljena u udaljenost, a ne u sam prostor na koji se odnosi“ (Susan Stewart према Војм 2005: 99). Услед наведеног карактера, приступ измиче стилу онсервационог жанра. Носталгија рефлексивног типа наговештава нову флексибилност, контемплира о историји и пролазности времена, у њој „čežnja i kritičko mišljenje nisu međusobno suprotstavljeni“, она се држи детаља, фрагмената сећања и овременује простор (Војм 2005: 98–99). Насупрот томе, *ресхаурајивна* носталгија завршава „rekonstrukcijom zavičajnog znamenja“ (Војм 2005: 98–99). *Рефлексивној* доприноси визуелизација границе као места сусрета, тако се ауторка, на граници Метохије и Црне Горе, среће са туристичким водичем Фуатом на Проклетјама.<sup>4</sup>

4 У српском тексту напомене аутора филма истиче се искључиво име водича, док је у енглеском тексту наглашено његово албанско порекло, што може бити последица потребе за аутоцензуром из различитих мотива, или за разјашњењем, када су у питању гледаоци којима локални контекст није познат. Такође, у енглеском преводу, сусрет ауторке са албанским водичем лоциран је и географски, помиње се „граница Црне Горе и Косова“ („The border between Montenegro and Kosovo“).

Интеракционистички приступ етницитету посматра границе као места сусрета и преговарања значења, посредством којих долази до диференцијације култура, процесима унутрашње идентификације и спољашње категоризације (Koković, Ristić 2012: 1516), како истиче Сања Златановић:

„Процеси групне идентификације подразумевају да се ми у односу на њих разграничимо или контрастирамо, и свакако се једним делом одвијају преко позитивног или негативног категорисања *других*. Осим тога, спољашња дефиниција, она коју дају други, може значајно утицати на *нашу* унутрашњу дефиницију“ (2018: 51).

Категорисање Албанаца као других на филмском материјалу има позитиван предзнак, јер се оно везује за природна и културна богатства које могу имати заједничке тачке, било у погледу значења (назив Проклетије), веровања (култ Светог Стефана Дечанског) или обичаја (гостопримство). Припадност је осликана као процесуална, чиме се филм издаваја као подстицајан за антрополошку анализу. Појам дома у овој области, у склопу студија о идентификацији, често се примењује зарад превазилажења семантичког вакуума генерисаног теоријама о идентитету (HadžiMuhamedović, Grujić 2019: 15). Бројне антрополошке студије разматрају најразличитије сегменте личне фамилијаризације и идентификације са простором, посредством материјалне, спацијалне, социјалне и симболичке равни (Yi-Neumann 2023; Davidović 2024). Дом се дефинише као појам који не мора нужно означаваати место сигурности, уз напомену да може чинити и поље опресије, или пак отпора (Beeckmans et al. 2022: 13). Политичка артикулација припадности простору, у склопу које се исказује *мултиискаларносћ* концепта, то јест веза дома са ширим окружењем, локалном заједницом или државом (Blunt, Dowling 2006: 27; Brujić 2020: 28; Davidović 2024: 96), такође се јавља као значајна, како наводи Стеф Јансен, наглашавајући констатацију да се посредством нарације конституишу заједнице сећања метафоризацијом дома:

„U nekadašnjoj se Jugoslaviji dogodio sukob oko prava na dom u ime različitih 'mi'. Suprotstavljene vizije 'doma' bile su temelj krvavog sukoba, nakon kojeg je za sve stanovnike republika nekadašnje Jugoslavije značenje 'doma' pretrpjelo značajne promene“ (2020: 180).

Наведени резон значајан је и за анализу одабраног материјала који има генерацијску компоненту, будући да ауторка сећањем захвата миграционе токове предака по очевој линији. Ауторка врши рефлексиван осврт на чињеницу да се сусреће са нераспознавањем простора детињства, при чему у помоћ призива оца: „Хеј, тата ... само да видим кад стижеш. Ма, схватила сам да нема шансе да нађем кућу без тебе“ (00:12:12 – 00:12:20). Таква врста измештености у измењеном простору показала се као карактеристична и у истраживањима о расељеништву Срба са Косова и Метохије, независно од генерацијског фактора.

Посредством фокуса на поимање припадности у контексту анализе појаве измештености, која не мора подразумевати искључиво принудну релокацију,

већ може бити изазвана и бурном друштвенополитичком променом (Jansen 2020: 196), управо концепт *љосљдома* разјашњава дијалектику бездомности и поновног стварања дома, који остаје у спони са губицима (HadžiMuhamedović, Grujić 2019).<sup>5</sup> Приступ таквим облицима припадности захтева одустајање од једностраних и статичних схватања поимања дома, при чему се *љосљдом* дефинише као „време-простор, стање и процес дезоријентације и оријентације“, чије конфигурације преиспитују устаљене идеале дома (HadžiMuhamedović, Grujić 2019: 22).

У визуелној реконфигурацији прадома ауторка задржава обресе значаја међуетничког контакта, где се позиција другог узима као конститутивна за дом (Ahmed 1999: 340; Златановић 2018: 54). Одабир албанског водича, носталгично озвучено сећање на послатицу детињства – умућена жуманца са шећером, коју је правила снажна Рабија, као и селекција приказаних културних и природних богатстава наглашавају тачке међуетничких сусрета, помоћу којих се превазилази изолација изазвана губитком дома, оличена у запуштеном гробљу, чији простор приликом посете уређује породица ауторке, као и о учесталим, појединачним кадровима природе, изолованим од друштва. Ауторка приказује гробове предака, што у датом контексту представља изузетно одважан поступак, када се у обзир узму могућности рецензије филма, које у погледу одабира материјала некада могу довести до аутоцензуре у документарном филмском изразу.

Завичај је приказан у контексту потребе за дијалогом о сећањима и за међуетничким контактом. Визуелним планом истакнута безмерна лепота Проклетија и обавештење да је ауторка са собом за успомену на место порекла, између осталог, понела и каменчић, као траг и амајлију сачувану за неки од наредних долазака, поновно упућују на окосницу сакрализације и *анљројоморфизације* приказаног природног окружења. Поступак *анљројоморфизације* карактеристичан је и за друге случајеве измештених заједница (HadžiMuhamedović, Grujić 2019: 6; Joshi 2019: 96), а стилска фигура персонификације косовскометохијског наслеђа такође је уобичајена у поезији духовности овог простора, што је најснажније осликано у стиховима Десанке Максимовић, или Дејана Медаковића. Централна окосница дома у контексту породичних миграција, што потврђују и друге студије, тиме постаје кретање (Jansen 2020: 204, 206), а на индивидуалној равни, стваралаштво чини усидрење у дом (Jansen 2020: 184, 204), медијум баштињења *љородичнољ фолклора* о губитку и његовом превазилажењу (Antoniјевић 2009а; Antoniјевић 2009б).

Филм *А Исљок река љече* издваја се као јединствено поље трансгенерацијске полемике, при чему се као централна одлика аутобиографског сећања јавља одстојање ка историјским догађајима услед усмеравања пажње посматрача на фасцинантне призоре Проклетија чија грандиозност у приказ *љрадома* уноси космополитску димензију (Kortti 2022: 94).

5 Цртица која се са интенцијом користи у енглеској верзији овог концепта (енг. *post-home*) да означи међузависност прошлости и садашњости приликом поновног стварања дома по његовом губитку (HadžiMuhamedović, Grujić 2019: 15), изостављена је због правописних правила српског језика.

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Асоцијативно поље које се отвара већ насловом и траје кроз слику и звук до самог краја, везујемо и за изреке *ишиха вода брѣи рони, све ишече или не може се два иуиша ући у исиу реку*, али ни у асоцијативном смислу није реч о пукој метафоризацији колико о историјској неумитности и њеном току. У симболичком кључу, између осталих својих значења, „voda је očigledno znak rađanja u nekim Pudovkinovim i Bergmanovim filmovima“ (Bart 1978: 418), а умивање водом са завичајне реке врста је афирмације припадности. Овај чин ауторке метафоричка је представа „умивања“ својим коренима, прихватања оног што јесте, и потврђивање идентитета, наслеђа, културе и духовне припадности. Редитељка је нежно, поетски и интимно проговорила о смени генерација, миграцији и повратку коренима.

Опозиција природе и културе не испољава се као есенцијалистичка у филму Јелене Раденовић (Banić Grubišić 2018: 98), при чему се кадрови различитих призора упићу у њено преиспитивање (Descola 2013; Ђурковић 2025: 308). У склопу приказа издвојена подела превазилази се на метафоричком плану посредством изолованих кадрова ширег окружења ауторке, према којем се усмерава идентификација посматрача.

Значај филмског материјала описане врсте огледа се у функцији дијалога о сећању уписаном у званичне националне наративе. Издвојени приказ, на тај начин, третира се као формативан са аспекта националне *идентификације* (Sremac, Liere 2024). Теоријска појашњена визуелне творбе носталгије и њене споне са трауматском садржином, значајна су за разумевање издвојене поетске слике, јер како истичу Срђан Сремац и Лусијен ван Лир:

„Визуелни садржаји и филтери у стварању филма креирају сензације као и искуства губитка и чежње, повезана са културним оквирима и заједничким репрезентацијама. Носталгични начини приказивања прошлости сугеришу да је она у дијалектичком односу са садашњошћу (местом *алије*). Носталгија, на тај начин, означава сложена преплитања трауматичних прошлости, политике сећања и заборава, као и сензација облика, звука и боје“ (Sremac, Liere 2024: 22).

Сви анализирани сегменти документарног филма, од централне тематике губитка, уопштених мотива завичаја, до специфичних просторних одредница чине компоненте конструисања носталгичне слике, која је додатно подржана филтерима и наглашена музичком потпором. Критичком дистанцом ка изостанку међуетничког дијалога, оствареном кроз сусрет хијерархизован позицијама водича и туристе, филм указује на то да је и *рефлексивна* носталгија, упркос различитој идеолошкој основи од *ресистаурационне* идеологизације прошлости (Sremac, Liere 2024: 24), носилац политичке садржине, будући да захтева позиционирање у идентитетском пољу. Носталгији се у том смислу, у складу са општеприхваћеним закључцима, не приписује искључиво негативан или позитиван предзнак, већ се издваја њен друштвено-интегративни значај (Zhang, Wang 2025: 1–2). Направљен искорак ка међуетничком дијалогу, као и у случајевима других остварења (Наумовић 2017: 1041), ипак није праћен и прихватањем у албанским културним круговима, чиме политичка порука садржана у делу не допире до свих реципијената са којима би филм могао да комуницира, тако и наведена

одлика перформативног стила документарног израза, да лично искуство постаје канал за политичко, наилази на своја ограничења (Nichols 2001: 137).

У погледу теме, у различитим географским и историјским контекстима, у вишеструким форматима и стиловима, филмови о потрази за прадомом и повратком у завичај појављују се као кратки и дугометражни, поетски и директни, визуелни мозаици и емоционалне исповести. Овде бисмо споменули да је исте године када и анализирано остварење, фестивалски живот отпочео и високобуџетни норвешки документарни биографски филм-дневник *Песме љланејте Земље/Songs of Earth* (2023, 90'), осмишљен у продукцији Вима Вандерса и Лив Улман (Wim Wenders, Liv Ullmann), који представља верзију посете пределима порекла и завичајности, са оцем као водичем. Ово путовање кроз природу и сопствену прошлост редитељке Маргрет Олин (Margreth Olin) (1970) нуди меланхоличан и поетичан портрет љрадома у долини реке Олдедален, са којим филм Јелене Раденовић дели мноштво мотива. Личне приче о посети земљи предака постају универзалне – кроз појединачне судбине откривамо дубље историјске, културне и емоционалне слојеве повратка.

## ИЗВОРИ

- A Istok reka teče*. 2023. Jelena Radenović. Beograd: Filmski centar Srbije; Špica.  
„A Istok reka teče“. *Beldocs* 2023. <<https://www.beldocs.rs/product/a-istok-reka-tece/>>. [10. мај 2025].
- Fedrelandet [Songs of Earth]*. 2023. Margreth Olin. Norway: Speranza Film AS.  
„Film 'A Istok reka teče' Jelene Radenović odneo pobedu na dvanaestom 'Grafestu'“. *Kosovo Online*, 6. decembar 2023. <<https://www.kosovo-online.com/vesti/kultura/film-istok-reka-tece-jelene-radenovic-odneo-pobedu-na-dvanaestom-grafestu-7-12-2023>>. [8. мај 2025].

## ЛИТЕРАТУРА

- Амиџић и др. (ур.) 2003: Лидија Амиџић, Милорад М. Јанковић, Предраг Јакшић (ур.). *Мејхоијске Проклејије: Природна и културна баштина*. Београд: Завод за заштиту природе Србије.
- Antoniјевић 2009а: Dragana Antoniјевић. „Okviri proučavanja ličnih i porodičnih priča o materijalnom gubitku i porazu“. *Етноантрополошки проблеми*, св. IV, бр. 1, 13–35.
- Antoniјевић 2009б: Dragana Antoniјевић. „Poraženi od sistema: struktura i značenje ličnih priča o gubitnicima hibridne tranzicije“. *Етноантрополошки проблеми*, св. IV, бр. 3, 47–65.
- Ahmed 1999: Sara Ahmed. „Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement“. *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 2, No.3, 329–347.
- Banić Grubišić 2018: Ana Banić Grubišić. „Između prirode i kulture – antropološka analiza filma 'Ničije dete'“. *Antropologija*, br. XVIII, sv. 3, 87–99.
- Bart 1978: Rolan Bart. „Problem značenja u filmu“. *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Prev. Mihailo Vidaković. Beograd: Nolit, 417–423.
- Батаковић 1998: Душан Батаковић. *Дечанско љишће*. Београд: Просвета.
- Bašlar 2005: Gaston Bašlar. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Ur. Branko Kukić. Beograd; Čačak: Gradac.
- Beeckmans et al. 2022: Luce Beeckmans, Ashika Singh, Alessandra Gola. „Introduction. Rethinking the Intersection of Home and Displacement from a Spatial Perspective“. *Making Home(s) in Displacement: Critical Reflections on a Spatial Practice*. Eds. Luce Beeckmans, Alessandra Gola, Ashika Singh, and Hilde Heynen. Leuven: Leuven University Press, 1–42.

- Белиј 2003: Срђан Белиј. „Географски положај и границе“. *Метјохијске Проклеџије: Природна и културна баштина*. Ур. Лидија Амиџић, Милорад М. Јанковић, Предраг Јакшић. Београд: Завод за заштиту природе Србије, 11–23.
- Blunt, Dowling 2006: Alison Blunt, Robyn Dowling. *Home (Key Ideas in Geography)*. London New York: Routledge.
- Bojm 2005: Svetlana Bojm. *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.
- Bondebjerg 2008: Ib Bondebjerg. „A poetics for the Documentary – basic genres and formats“. Allan Berg Nielsen, *Articles/Reviews English, Poetics*. 18. November 2008. <<https://filmkommentaren.dk/ib-bondebjerg-a-poetics-for-the-documentary/>>. [11. мај 2025].
- Brujić 2020: Marija Brujić. „'There's No Place Like Home': Female EU Migrants in Belgrade“. *Dve domovine/Two Homelands*, Vol. LII, No. 1, 25–41.
- Васовић, Касалица 1994: Милорад Васовић, Слободан Касалица. „Јован Цвијић и регионално-географска испитивања Проклеџија“. *Јован Цвијић и Проклеџије*. Ур. Стеван М. Станковић. Београд: Српско географско друштво, 7–13.
- Вук, СНП, I, 1975: Вук Стефановић Караџић. *Српске народне њесме*, I. СД, IV. Прир. В. Недић. Београд.
- Gidion 2002: Sigfried Gidion. *Prostor, vreme i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Давидов Темерински 1995: Александра Давидов Темерински. „Циклус Страшног суда“. *Зидно сликарство манастира Дечана: ираћа и ситуије*. Књ. DCXXXII. Ур. Војислав Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности, 191–212.
- Davidović 2024: Lara Davidović. „Kod kuće u međuvremenu: prakse proizvodnje doma među studentima u Beogradu“. *Antropologija*, god. XIV, br. 3, 91–116.
- Daković 1998: Nevena Daković. „Istinite laži“. *Dokumentarni film/studije, polemike, ogledi, razgovori*. Прир. Milan Knežević. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 63–79.
- Денић 2011: Сунчица Денић. *Пројон и завичај: српска књижевност Косова и Метјохије*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина.
- Денић, Михајловић 2011: Сунчица Денић, Сена Михајловић. „Српски писци са Косова и Метохије крајем XX и почетком XXI века“. *Баштина*, св. 30, 49–56.
- Descola 2014: Philippe Descola. *Beyond Nature and Culture*. Trans. Janet Lloyd. Chicago: The University of Chicago Press.
- Дражета 2017: Богдан Дражета. „Етнологијата и антропологијата во Босна и Херцеговина: минато, сегашност, иднина“. *ЕтноАнтропологија*, 16, 208–248.
- Ђорђевић, Красуља 2003: Зоран Ђорђевић, Слађана Красуља. „Споменичко наслеђе“. *Метјохијске Проклеџије: Природна и културна баштина*. Ур. Лидија Амиџић, Милорад М. Јанковић, Предраг Јакшић. Београд: Завод за заштиту природе Србије, 317–375.
- Ђурић 2023: Drago Đurić. „Tradicionalna i savremena razmatranja problema granice“. *Arhe: časopis za filozofiju*, god. XX, br. 39, 209–227.
- Ђурковић 2025: Урош Ђурковић. „Прилог екокритичком читању српског превода 'Хиџнополиса' Владе Урошевића“. *Македонско-српски књижевни конјакти (1944–2024)*. Ур. Катица Ћулавова, Михајло Пантић. Скопје: МАНУ, 299–316.
- Златановић 2018: Сања Златановић. *Еџничка иџентификација на џослерајном џодручју: српска заједница јуџистичној Косова*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Jakobson 1991. Roman Jakobson. „Lingvistika i poetika“. Prev. R. Bugarski. *Teorijska misao o književnosti*. Ур. Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi, 523–531.
- Jansen 2020: Stef Jansen. *Razlog za dom*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Yi-Neumann 2023: Friedemann Martin Yi-Neumann. *Homes Translated Disposessions, Belongings, and the Materiality of Lives in Asylum Reception and Exile* [PhD thesis]. Göttingen: Faculty of Social Sciences of the Georg August University Göttingen.
- Клеут 1983: Марија Клеут (прир.). *Лирске народне њесме у Летопису Матице српске*. Нови Сад: Матица српска.

- Клеут 1995: Марија Клеут (прир.). *Народне йесме у срйским рукописним йесмарицама XVIII и XIX века*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Koković, Ristić 2012: Dragan Koković, Dušan Ristić. „Kulturne razlike, etničke granice i etnička distanca: istraživanje u Vojvodini“. *Теме: часопис за друштвену йеорију и йраксу*, год. XXXVI, бр. 4, 1507–1534.
- Kortti 2022: Jukka Kortti. „War, transgenerational memory and documentary film: mediated and institutional memory in historical culture“. *Rethinking History*, Vol. 26, No. 1, 93–112.
- Краснић 2015 [1958]: Марк Краснић. „Кула у Метохији. (Примљено на седници Савета Етнографског института 3 XI 1958)“. *Косово и Мејхохија у издањима Ейнографској инстии-йуиа САНУ (1951–1998)*. Београд: Етнографски институт САНУ; Службени гласник; Музеј у Приштини, 311–334 [47–70].
- Kuljić 2006: Todor Kuljić. *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja stampa.
- Лома 2002: Александар Лома. *Пракосово: словенски и индоевройски корени срйске ейике*. Ур. Љубинко Раденковић. Београд: САНУ, Балканолошки институт.
- Lotman 1976: Jurij Lotman. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Prev. Mitar Popović. Beograd: Institut za film.
- Марковић 1972: Јован Ђ. Марковић. *Географске обласии Социјалистичке Федеративне Рейублике Југославије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије.
- Матицки 1985: Милодраг Матицки. *Народне йесме у 'Вили'*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милановић 1995: Весна Милановић. „Старозаветне теме и Лоза Јесејева“. *Зидно сликарство манасийира Дечана: йраћа и сйудије*. Књ. DCXXXII. Ур. Војислав Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности, 213–242.
- Милосављевић и др. 2023: Саша Милосављевић, Јово Медојевић, Александар Ваљаревић. „Промене у етничкој структури становништва насеља АП Косово и Метохија у периоду од 1948–2022. године“. *Гласник Срйској географској друшйва*, бр. СП, св. 1, 237–256.
- Наумовић 2017: Слободан Наумовић. „Оглед о филму 'Енкалава' Горана Радовановића: шта проживљавамо и чега се сећамо размишљајући о искуству гледања једног савременог историјског кинематографског дела“. *Ейноантройолошки йроблеми*, год. XII, св. 4, 1013–1062.
- Наумовић 2024: Слободан Наумовић. „Резонанца' унутар и између генерација у доба 'друштвеног убрзања': трагања за 'добрим животом' у ТВ серији 'Јутро ће променити све'“. *Ейноантройолошки йроблеми*, год. XIX, св. 4, 1063–1112.
- Nichols 2001: Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols 2010: Bill Nichols. *Introduction to Documentary. Secon Edition*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Augé 2009: Marc Augé. *Casablanca: Movies and Memory*. Trans. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pavlović 2019: Aleksandar Pavlović. *Imaginarni Albanac: simbolika Kosova i figura Albanca u srpskoj kulturi*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Раловић 2022: Ивана Раловић. „Памћење страха: Други светски рат од књижевности до филма“. *Сйрах у научном и умейничком сйваралаишйу*. Зборник радова. Ур. Драган Танчић, Јасмина Ахметагић, Далибор Елезовић Лепосавић: Институт за српску културу Приштина – Лепосавић, 93–113.
- Ристић 2013: Стана Ристић. „Концепт дома у религијском дискурсу“. *Теолинйивистичка йроучавања словенских језика*. Ур. Јасмина Грковић-Мејдор, Ксенија Кончаревић. Београд: Српска академија наука и уметности, Одбор за српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија: Службени гласник, 293–313.
- Ryan et al. 2016: Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote, Maoz Azaryahu. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press.

- Sremac, Liere (eds.) 2024: Srdjan Sremac, Lucien van Liere. „Time Will Bury in Oblivion: An Introduction to Trauma and Nostalgia“. *Trauma and Nostalgia: Practices in Memory and Identity*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 11–38.
- Станковић 1861: „Србске народне песме скупљо Корнилије Станковић“. Дигитална Библиотека Матице српске. *Лейбойис Майице српске*. Год. 35, књ. 103, 138–139. <<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=3649&m=2#page/145/mode/1up>>. [8. мај 2025].
- Стефановић 2007: Пера Стефановић. *Мирус дома*. Приштина: Панорама.
- СТИЈОВИЋ 2021 [1981]: Светозар Стијовић. „Метохијски (Пећки) Погор средишњи део“. *Мејохија II*. Ур. Борисав Челиковић. Београд: Службени гласник; Српска академија наука и уметности, 83–156 [197–336].
- Тешић 2020 [1954]: Ђорђе Тешић. „Воденице и ваљавице у Истоку“. *Мејохија I*. Ур. Борисав Челиковић. Београд: Службени гласник; Српска академија наука и уметности, 673–688 [186–200].
- HadžiMuhamedović, Grujić 2019: Safet HadžiMuhamedović, Marija Grujić. „Thinking Post-Home: An Introduction“. *EthnoScripts. Post-Home: Dwelling on Loss, Belonging and Movement*, Vol. XXI, No. 1, 5–31.
- Hayden 2002: Hayden M. Robert. „Antagonistic Tolerance. Competitive Sharing of Religious Sites in South Asia and the Balkans“. *Current Anthropology*, Vol. XLIII, No. 2, 205–231.
- Hayden et al. 2016: Robert M. Hayden, Aykan Erdemir, Tuğba Tanyeri-Erdemir, Timothy D. Walker, Devika Rangachari, Manuel Aguilar-Moreno, Enrique López-Hurtado, Milica Bakić-Hayden. *Antagonistic Tolerance: Competitive Sharing of Religious Sites and Spaces*. London; New York: Routledge.
- Zhang, Wang 2025: Qian Zhang, Yao Wang. „Exploring Nostalgic Narrative Patterns in Documentaries: An Emotion Computing-Based Analysis“. *Advances in Management and Intelligent Technologies*, vol. I, No. 2, 1–9.
- Joshi 2019: Saakshi Joshi. „From Mangoes to Apples’: Exploring Belonging in New Tehri“. *EthnoScripts. Post-Home: Dwelling on Loss, Belonging and Movement*, Vol. XXI, No. 1, 91–111.

Ivana M. RALOVIĆ

Nevena S. PETKOVIĆ

## SCREEN ADAPTATION OF CHILDHOOD MEMORIES: METOHİJA AS AN ANCESTRAL HOMELAND

### SUMMARY

After shooting documentaries with genre-based approaches directed at social issues and memory (youth and migration, socialist monuments in post-Yugoslav region), Jelena Radenović has further enriched her oeuvre with another documentary named *And the River Still Flows* (*A Istok reka teče*, 2023). The translation of the film’s poetic title into English, however, loses part of its meaning which is directed towards the geographical region of the Metohija valley, since the river’s name, whose literal meaning is East, is left out of title. Following the meandering flow of her early memory, this film nostalgically portrays the homeland of her ancestors that she used to visit as a child before the breakup of Yugoslavia. The paper analyzes this documentary from the angle of film studies and anthropology by categorizing its mode of representation, using Bill Nichols’ classification, primarily as performative, given that the author of the film is present in the material and that the embodied memory is used as an evocative source that directs the observer’s involvement with the topic, emptied of historical details. The film’s influence on cultural frames of representation of the tragedy of the exodus of Serbs from Kosovo and Metohija after the NATO bombing of the Federal Republic of Yugoslavia and the March

Pogrom, is analyzed by delineating various narrative layers of symbolism referring to the meaning of home and its loss. Our goals are to outline visual and poetic sources through which reflexive nostalgia is achieved in the portrayal of memory which is being reassembled based on a personal family story about loss, through which belonging and national identification are reaffirmed. A summary of key geographical and cultural elements in the film reveals its underlying political message, which is directed towards a desire for multiethnic dialogue among Serbs and Albanians, affirming the capacity of the performative documentary mode to serve as a visual space for reflexive rethinking of ideological standpoints, as well as locating its constraints. Applied visual styles of nature's anthropomorphization are compared with similar poetical formulations in art and are explained in relation to the documentary's transformation of loss by means of figurative questioning of the opposition between nature and culture; therefore, the documentary is singled out as a unique transgenerational ecranization of home loss, thematically devoted to the question of Serbs in the disputed post-war region.

*Keywords:* documentary, home, ancestral land, Metohija, nostalgia.