

Analiza suvremene hrvatske kinematografije

Fabris, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:931068>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-15**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Martina Fabris

ANALIZA SUVREMENE HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE

Rijeka, rujan 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Martina Fabris

ANALIZA SUVREMENE HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE

Mentor:

Doc. dr. sc. Hajrudin Hromadžić

Komentor:

Mag. cult. Boris Ružić

Rijeka, rujan 2016.

Sažetak

U ovom radu predstavljam analizu suvremene hrvatske kinematografije 2000-ih godina. U radu su analizirani filmovi redatelja Branka Schmidta: "Metastaze" (2009) i "Ljudožder vegetarijanac" (2012), te Dalibora Matanića: "Fine mrtve djevojke" (2002), i "Zvizdan" (2015).

Cilj rada je ustanoviti socioekonomsko i društveno-političko stanje u društvu koje ti filmovi prenose, odnosno problematizirati položaj žena nasuprot muškaraca u društvu, pitanje korupcije, pad socijalnog statusa, opće prihvaćeni nacionalizam, neonacionalizam i kriminal, netrpeljivost te međususedske odnose.

Smatram kako analizirani filmovi jasno prikazuju hrvatsku društvenu realnost, te smatram kako se takvim filmovima prikazuje kritika društva i ideologije navedenog razdoblja. Ideologije koja, iako se pokušava zatamiti još uvijek vidno egzistira u pitanju međuljudskih odnosa- homofobije i ksenofobije koje predstavljaju važan predmet analize u kontekstu hrvatske svakodnevnice.

U radu ću najprije predstaviti društveni kontekst hrvatske kinematografije, kroz Pulski filmski festival, najstariji filmski festival na području Republike Hrvatske. Nadalje ću kroz određene primjere predstaviti hrvatsku kinematografiju 1990ih godina, gdje je provedba ideologije kroz kinematografiju bila najočitija. Slijedi poglavlje o kinematografskoj krizi 1990ih, te prelazak na dvijetisućite godine i analizu navedenih filmova kroz analizu teme, motiva, simbola, svjetonazora te tehnika snimanja. Rad završavam usporedbom hrvatske kinematografije u okruženju kinematografije Balkana s najvećom svjetskom kinematografijom, novim Hollywoodom.

Ključne riječi: film, hrvatska kinematografija, ideologija, hrvatska realnost, rat

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Pulski filmski festival kao društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije	5
3. Postjugoslavenski film	6
4. Društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije	13
4.1. Provedba ideologije kroz kinematografiju	14
4.2. Poduzeće „Jadran film“	16
4.3. Kinematografska kriza	17
5. Dvjetisućite	18
6. Tehnike snimanja	21
7. Analiza filmova	23
7.1. Fine mrtve djevojke, Dalibor Matanić, 2002.	24
7.2. Metastaze, Branko Schmidt, 2006.	27
7.3. Ljudožder vegetarijanac, Branko Schmidt, 2012.	30
7.4. Vrijeme za..., Oja Kodar, 1993.	34
7.5. Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996.	36
7.6. Zvizdan, Dalibor Matanić, 2015.	37
7.7. Muško ženski odnosi u analiziranim filmovima hrvatske kinematografije.....	39
8. Novi Hollywood VS. balkanska kinematografija	44
9. Zaključak.....	45
10. Literatura	48
11. Filmografija	52

1. Uvod

Predmet ovog rada je analiza suvremene hrvatske kinematografije, to jest filmova dvijetisućitih godina. Film kao medij čini dio nacionalne kulture svake države, pa tako i Hrvatske. Smatram kako su hrvatski filmovi su u usporedbi s američkim filmovima u podređenom položaju. Američki filmovi posjeduju atraktivniji dizajn i bogatije produkcije, sa specijalnim efektima i brzim ritmovima, što hrvatskoj kinematografiji nedostaje. Razlozi zbog kojih je hrvatska kinematografija u nedostatku jesu, prvenstveno skromnija financijska sredstava koja posjeduje. Iz navedenih razloga moguće je razviti negativan, pesimističan stav o hrvatskoj kinematografiji. Tomislav Kurelec, 2004. godine u knjizi „Filmska kronika, zapisi o hrvatskom filmu“ navodi: „moji sudovi o hrvatskoj kinematografiji pozitivniji su nego što ih ima većina mojih kolega“ (Kurelec, 2004: 6). Osobni poriv za pisanje o domaćem filmu bio upravo mala posvećenost hrvatskom filmu u vlastitom obrazovnom programu i u medijima, u odnosu na strani film. Iako postoji određeni broj knjiga i članaka koji se tiču hrvatske kinematografije, one su slabo promovirane i hrvatsku kinematografiju smatram potisnutom američkim hitovima atraktivnim za široku publiku, i onda kada njihova posebna vrijednost ne postoji.

U ovom radu ću najprije predstaviti društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije i to počevši od 1953. godine i prvim Pulskim filmskim festivalom (tada pod nazivom „Film festival“). Pružit ću prikaz Pulskog filmskog festivala, kojega smatram važnim iz razloga jer je najstariji filmski festival u Hrvatskoj koji se je uspio održati već više od 60 godina, na kojemu se prikazuju i strani i domaći filmovi. Zatim ću u sljedećem poglavlju dati prikaz kinematografija svih država nakon odvajanja od Jugoslavije. Naime, nakon što je kinematografija stagnirala, u razdoblju domovinskog rata, razvoj i ponovno bavljenje kinematografijom postaju vidljivi u razdoblju 1990-ih godina. Prikaz filmova u postjugoslavensko doba je važan zbog tema, motiva i žanrova koji se u kinematografiji pojavljuju nakon raspada Jugoslavije. Vidljiv je način korištenja filmova u propagandne svrhe, posebice u Hrvatskoj i Srbiji, nakon Domovinskog rata. U poglavlju o postjugoslavenskom filmu posebno ću se referirati na knjigu Jurice Pavičića, „Postjugoslavenski film, stil i ideologija“ (2011), u kojoj autor istražuje kroz kakve su filmske promjene prošle jugoslavenske kinematografije tijekom posljednja dva desetljeća te na koji način su one povezane s promjenama što se zbivaju u specifičnim društvima i svijetu. Pavičić (2011) u knjizi predstavlja dominantne filmske modele na postjugoslavenskom prostoru, a to su modeli samoviktimizacije, samobalkanizacije i normalizacije koji su proizvod konkretnog

socijalnog i ideologijskog sinkroniteta. Nadalje će referentna teorijska podloga za rad biti knjiga Marijana Krivaka pod nazivom „Kino Hrvatska“ iz 2015 godine, u kojoj autor analizira filmove iz devedesetih i dvijetisućitih godina, te tvrdi kako se je razvijanjem hrvatske državotvornosti razvijala i hrvatska kinematografija. To jest, nakon postratnog stanja u prvoj polovici 1990-ih, hrvatski film se je počeo kvalitativno i kvantitativno razvijati, da bi u kvalitativnom mjerenju, posljednjih pet godina dostigao i nadmašio kinematografije susjednih država. Autor u knjizi daje pregled filmova i motiva koji se u filmovima provlače te prikazuje kako kroz odabrane teme i motive u filmovima, hrvatska kinematografija napreduje.

Tomislav Kurelec (2004) piše knjigu „Filmska kronika, zapisi o hrvatskom filmu“ u kojoj čitatelju kroz iznesene recenzije pojedinih filmova i analitičke osvrtne daje mogućnost promišljanja o hrvatskom filmu te njegovim temeljnim problemima. Autor vidi problem s hrvatskom kinematografijom u maloj zastupljenosti domaćih filmova u kino mreži, zbog dominacije američkih *blockbustera*, iako se na festivalima iskazuje želja i zainteresiranost za domaće filmove. Razumijevanje problema s hrvatskim filmom nudi Kurelec u svome radu, što smatra i prvim korakom u njegovu rješavanju. Kurelec također piše kako o art filmu, kao pojmu koji se javlja sedamdesetih godina 20. stoljeća, u vrijeme kada se u produkciji počinje voditi žanrovska politika.

Ivo Škrabalo, pravnik, dramaturg, redatelj, te važna osoba kada se govori o hrvatskom filmu, između ostalih piše knjige: „101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.“ i „Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)“ koje predstavljaju temeljnu literaturu hrvatske kinematografije. Autor u knjigama obrađuje 101 godinu od pojave filma kao medija u Hrvata, način na koji je film primljen u hrvatskoj, kako se je uklopio u hrvatsku sredinu te na koji način ustraje u postojećem društvu. Knjiga, „101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.“ je zamišljena kao pripovijest o povijesti nastajanja hrvatskog filma i o njegovim odjecima. Film je prema autoru, zrcalo političkih, ekonomskih, psiholoških i materijalnih odnosa u socio-kulturnoj sredini, to jest film reflektira svakodnevicu prostora u kojemu nastaje. Tezu autora smatram vrlo važnom, iz razloga jer je to teza i ovog rada.

Teza koju iznosim je da se kroz hrvatski igrani film može iščitati ideologija pojedinog društvenog razdoblja. Smatram kako se putem filmova može prenijeti ideologija postojećeg društva, te kako filmovi jasno prikazuju hrvatsku društvenu realnost.

Hrvoje Turković (2000) u knjizi „Teorija filma“ navodi:

„Film je izrađevina specijalizirano urađena upravo tako da bi nas navela da razabiremo, spoznajemo, doživljavamo na posebne načine i da iskušavamo raznovrsne razabiračke, spoznajne, doživljajne načine života“ (Turković, 2000: 37).

Filmovi koje ću analizirati jesu "Fine mrtve djevojke" (2002), "Metastaze" (2009), "Ljudožder vegetarijanac" (2012) i "Zvizdan" (2015), čiji su redatelji Dalibor Matanić i Branko Schmidt. Filmovi pripadaju razdoblju dvijetisućitih godina, kada se redatelji okreću urbanijim temama pod liberalnijom vlasti. Filmovima se prikazuje kritika društva i ideologije navedenog razdoblja koja, iako se pokušava zatomiti još uvijek vidno egzistira u pitanju međuljudskih odnosa, homofobije i ksenofobije koje predstavljaju važan predmet analize u kontekstu hrvatske svakodnevnice.

Nadalje ću u radu u posebnim poglavljima obraditi društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije gdje su opisane devedesete godine u hrvatskoj kinematografiji pod vlašću Franje Tuđmana, gdje prevladavaju filmovi samoviktimizacije¹. Postratno stanje na kinematografiju ne utječe pozitivno, pa financijski film ne stoji na čvrstim nogama. Iz tog se razloga osnivaju inicijative koje pokušavaju domaći film izdignuti iz faze stagniranja, iz razloga jer ni kod publike domaći filmovi ne proizvode pozitivne reakcije, nemaju velikog uspjeha te proizvode nepoželjan imidž. Filmovi su tematski većinom ratni, i koriste se u propagandne svrhe što ih čini još odbojnijim hrvatskom narodu. Dolazi do smanjenja filmskog tržišta i kinodvorana u vlastitoj državi, a na posljertku i privatizacije kinematografije. „Jadran film“ je jedan od školskih primjera za uvidjeti negativan način na koji je privatizacija utjecala na hrvatsku kinematografiju i poduzeća za proizvodnju i distribuciju filmova.

Smrt predsjednika Franje Tuđmana, u kinematografiju donosi mirnije okruženje, lišeno prijetnji (auto)cenzure. Osniva se Hrvatski audiovizualni centar koji preuzima financiranje i promociju filmova. Utjecaj države na kinematografiju se smanjuje te hrvatska kinematografija postaje jedna od kinematografija s najliberalnijim zakonodavstvom među bivšim državama Jugoslavije. Ivo Škrabalo osniva „Dane hrvatskog filma“ 1992. godine. Iste godine se također pojavljuje pokret pod nazivom „Mladi hrvatski film“, čiji redatelji rođeni do sredine 1960. godine stvaraju dobar utjecaj kod publike sa svojim filmovima od kojih su najpoznatiji oni Vinka Brešana - „Kako je počeo rat na mom otoku“ iz 1996. godine, te „Maršal“ iz 1999. godine.

Slijedi poglavlje posvećeno dvijetisućitim godinama, koje karakterizira, prvenstveno izlazak iz jednostranaštva i stranački pluralizam, zatim, nestanak lokalnog tržišta te pojava art filmova. U hrvatskoj kinematografiji art-film definira se kao žanr, te obuhvaća „filmove koji se prikazuju u posebnim dvoranama, takozvanim art-kinima. To su mjesta na kojima se prikazuju klasici filmske umjetnosti i oni suvremeni vrijedni filmovi koji ne privlače

¹ Vidi poglavlje: „Društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije“, str. 13.

pozornost šire publike. Filmovi koji su vrijedan prinos filmskoj umjetnosti ili otvaraju nove putove njezina izričaja te filmovi manjih zemalja ili nepoznatih, a zanimljivih autora s kojima vrijedi upoznati publiku sredine u kojoj ta dvorana djeluje“ (Kurelec, 2004: 182). Art-filmovi su nekomercijalni filmovi koji mogu biti ciljani na posebnu manju populaciju, ne na masovnu publiku, te se najčešće prikazuju bez prijevoda (titlova) za koje se smatra da bi mogli ograničiti zanimanje publike. Lukas Nola je s filmovima „Sami“ (2001) i „Nebo sateliti“ (2000) jedan od redatelja čiji se filmovi mogu nazvati art-filmovima.

U 2000im je također važno spomenuti i novi ekonomski sustav koji funkcionira na principu distribucije filmova manjih kinematografija na festivale i specijalizirane dvorane. Javljaju se filmovi normalizacije, čija je glavna karakteristika, prema Pavičiću (2011), junak koji razrješava osobnu traumu ili nedostatak uzrokovan nekom traumom. Središnja tema filmova normalizacije je često volja ili nedostatak volje samog subjekta da se konstituirao kao građanin, kroz aktivne junake, kada volja za razrješanjem problema postoji ili pasivne junake i društveni skandal, kada je u pitanju nedostatak volje. Prostorno film normalizacije teži minimalizmu i neupečatljivosti prostora. Sastavnice za razvoj filma normalizacije u Hrvatskoj bile su suočavanje s balkanskim stereotipima i kulturalnim predrasudama Zapada te liberalna ideologija koja prožima društva kroz medije.

Analizu filmova provodila sam kombinacijom metodologija deskripcije i kompilacije. Početnu fazu analize započela sam samim gledanjem filmova i isčitavanjem značajki koje smatram bitnim za daljnju razradu i analizu istih. Prije same analize filmova, analizirala sam povijesni kontekst filmova. U filmovima sam se usredotočila na kontekst nastajanja filmova i redatelje filmova, zatim na naslov filmova koji je metaforičan u sva četiri analizirana filma. Analizirala sam radnju filmova, temu, motive te način snimanja. Iznijela sam karakteristike likova filmova, te predstavila odnos između muških i ženskih likova. Zatim sam dio analize posvetila reakciji u javnosti na navedene filmove te prikazala na koji način smatram da filmovi reflektiraju i kritiziraju hrvatsku društvenu stvarnost. Kao primjer i potkrjepu teorijskog dijela o hrvatskoj kinematografiji iz 1990-ih, predstavila sam filmove „Vrijeme za...“ Oje Kodar iz 1993. godine, te film Vinka Brešana „Kako je počeo rat na mom otoku“ iz 1996. godine. Navedene filmove smatram suprotnim u temi, motivima, subjektima, odnosu i svjetonazoru u odnosu s filmovima iz 2000-ih.

2. Pulski filmski festival kao društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije

1953. godine je u Puli utemeljen filmski festival, pod jednostavnim imenom „Film festival“. Ime festivala je 1958. godine promijenjeno u „Festival jugoslavenskog filma“ te do 1991. godine se redovito održavao svakoga ljeta. Prvi film prikazan na festivalu 1953. godine bio je film pod nazivom „Tri intimne priče“ redatelja Augusta Genina. Festival je te godine bio relativno dobro posjećen, s otprilike 50000 ljudi, te su se zbog dobre i uspješne revije, projekcije filmova produljile na dodatna dva dana. Sljedeće godine, festival se unaprjeđuje te se u pulskoj Areni, gdje se festival održavao od početka pa do danas, otvara revija domaćih filmova, gdje se prikazuju jugoslavenski filmovi. Festival se svake godine više razvija, pa se tako oformljuje žiri koji počinje dodjeljivati nagrade za glavne muške i ženske uloge, najbolji film, scenarij i režiju. Također festival dobiva osiguranje od nezgode, te ga posjećuju uvaženi gosti (predsjednik Josip Broz Tito), glumci, redatelji, scenaristi. Prestižne nagrade koje se u počecima dodjeljuju na festivalu nazivaju se Velikom zlatnom arenom, uz Veliku srebrnu arenu i Srebrnu arenu. 1990. godine, na festivalu počinju biti vidljive nacionalne tenzije između naroda Jugoslavije. Iste je godine, Velika zlatna arena dodijeljena za film „Gluvi barut“, te sljedeće godine festival biva otkazan. Jugoslaviju zahvaća velika politička kriza, Slovenija i Hrvatska krajem lipnja proglašavaju osamostaljenje, te je sve jasnije kako će Hrvatsku zahvatiti rat. U srpnju se kod Osijeka spaljuje hrvatsko selo, minira se pruga, okolnosti postaju sve gore za održavanje festivala, u Dubrovnik u izbjeglištvo stiže više stotina djece. Autori, mahom srpskog porijekla, koji su trebali sudjelovati na festivalu otkazuju svoj dolazak, te se odlukom Vijeća festivala na čelu sa Antunom Vrdoljakom odlučuje otkazivanje festivala te godine, „u znak prosvjeda protiv nasilja“ (Pavičić, 2011: 13). Prvenstveno društveni događaj kinematografije Jugoslavije, gasi se 1991. godine, ali što je još gore, najavljuje početak rata između država koje su do tada činile jedinstvo. Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Makedonija, Slovenija, Srbija, kasnije Crna Gora te Kosovo proglašavaju neovisnost te se u tim, sada neovisnim državama događa tranzicijski proces. Proces koji obuhvaća „privatizacija gospodarskih sustava, pojačano socijalno raslojavanje, deindustrijalizacija, povećana nezaposlenost, te pojačana izloženost potrošačkom društvu“ (Pavičić, 2011: 15). Politički, ekonomski, kulturalni segmenti država bivše Jugoslavije doživjeli su drastične promjene, a među navedenim segmentima našao se je i segment kinematografije. 1992. godine Film festival u Puli je ponovno pokrenut, ali s dvije ključne promjene: sada pod imenom „Pulski filmski festival“, sužene selekcije samo i isključivo na hrvatske filmove. Zlatnu arenu za režiju te godine dobiva Krsto Papić za film „Priča iz

Hrvatske“, čime započinje postojanje odjelitih nacionaliziranih kinematografija. 1993. godine na festivalu se prikazuju i strani filmovi. Pod stranim smatraju se američki, francuski, poljski filmovi, dok se filmovi država koje su sačinjavale Jugoslaviju, ne prikazuju na festivalu. Festival od tada doživljava uspone i padove. Početkom dvijetisućitih festival doživljava probleme, „zasigurno jedan od najgore organiziranih festivala u povijesti. Propusti su bili toliki da čak ni sami Puljani, kako prenose novine, nisu na dan svečanog otvorenja, znali da se festival otvara“². Propusti u organizaciji dovode i do izostanka publike, koja je do tada bila mnogobrojna, no festival se uspijeva održati sve do danas. 2012. godine je na festivalu prikazan 3D film Joze Patljaka, pod nazivom „Slučajni prolaznik“, kojega je pogledalo najviše gledatelja u neovisnoj hrvatskoj, te je na festivalu predstavljen rekordan broj hrvatskih filmova. Festival zadnjih godina sve više napreduje, te se usavršava, pa se sada uz projekciju filmova na festivalu održavaju stručna predavanja, tematske izložbe te koncerti. Kinematografija dvijetisućitih obuhvaća raznoliku tematiku filmova, te se ne odnosi više samo na nacionalizam te političku i ideološku dominaciju tada vladajuće, strogo orijentirane, desničarske stranke. „Kinematografija je izravno administrirana iz ministarstva kulture, koje provodi natječaje, financira filmove i izravno nadzire nacionalni festival u Puli.“ (Pavičić, 2011: 36). Teme koje se sada obrađuju i prikazuju na festivalu su teme koje su se do tada smatrale tabu temama, a to je homofobija, ksenofobija, rasizam i slično. Uz nagrade koje se dodjeljuju na Pulskom filmskom festivalu, u hrvatskoj kinematografiji se još dodjeljuju nagrade pod nazivima „Oktavijan“³ koju dodjeljuje Hrvatsko društvo filmskih kritičara u svakoj natjecateljskoj kategoriji, na Danima hrvatskog filma. Oktavijan Miletić bio je prvi hrvatski filmski autor koji se je sustavno bavio filmom, te se smatra jednim od utemeljitelja hrvatske kinematografije. Nagrada „Vladimir Vuković“⁴ je nagrada za najbolji kritički rad koja se dodjeljuje jednom godišnje, iako se može dodijeliti i nagrada za životno djelo „Vladimir Vuković“.

3. Postjugoslavenski film

U nastavku rada opisat ću kinematografije država bivše Jugoslavije, kako bi prikazala razvoj kinematografija u Hrvatskoj te okolnim državama, nakon raspada Jugoslavije, koja je do tada bila okosnica kinematografije. Predstaviti ću ključne redatelje, filmove i teme te pravce kojima se tek osamostaljene države kreću baviti u filmu. Period nakon raspada

² <http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta>

³ http://bonobostudio.hr/hr/news/oktavijan_award/1

⁴ <http://www.hdfk.hr/index.php?p=detail&article=10>

Jugoslavije je u kinematografskom smislu važan i zanimljiv zbog radikalnih društvenih i tržišnih promjena gdje se iz državno–socijalističkog načina života prelazi u tržišno-kapitalistički način života, što utječe na ekonomiju, politiku i kulturu novih država. Uz prelazak na novo društveno uređenje država, domovinski rat i njegove posljedice igraju veliku ulogu u kinematografiji. Također je pojava smotre pod nazivom „Dani hrvatskog filma“, 1992. godine dokaz „kojim su filmaši i njihova publika željeli što efektivnije iskazati neslomljivost vlastite nacije i njenog duha“ (Kurelec, 2004: 192). Filmovi, kao sadržaji popularne kulture određene države, prenose ideologiju države, što je vidljivo u promjenama tematike filmova kroz devedesete i dvijetisućite, što ću u nastavku poglavlja i prikazati.

Nakon izlaska iz krize i rata, te stabilizacije sada neovisnih država, postaje moguće ponovno se početi baviti kinematografijom koja je na neko vrijeme stagnirala. Pod okriljem Jugoslavije, sve sada neovisne države, tada imaju istu kinematografsku tradiciju. Tradiciju koju je karakterizirao „sustav samoupravnih interesnih zajednica, javnih natječaja, oslanjanje kinematografije na ponajprije državno financiranje, kao i izravan ili neizravan utjecaj dominantne ideologije i stranke“ (Pavičić, 2011: 31). Što znači kako su filmovi većinom bili državno – socijalističkog karaktera, kao što su to na primjer „Valter brani Sarajevo“ (Krvavac Hajrudin, 1972), „Bitka na Neretvi“ (Bulajić Veljko, 1969), „Ko to tamo peva“ (Šijan Slobodan, 1980). Filmovi progovaraju o ratnoj tematici, predratnim i ratnim stanjima u zemlji, bilo kroz ozbiljne žanrove ili komedije, ali se većinom koriste iste teme, motivi i stilovi, gdje je vidljiva jednopartijska diktatura koja se kroz filmove promovira. Nakon pada Jugoslavije i osamostaljenja pojedinih država, svaka država kreće razvijati vlastitu kinematografiju.

Slovenija, za razliku od drugih država, nije ulazila u dugotrajne i iscrpljujuće ratove, te uspijeva, među ostalima, uspostaviti i instituciju koja će regulirati film. Pavičić (2011) u knjizi „Postjugoslavenski film – stil i ideologija“ navodi kako je slovenska vlada osnovala javni fond pod nazivom Sklad koji je preuzeo prava i obveze prvotnog filmskog studija Viba film. Sklad je bio prvi javni fond koji je vodio brigu o kinematografiji umjesto izvršne vlade ili privatnih poduzetništva. Zadaća Sklada, bila je, prema Pavičiću (2011), potaknuti scenaristički razvoj u Sloveniji, zatim obavljati marketinšku djelatnosti što se tiče kinematografije, programirati filmsku produkciju, nadzirati rad i korištenje javnih fondova i sufinanciranih prijedloga. No, prividna samostalnost Skrada u praksi i nije bila toliko ostvariva. Slovenska kinematografija se je ipak u određenoj mjeri nalazila pod nadležnošću države, te se Sklad primarno financira iz budžeta „provedba Nacionalnog programa“, što je vidljivo i na samim filmovima. Prvi film koji u Sloveniji izlazi, pod vodstvom Sklada je film

Antona Tomašiča „Rabljeva freska/Krvnikova freska“ (Pavičić, 2011: 31). Najkritičnije godine koje slovenska kinematografija proživljava su godine nakon promjene jugoslavenskog sustava u neovisnu državu, kada se 1992. godine snima samo jedan kino film. Popularnost slovenskog filma diže se krajem devedesetih godina kada se snima minimalno četiri filma godišnje, te nastaje prvi dugometražni animirani film, kao i najgledaniji slovenski film, redatelja Andreja Košaka pod nazivom „Outsider“. Slovenski su filmovi i krajem devedesetih tematski povezani s jugoslavenskim prostorom, pa su tako u filmu „Outsider“ glavni likovi Bosanci, kao što su to i glavni glumci. Film se bavi jugoslavenskom prošlošću to jest osamdesetim godinama 20. stoljeća, kada je glavna vijest smrt doživotnog jugoslavenskog predsjednika Josipa Broza Tita. Teme koje se u slovenskim filmovima obrađuju su teme iz svakodnevnih života, kao što je to tradicionalnost, smrt, alkoholizam, ljubav i slično. Što se žanra tiče, Slovenija nema istaknute kulturalne i političke cenzure, već Slovenijom dominiraju postmodernistički i intertekstualni odnosi prema žanru.

Srpsku kinematografiju za razliku od slovenske zahvaća cijeli niz ratova prilikom osamostaljena. Zbog ratova koje proživljava, zemlja je pod određenim političkim sankcijama, koji na stanoviti način i potpomažu razvoj srpske kinematografije. Naime, otežan je ulazak srpskih filmova na inozemne festivale, što ne vrijedi za filmove koji su nastali u koprodukciji s drugim zemljama. Iz tih razloga, Srbija razvija takozvanu „kulturu koprodukcija“ (Pavičić, 2011: 44), te srpski filmovi postaju međunarodno vidljivi više nego filmovi slovenske ili hrvatske kinematografije. „Po čemu je srpski film ostao atipičan u svetskim okvirima jest i to što je reč o vanholivudskoj kinematografiji koja dominira u gledanosti na vlastitom tržištu“ (Vojnov, 2008: 98 u Pavičić, 2011). Prelaskom iz komunističkog sustava u kapitalistički, javlja se i obrat u financiranju kinematografije, pa je tako srpski film, za razliku od slovenskog, većinom financiran od strane privatnih poduzetnika. Rade se filmovi koje će publika dobro prihvatiti, što znači da je autorski film početkom devedesetih zanemaren, već se u prvoj polovici devedesetih godina, prema riječima Pavičića rade urbani, mladenački filmovi, koji se oprezno bave i odnose prema politici. Ratne teme su gotovo pa isključene iz filmova. Žanrovski je Srbija bila podijeljena na temelju „žanra kao postupka i žanra kao zadatka“. Filmovi koji nastaju tijekom prvih godina rata ili neposredno prije početka rata se oblikuju pod utjecajem postmoderne žanrovske kritike i kruga kritičara, navodi Pavičić (2011), što znači kako su američki redatelji imali izravan ili neizravan utjecaj na stil redatelja u Srbiji, te su u njihovim filmovima vidljive veze s američkim filmom. Filmovi su eskapistički, te se u njima rijetko obrađuje tema rata. Sredina i kraj devedesetih, te kraj rata u Srbiju donosi ratne filmove, od kojih je najznačajniji i najgledaniji film „Lepa sela lepo gore“

Srđana Dragojevića iz 1996. godine. Počinju se tematizirati rat i nasilje, etnička mržnja, kriminal, u filmovima je vidljiva politička propaganda. Balkan se počinje prikazivati kroz stereotipe kao egzotično i primitivno područje u ruševinama, prljavo, na društvenoj margini. Dina Iordanova u svojoj knjizi „Cinema of Flames: Balkan film, Culture and the Media“ (2001), piše o Balkanu i stereotipima koji se vezuju uz Balkan. Iordanova navodi kako je ona svjesna višeznačnosti pojma „Balkan“ te kako ona na taj koncept gleda kao na područje raznovrsnosti i različitosti, ali i kao na „most“, na poveznicu između različitih kultura. Iordanova tvrdi kako se veliki broj filmova nakon devedesetih godina koncentrira na rat u bivšim jugoslavenskim državama, a pogotovo na rat u Bosni. Mnogo zapadnih zemalja, tvrdi Iordanova, počinje se uključivati u financiranje i stvaranje filmova kao svojevrсни doprinos i pomoć balkanskoj regiji. No to sa sobom donosi i određene posljedice što se tiče prikazivanja Balkana. Strane zemlje su na taj način svijetu počele prikazivati i širiti sliku regije u uvijek ratnom kontekstu, u istoj atmosferi ništavila, siromaštva, gladi, bolesti i pejzaža kojeg čine napuštene trule zgrade i blatnjavi putovi. Iordanova u svojoj knjizi analizira Balkan kao dio Europe, ali i kao njegovu periferiju. Naime, stanovnici Balkana se često izjašnjavaju kao pripadnici Europe, dok zemlje zapadnije od Balkana, Balkan smatraju samo periferijom Europe. Neki filmovi progovaraju o Balkanu kao regiji superiornoj zapadu, kao što je to film „Lepa sela lepo gore“ (1996), u kojemu se objašnjava da su Nijemci još jeli sa rukama dok su Srbi već jeli s nožem i vilicom. Ipak, većina filmova otkriva kompleks inferiornosti, pa tako, Iordanova navodi primjere filmova „Traka – trak“ (1996), „Landscape in the Mist“ (1988), „Blakanizateur“ (1997). Najčešće filmovi imaju izvještajni karakter s Balkana, pa se tako obično radi o putniku sa Zapada koji dolazi u susret s drugačijim iskustvima koja onda analizira sa svojeg zapadnjačkog stajališta, što znači kako se Zapad uzima kao mjerilo Balkana, a brojni filmovi sadrže radnju u kojoj stabilan zapadnjak dolazi na barbarski Balkan gdje on traži, i obično pronalazi, neku vrstu ludila te na taj način samo potvrđuje stereotipe koji „krase“ regiju Balkana. Na primjer, Iordanova navodi film „An Unforgettable Summer“, redateljica Luciana Pintilie iz 1994. godine, u kojemu je protagonist žena koja je potomak plemenite Austro–Ugarske obitelji i koja se udala ispod svog statusa te odlazi s mužem u to pogranično mjesto. Ona simpatizira sa siromašnim seljacima i nastoji im pomoći, no ipak, taj odnos je kratkotrajan te shvaća kako ne može ostati u takvoj zajednici i na kraju odlazi sa svojim suprugom. No, ovakvi prikazi Balkanske regije nisu specifični samo za osamdesete i devedesete godine. Jedan od novijih filmova koji je strana produkcija snimala o Balkanu je film redateljice Angeline Jolie, pod nazivom „In the Land of Blood and Honey“ (2011). Film karakterizira ratna tema kroz koju se stanje na Balkanu prikazuje kroz američku viziju rata.

Naime, film prikazuje rat ranih devedesetih godina u Bosni i Hercegovini te, iako je prvotno film trebao biti sniman u Sarajevu, ondašnje predsjedništvo Bosne i Hercegovine bilo je protiv toga da se film snima u BiH te je film snimljen u Mađarskoj, ali prikazuje ratnu priču iz Bosne i Hercegovine. Sam naziv filma „U zemlji krvi i meda“ je metaforičan iz razloga jer na turskom jeziku riječ med se prevodi kao „bal“ dok se riječ krv prevodi kao „kan“ iz čega se dobiva naziv za regiju Balkan. Korištenjem upravo navedenih riječi u nazivu filma koji prikazuje ratna zbivanja na području Jugoslavije, redateljica je pokazala kako smatra da se područje na kojemu se odvijao rat naziva Balkanom što za sobom nosi i određene konotacije koje su uglavnom negativnog karaktera, „sinonim za povratak plemenskom, zaostalom, primitivnom i varvarskom“ (Todorova, 1999: 15). Redateljica, Angelina Jolie, Balkan u 21. stoljeću prikazuje kao siromašnu regiju, blatnjavu i primitivnu gdje vlada patrijarhalno društvo, gdje se žene siluju, a muškarci piju. Pitanje orijentalizma kao pojma Edwarda Saída javlja se u primjeru filma „U zemlji krvi i meda“, a odnosi se na Orijent kao „europski izum, mjesto romanse, egzotičnih bića, sjećanja i krajolika...“ (Said, 1999: 7). Pod pojmom orijentalizma Saíd podrazumijeva: prvo, da sam pojam „orijentalizma“ konotira s europskom kolonizacijom; drugo, kako je pojam orijentalizam način mišljenja utemeljen na razlici između Orijenta i Okcidenta i treće, da se orijentalizam može tretirati kao „zapadni način da se dominira orijentom, da ga se restrukturira i ima vlast nad njime“ (Said, 1999 u Jeknić, 2006). Dogme koje Saíd navodi o orijentalizmu jesu: „apsolutna i sustavna razlika između Zapada koji je racionalan, razvijen, human, superioran i Orijenta koji odstupa od naravnog oblika, koji je nerazvijen, inferioran; te dogme stvaraju orijentalisti, dakle zapadnjaci čiji se tekstovi uvijek preferiraju u odnosu na izravan dokaz proizišao iz suvremene orijentalne stvarnosti; sljedeća dogma kaže da je Orijent vječan, jednolik i nesposoban sebe definirati; i prema posljednjoj je dogmi Orijent u svojoj srži ili nešto čega se treba bojati ili je nešto što treba nadzirati“ (Said, 1999: 385 u Jeknić, 2006: 299). No, u navedenom filmu vidljiv je i proces samoorijentalizma, u kojemu se sami stanovnici Istoka prema Zapadu prezentiraju kao Drugi i egzotični: „e, mi smo baš takvi, i zapravo, još smo gori nego što ste mislili da smo, i volimo tako“ (Jameson, 2004: 235 u Pavičić, 2011: 172). Istok se reprezentira na način na koji ga Zapad vidi, iznoseći na vidjelo sve predrasude koje Zapad prema Orijentu stvara. U kinematografiji država bivše Jugoslavije dolazi do filmova „balkanizacije“, kako ih Pavičić (2011) naziva. Karakteristike filmova balkanizacije jesu divlji, iracionalni likovi, podložni strastima i patrijarhatu, izrazito impulzivni. Junak filma balkanizacije je nerazuman, tvrdoglav, te nema mogućnost doživjeti promjenu kroz rad na sebi. Prostor koji se u balkanskim filmovima najčešće nalazi je ruševno selo u kojemu žive zatucani ljudi, ili grad

koji je za glavnog lika obično preveliki i u kojemu su svi neprijatelji te gledaju vlastitu korist. Pouka filmova samobalkanizacije je često u službi društvenog prosvjeda protiv društvenog izopćenja Istočnjaka iz društva, „iracionalni ispadi tamo su dio svakodnevnice (...) stoga je najbolje pustiti lokalce na miru“ (Krasztev, 2000: 22 u Pavičić, 2011: 174), te nemogućnosti napredovanja zbog kočnica koje društvo nameće određenoj grupi ljudi.

Sa dvijetisućitim godinama dolazi i proces normalizacije, u Srbiji taj proces, navodi Pavičić (2011), označava, oslanjanje na javno sufinanciranje filmova, a time i manju ovisnost o tržištu te formiranje filmskih institucija, gdje dolazi do nastanka Filmskog centra Srbije, verzije zapadnoeuropskih instituta ili odbora filma. Također se na scenu vraćaju poznati jugoslavenski autori koji su se u razdoblju nakon rata povukli s kinematografske scene. Kinematografija postaje istraživačke forme, s otvorenim pristupom temama seksa, nasilja te društvene provokativnosti. Dolazi do miješanja igranog i dokumentarnog žanra, glavni likovi postaju marginalci, a teme obuhvaćaju bizarne sklonosti, nasilje, erotiku te čak i pornografiju. Neki od primjera nositelja kinematografije dvijetisućitih jesu Vinko Brešan s filmom „Svećenikova djeca“ iz 2013. godine, Branko Schmidt „Metastaze“ (2009), „Ljudožder vegetarijanac“ (2012), Dalibor Matanić „Fine mrtve djevojke“ (2004) itd.

Kinematografija Bosne i Hercegovine značajna je po tome što je rat u BiH bio mnogo razorniji nego u primjerice Hrvatskoj, te su iz rata proizašli samo loši međususjedski odnosi, a država je ekonomski i politički nestabilna, te kulturalno i pravno nedovršena. Tijekom rata kinematografija je u BiH ostavljena po strani, na nju se ne obraća pozornost te naprosto iščezava. Prvi značajniji dugometražni film nakon rata je film Ademira Kenovića „Savršeni krug“ iz 1997. godine. Tijekom rata, značajan doprinos kinematografiji donosi samo dokumentaristička aktivnost Sarajeva. Filmska situacija u Bosni i Hercegovini je najmanje perspektivna od svih zemalja bivše Jugoslavije. Filmom Danisa Tanovića „Ničija zemlja“ BiH nalazi na preokret u kinematografiji. Film „Ničija zemlja“ navodi na preokret u samom razmišljanju o kinematografiji, pa tako se od tada kinematografija BiH počinje jače podupirati udjelom koprodukcijskog kapitala, dok lokalna subvencija ostaje mala. Sarajevo Film Festival postaje središnja institucija Bosne i Hercegovine u post ratnim godinama. Osniva se još za vrijeme rata, a postaje glavna institucija koja brine o marketinškim, promidžbenim predstavljajima te „pred produkcijskim poticajima i programima“ (Pavičić, 2011: 58) bosansko-hercegovačke kinematografije.

Kinematografiju Makedonije karakterizira prvenstveno njezino manje burno osamostaljenje, naime Makedonija se za razliku od Hrvatske, Bosne i Hercegovine te Srbije, ne upliće u devastirajuće ratove. Problem na koji nailazi pri osamostaljenju tiče se samog

njezinog imena, koje joj Grčka osporava te zbog toga ima političkih problema s NATO-m i Europskom Unijom, piše Pavičić (2011: 58). Od osamostaljenja, u Makedoniji je snimljeno 28 cjelovečernjih filmova, a produkcija kinematografije u Makedoniji cvate tijekom dvijetisućitih. Prva od svih jugoslavenskih država, Makedonija doživljava internacionalni uspjeh i to filmom „Pred Doždot“ redatelja Milča Mančevskog koji tematizira sukob Albanaca i Makedonaca. Teme koje karakteriziraju makedonsku kinematografiju devedesetih su slične u svim državama bivše Jugoslavije, a tiču se političkih tema, međususjedskih odnosa, rata, egzotizacije Balkana. Dok u ostalim državama dvijetisućite donose teme koje na neki način kritiziraju ideologiju i politiku države, u Makedoniji se filmovi dvijetisućitih i dalje odnose na ratne teme, politička preodgajanja, logore koji podsjećaju na rat, što je vidljivo i tridesetak godina nakon smrti Josipa Broza Tita, u filmu „Jas sum od Titov Veles/Ja sam iz Titova Velesa“, Teone Strugar Mitevski, 2007. godine.

Crna Gora i razvoj njezine kinematografije bile su usko vezane za Srbiju, kulturalno, vojno i politički. Crnogorska politika u ratu bila je saveznik Beograda i Slobodana Miloševića, te se tek 1996. godine počinje distancirati od Beograda. Prvi korak pri distanciranju bilo je valutno odvajanje, to jest napuštanje trenutne valute i okretanje ka njemačkim markama, a kasnije i euru. No važniji korak koji je Crna Gora napravila za odvajanje od Srbije bio je referendum o neovisnosti proveden 2006. godine, kojim Crna Gora postaje država za sebe. Kinematografija devedesetih godina u Crnoj Gori ne cvate, to jest nakon raspada Jugoslavije, kinematografija u Crnoj Gori gotovo da i ne postoji. Redatelji koji su bili aktivni za vrijeme trajanja Jugoslavije, postaju pasivizirani, a Crna Gora ne razvija vlastitu kinematografiju do, gotovo kraja devedesetih. „Vraćajući se sebi, Crna Gora počela se vraćati filmu“ (Martinović, 2008: 318 u Pavičić, 2011: 61), navodi Martinović, što znači kako se Crna Gora krajem devedesetih počinje razvijati i ekonomski i politički i kulturalno. Nastaju osnovne kinematografske institucije, kao što su to kinoteka, studiji režije i produkcije, kratkometražna proizvodnja, te se razvijaju koprodukcijske veze. Značajan film za Crnu Goru nastaje 1999. godine, pod nazivom „U ime oca i sina“ koji progovara o „političkoj farsii visokog koncepta“ (Pavičić, 2011:62), to jest, izruguje crnogorsku politiku i mentalitet koji nakon rata i borbe za osamostaljenje ostaje militaristički i totalitarni. Također se ambijent Crne Gore tijekom devedesetih opisuje kao „ratohušački (Pavičić, 2011: 62), kojega karakterizira podložnost politici i jednostranačkoj ideologiji. Dolaskom dvijetisućitih, u crnogorskoj kinematografiji dolazi do preokreta, te nastaju, Pavičić citira, „filmovi crnogorskog otrježnjenja“ (Pećanin 1999, u Pavičić, 2011: 62). Teme crnogorske kinematografije dvijetisućitih postaju teme koje obuhvaćaju mlade urbane likove koji su

mahom apolitični, zagovaraju eskapizam te predstavljaju estetizirane likove srednjih i viših klasa.

Kosovo, kao najmanja i najsiromašnija jedinica Jugoslavije imala je i najmanje razvijenu kinematografiju. Naime, devedesete godine su na Kosovu vrlo teške, ekonomski, politički, socijalno i kulturalno. Albanci bivaju uklonjeni iz društvenog života, te se albanska kultura razvija samo neinstitucionalno. Sustavna lokalna filmska aktivnost ne postoji. Tih godina također dolazi do gerilskog rata, te Kosovo potpunu neovisnost proglašava tek 2008. godine, čime ipak ne postaje punopravna članica Ujedinjenih Naroda, niti ostalih multilateralnih organizacija, navodi Pavičić (2011). Nakon potpunog osamostaljenja, na Kosovu se obnavlja kulturna proizvodnja na albanskom jeziku. Prvi značajni film za albansku kinematografiju bio je film redatelja Mikija Stamenkovića „Vuk s Prokletija“, iz razloga jer je to prvi igrani film na albanskom jeziku, no redatelj filma nije bio Albanac, te se iz tog razloga najznačajnijim filmom albanske kinematografije smatra film pod režijom Albanca Ekrema Kryeziua „Jedno rađanje“. Dolazi do osnivanja ministarstva kulture koje kreće financirati albansku kinematografiju. Značajne teme kinematografije na Kosovu su, za razliku od ostalih država koje se u dvijetisućitima okreću satiri, pastišu i ironizaciji, društva, politike, ideologije, jesu upravo patnje Albanaca u Kosovskom ratu, te patrijarhalnost društva kao i postojeće tenzije koje se prelamaju preko leđa Albanaca. Ipak, 2005. godine, nastaje film „Kukumi“ redatelja Ise Qosje, koje predstavlja „satiru na mlado kosovsko „državotvorstvo“ (Pavičić, 2011: 66). U filmu je riječ o grupi bolesnika koji bježe iz umobolnice, nakon osamostaljenja Kosova, te ulaze u „normalno“ društveno stanje, koje je, sudeći po svemu što se u državi događa daleko od normalnog. Filmom se želi dati kritika na ideologiju i odluke koje čelnici u državi donose, što je i karakteristika filmova dvijetisućitih u gotovo svim državama bivše Jugoslavije, u kojima tijekom tih godina vlada ekonomska kriza.

4. Društveno povijesni kontekst hrvatske kinematografije

Početak devedesetih u Hrvatskoj se je vodio rat za osamostaljenje. 1990. godine na parlamentarnim izborima pobjedu odnosi Hrvatska Demokratska Zajednica, čiji je osnivač dr. sc. Franjo Tuđman, koji je iste godine izabran za predsjednika Predsjedništva SRH. Franjo Tuđman, dolaskom na vlast, počinje zagovarati državu isključivo hrvatskog naroda, što smeta republici Srbiji koja se osjeća napadnutom te žrtvom genocida još iz Drugog svjetskog rata, a odlukama o „čistoći hrvatskog naroda“ Franje Tuđmana samo rasplamsavaju neprijateljsku atmosferu između Hrvatske i Srbije. „Balvan revolucija“ dobiva ime po barikadama od balvana i stijena koje se pojavljuju u kolovozu 1990. godine u okolici Knina, te predstavljaju

otvorenu pobunu Srbije prema Hrvatskoj. Smatra se kako je „balvan revolucijom“ započeo Domovinski rat u Hrvatskoj, rat koji je Hrvatska vodila u obrambene svrhe, u odnosu na srpsku agresiju (Škrabalo, 1998: 453). Hrvatska postaje samostalna država 1991. godine, nakon provedenog referenduma o samostalnosti, na kojemu je bilo više od 90% glasova za osamostaljenje. Na hrvatsku kinematografiju u to doba, vidljivo utječe stanje u državi, pa se iz tog razloga snimaju filmovi ratne tematike. No, još je zanimljivija činjenica koju Škrabalo (1998) godine navodi, a to je „film kao oružje“. Škrabalo tvrdi kako je film "Šta je istina o naoružavanju terorističkih formacija HDZ-a u Hrvatskoj"⁵, zapravo najavio početak rata u Hrvatskoj.

4.1. Provedba ideologije kroz kinematografiju

Filmovi samoviktimizacije karakteristični su za razdoblje hrvatske kinematografije u devedesetim godinama 20. stoljeća. Model samoviktimizacije bio je „dominantan, praktički favoriziran i ideološki poželjan model“ (Pavičić, 2011: 134). Filmovi samoviktimizacije pojavljivali su se prvenstveno u Hrvatskoj, a u manjim količinama i u Bosni i Hercegovini. Preduvjeti za nastanak takvih filmova bili su, prvenstveno rat, izraženi nacionalizam, te vjerovanje kako su likovi sami i zajednica u kojoj žive jadni, nevini i bespomoćni. U filmovima samoviktimizacije uvijek su odnosi između dviju glavnih strana filma neprijateljski, uvijek je postojala i druga, agresorska snaga, koja je što se tiče hrvatske kinematografije, najčešće bila srpska. Junaci takvih filmova nisu aktivni junaci, već žrtve, pasivni likovi koji izražavaju svoju patnju ili ju pokušavaju na razne načine umanjiti svodeći krivnju za njihovo stanje na druge. Filmovi su prikazivali „poziv na pravdu“ koja je bila njihova, dok je krivnja uvijek svaljivana na drugu stranu. Hrvati u filmovima samoviktimizacije ne psuju, ne tuku žene niti slabije od sebe, ne krađu niti ubijaju, postavljeni su kao „uzvišena“, nevina, žrtvena bića.

Zagreb je glavno filmsko središte hrvatske kinematografije, koje nije snažno zahvatio Domovinski rat. Devedesete, nakon rata, hrvatsku krase ideologizirano društvo te politička klima koju karakterizira nacionalizam, te jednostranačka vladavina na čelu s kultom ličnosti Franje Tuđmana. Kinematografija je izravno administrirana iz ministarstva kultura tijekom devedesetih godina te dijelom dvijetisućitih. Dugometražni igrani film koji se doživljava kao stvar nacionalnog prestiža cvate, dok se kratkometražni i dokumentarni film zanemaruju. Kao i kod ostalih država bivše Jugoslavije, kritične godine za kinematografiju su one tijekom i neposredno nakon osamostaljenja, kada su u hrvatskoj snimljena samo dva dugometražna

⁵ Produkcija Zastava filma, po nalogu i uz efektivnu pomoć KOS-a (Kontraobavještajne službe), privatni i povjerljivi razgovori generala Špegelja (Škrabalo, 1998: 453).

igrana filma. Uz vidljivu ekonomsku krizu, hrvatsku prati i kinematografska kriza. Financiranje kinematografije te općenito kulturalnog djelokruga prebačeno je na državni proračun, iz kojega se je zbog krize malo uspijevalo odvajati za kulturu. Također, smanjenom razvitku kinematografije pogodovala je nezainteresiranost aktualnog predsjednika Franje Tuđmana za film. Predsjednik je više bio zainteresiran za književnost, iako je upravo film imao veliku moć u održavanju nacionalističke svijesti, ideje i otpora (Turković, Majcen, 1998). Tijekom krize, kreće se tražiti novi sustav koji bi hrvatsku kinematografiju „podignuo na noge“, no do 1995. godine se na području kinematografije ne događa ništa značajno. Tada Antun Vrdoljak stupa na poziciju filmskog povjerenika te dobiva određene obveze i prava što se tiče kinematografije. Također nastaju dvije neobične inicijative, navodi Škrabalo (2008), inicijativa Slobodana Praljaka, generala hrvatske vojske koji je smatrao kako bi se filmovi trebali raditi i imitirati pod okriljem Ministarstva obrane. Film koji nastaje pod tom inicijativom je film „Isprani“, 1995. godine, redatelja Zrinka Ogreste. Druga inicijativa bazirala se je na zahtjevu sudionika Domovinskog rata, koji su željeli da svaki film ratne tematike najprije prođe odobrenje kod Ministarstva branitelja te povjerenstva s područja na kojemu bi se radnja filma odvijala, što u hrvatskoj kinematografiji ne oživljava. Osim tematskih i financijskih problema koje hrvatska kinematografija proživljava, javljaju se i problemi društvene prihvatljivosti hrvatskih filmova. Naime, publika ne prihvaća dobro filmove proizvedene u vlastitoj državi, hrvatski filmovi kod domaće publike tijekom devedesetih godina nemaju velikog uspjeha, te kod iste proizvode nepoželjan imidž. Kinematografija nailazi na negativne predrasude o samim filmovima, pa se tako Hrvoje Turković (2002) pita je li Hrvatskoj uopće potreban cjelovečernji film? Turković smatra kako se cjelovečernji filmovi rade samo radi zadovoljstva onih koji ih rade, te državne reprezentacije, što za kinematografiju nije dobro zato jer filmovi nisu gledani ili ako jesu, nisu dobro prihvaćeni. Razlog zašto filmovi nisu dobro prihvaćeni ili nisu uopće gledani je taj što se teme hrvatskih filmova vezuju u rat, šovinizam, govor mržnje, psovke, patrijarhat, maltretiranje. Prema Škrabalu (1998), prvi su filmovi u hrvatskoj predstavljali „replike nekadašnjih partizanskih filmova“ (Škrabalo, 1998: 488). Prvi takav film stvara Oja Kodar, pod nazivom „Vrijeme za...“ 1993. godine, koji biva nazvanim i „sramotom hrvatske kinematografije“ (Šošić, 2009: 13 u Pavičić, 2011: 38). No redatelji ih očito ne smatraju sramotnima, jer nakon filma Oje Kodar, i ostali redatelji prelaze na pravljenje sličnih filmova, među kojima se ističe film „Četverored“ redatelja Jakova Sedlara iz 1999. godine. Tematski „Četverored“ govori o bleiburškim ratnim zločinima koje su partizani nanijeli svojim protivnicima, ali ono po čemu film ostao više zapamćen je to što film služi u propagandne

svrhe, naime, izlazi za vrijeme parlamentarnih izbora, te „služi“ kao propaganda kampanji HDZ-a, iako je ishod izbora uvjerljiva pobjeda oporbe. Nepoželjnost kod vlastite publike dovodi i do smanjivanja tržišta u vlastitoj državi, kao i do smanjenja broja kinodvorana u Hrvatskoj. Tomislav Kurelec u „Filmskoj kronici: Zapisima o hrvatskom filmu“ (2004) piše kako je prije Domovinskog rata u Hrvatskoj postojalo 188 kinodvorana, a 1992. godine ih aktivno radi samo osamdeset i četiri. Dodatne probleme stvara i privatizacija, te prelazak u privatno vlasništvo većine državnih segmenata, pa tako i kinematografije.

4.2. Poduzeće „Jadran film“

Jadran film je poduzeće za proizvodnju i distribuciju filmova, aktivno od 1950ih godina. U razdoblju od 1960ih do 1990ih Jadran film je bio jedan od najpoznatijih filmskih poduzeća u Europi. U poduzeću su se snimali domaći ali i strani filmovi. Prvi inozemni film snimljen u poduzeću Jadran filma bio je talijanskog porijekla, a najpoznatiji serijal izašao iz Jadran filma je saga o „Winnetou“ (od 1962. godine).

Nakon reorganizacije filmskih poduzeća sredinom 1950ih godina, te dolaskom na snagu novog Zakona o filmu, navodi Škrabalo (1998), dolazi i do promjene na čelu Jadran filma. Ivo Vrhovec postaje generalni direktor, umjesto Ive Jelovice. Novi direktor ostaje na funkciji direktora sljedećih 12 godina, što je rekordan broj, s obzirom da su se do tada direktori Jadran filma često mijenjali. Vrhovec za svoj prvi producerski potez odlučuje prekidanje snimanja igranog filma „Mala Jole“ Nikše Fulgosi, čime je redatelju Nikši oduzeta prilika da se bavi igranim filmom, ali se kasnije iskazuje u dokumentarnim i instruktivnim filmovima. Prva odluka novog direktora nikome nije bila jasna niti ikada objašnjena, te se preko nje prolazi bez previše medijskog uzbuđenja. Vrhovec nadalje izabire redatelja za realizaciju scenarija za film „Svog tela gospodar“, Slavka Kolara. Krajem 1950ih godina javlja se potreba da domaći film progovori o svakodnevnom životu, o suvremenim ljudima i njihovim životima. Nikola Tanhofer 1958. godine stvara film „H-8“ u kojemu prikazuje „male ljude i njihove ni po čemu epohalne, ali životno uzbudljive svakodnevne probleme“ (Škrabalo, 1998: 236). Redatelj Veljko Bulajić 1959. godine, filmom „Vlak bez voznog reda“ smatra se, stvara prekretnicu u hrvatskom i jugoslavenskom filmu, kojim progovara o velikoj migraciji iz prvih poslijeratnih godina. Smatra se kako se je filmom prikazala „socijalistička stvarnost na koju se do tada nitko nije odvažio“ (Škrabalo, 2008: 238). Nakon još mnogobrojno snimanih filmova i prekretnica za koje je Jadran film bio zaslužan, upravo je privatizacija Jadran film dovela do njegovog kraha. 2011. godine Jadran film dobiva opomenu od strane Burze zbog ne dostavljanja financijskog izvještaja za 2011. godinu. No gubitke

Jadran film prikazuje i ranijih godina, što mu onemogućava snimanje kvalitetnih filmova te predstavlja Jadran film kao očiti primjer devastacije kino mreže, pod utjecajem privatizacije.

4.3. Kinematografska kriza

Daniel J. Goulding (2004) piše o „tematskoj krizi“ koja je zavládala hrvatskom kinematografijom u post ratnim godinama. Naime, rat je iznjedrio ratnu temu kojom se sada scenaristi i redatelji mogu baviti, no među njima nastaje nesigurnost u odabiru pravca u kojemu temu treba obrađivati. Još uvijek pod utjecajem ideoloških i političkih komponenata društva, osjetljivog Tuđmanovog režima, pod utjecajem izravne manipulacije, nametnutim temama, motivima, čak i sadržajima filmova, redatelji i scenaristi padaju u kreativnu krizu. Kriza je bila vidljiva i u smjeni generacija, navode Turković i Majcen 2003. godine u knjizi „Hrvatska kinematografija – povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991 – 2002)“, gdje navode i kako je uz odustajanje određenih predstavnika hrvatskog filma, mnoštvo, njih osamdesetih otišlo i u inozemstvo. „Smjena generacija“ (Turković, Majcen, 2003: 42) je prema njima dovela do nestajanja kadra na kojemu su se do tada temeljile filmske ekipe, te nedostatak profesionalizma i iskustva koje nova generacija nije posjedovala u usporedbi sa onom koja je kinematografiju napustila. „(Auto)cenzura“ (Pavičić, 2011: 37) je još jedan značajan problem koji potiskuje hrvatsku kinematografiju devedesetih godina, posebice do kada vlast ne preuzme opozicijska koalicija socijal-demokratske stranke. Za vrijeme vladavine HDZ-a snimani su samo filmovi redatelja koji su se politički izjašnjavali kao centralno desničarski, te su favorizirani bili filmovi ratne tematike, no tematike koja je odgovarala dominantnoj ideologiji, bez previše akcije, jer je ona, kako Pavičić tvrdi „podsjećala na titoističke partizanske epove“ (Pavičić, 2001: 217).

Filmski profesionalci su nezadovoljni stanjem u državi, te zahtijevaju osnivanje filmske zaklade ili instituta koji će biti autonomni, a ne u ovlasti ministarstva kulture. Nakon smrti predsjednika Franje Tuđmana, hrvatska kinematografija prelazi u mirnije okruženje, iz visoko ideologiziranog okruženja pod prijetnjama (auto)cenzure. Osniva se Hrvatski audiovizualni centar, koji preuzima financiranje filmova, njihovu promociju, te se obvezuje na stvaranje korporacijskih veza i odnosa, i rješavanje poslova vezanih uz dokumentaciju. Hrvatska kinematografija također dobiva autonomne prihode, i to „od postotka bruto prihoda i internetskih poslužitelja, telekomunikacijskih operatera, kabelskih i nacionalnih televizija te filmskih prikazivača“ (Pavičić, 2011:37). Utjecaj države je u kinematografiji smanjen, iz razloga jer su gore navedenom odlukom partneri uz financiranje filmova, dobili i pravo na donošenje određenih odluka vezanih uz iste. Osnivanjem audiovizualnog centra i donošenjem

tih odluka, hrvatska kinematografija postaje jedna od kinematografija s najliberalnijim zakonodavstvom među bivšim državama Jugoslavije. Ivo Škrabalo osniva „Dane hrvatskog filma“ 1992. godine, a Hrvatsko društvo filmskih kritičara“ preuzima ulogu žirija na Danima hrvatskog filma na kojima se prikazuju svi tipovi filmova proizvedenih u samostalnoj Hrvatskoj. 1992. godine se također pojavljuje pokret pod nazivom „Mladi hrvatski film“ čiji se pripadnici u startu dijele na dvije grupacije. Prvu grupu činili su autori rođeni do sredine 1960. godine, a to su bili Hrvoje Hribar, Lukas Nola i Vinko Brešan. Drugu grupu sačinjavali su redatelji rođeni u drugoj polovici 1960ih poput Ivana Salaja, Jelene Rajković te Zvonimira Jurića. Njihove filmove karakterizirali su pesimizam te sjećanje na ratne dane, pa su im se zato filmovi svrstavali pod žanr „ratnog noira“ (Pavičić, 1995: 6-7 u Pavičić, 2011: 39). Dok filmovi druge grupe nisu imali mnogo uspjeha kod hrvatske publike, pripadnici i filmovi prve grupe ubrzo postaju najpoznatiji redatelji te najgledaniji filmovi hrvatske kinematografije s kraja devedesetih i u dvijetisućitim godinama. Filmovi redatelja prve grupe „mladog hrvatskog filma“ stvaraju dobar utjecaj kod publike sa svojim filmovima od kojih su najpoznatiji oni Vinka Brešana, „Kako je počeo rat na mom otoku“ iz 1996. godine, te „Maršal“ iz 1999. godine kojima Brešan kroz smiješne likove i situacije predstavlja neprijatelje te dovodi temu rata u humorističnu poziciju koja ne mora predstavljati samo traumatične događaje. Pavičić (2011) navodi kako su oba filma imala „društveno – terapeutsku ulogu“ (Pavičić, 2011: 40) u post ratnom društvu. Bez generacije „Mladog hrvatskog filma“, tvrdi Škrabalo (1998), ne bi bilo došlo do obnove hrvatskog filma. Uz redatelje pripadnike pokreta „Mladi hrvatski film“, autori (Pavičić, 2011. i Goulding, 2004), spominju i redatelja Gorana Rušinovića, kojega smatraju vrlo talentiranim, koji snima film pod nazivom „Mondo Bobo“, 1997. godine. Film je zanimljiv iz razloga jer predstavlja triler s „minimalnim referencama na izvanjsku socijalnu zbilju“ (Pavičić, 2011: 40-41), a Goulding (2004) ga naziva i eksperimentalnim, što može biti i iz razloga jer su ga financirali poduzetnik Hrvoje Petrač, te političar Branimir Glavaš. Žanrovski, hrvatska kinematografija se bavi trilerima i kriminalističkim filmovima, koji se koriste kao sredstva preko kojih se filmovi bave društveno privilegiranom, istaknutim, „velikim“ temama, kao što su teme koje sam i sama u središnjem djelu rada predstavila i obradila.

5. Dvijetisućite

Dvijetisućite u Hrvatskoj kinematografiji konačno predstavljaju izlazak iz jednostranaštva, oštre ideologizacije te kulta jednog vođe, te dovode do stranačkog pluralizma i nestabilne koalicijske vlasti i deideologizacije društva, što sve postaju teme filmova 2000ih

godina. Karakteristika dvijetisućitih je također nestanak lokalnog tržišta te pojava art filmova, navodi Pavičić (2011). U Hrvatskoj dolazi do preoblikovanja sustava financiranja, dolazi do potrage za financijskim sredstvima u zemljama inozemstva. Razlog tomu je nemogućnost oslanjanja na publiku koja još uvijek nije zainteresirana za domaće filmove, te nemogućnost oslanjanja na državu, a s time i potraga za trećim elementom, „slamkom spasa“ – stranim koproducentima, fondovima i festivalima. Distribucija filmova tijekom dvijetisućitih je mala, po pet filmova 2008. i 2010. godine. Javlja se novi ekonomski sustav koji funkcionira na principu distribucije filmova manjih kinematografija na festivale i specijalizirane dvorane, čime se stvara nova ekonomija neovisna od tradicionalnih kanala distribucije poput kina, televizije i videoteka. Pavičić (2011) tvrdi kako filmsku vidljivost filmovima jamči jedino pojava na velikim festivalima, putem kojih on dopire do malih festivala. Naime, festivalski kupci su u sastavljanju vlastitih programa upućeni na velike tvrtke što rezultira time da autor ili producent imaju minimalan utjecaj na globalnu vidljivost i plasman vlastitog proizvoda. S obzirom da je gledanost domaćih filmova od strane domaće publike u Hrvatskoj bila mala, ti su filmovi ostali izručeni zapadnom ukusu i „oligopolskom“ sustavu moći tržišta art filma (Pavičić, 2011: 255). Dio autora koji se je osjećao otuđeno od vlastite publike udaljilo je vlastitu kinematografiju od lokalne publike, te su se počeli raditi filmovi za stranu recepciju. Samo je mali dio autora ostao pri pravljenju filmova za lokalnu publiku, koji su pritom bili i skuplji, navodi Pavičić (2011). Sve se više počinju stvarati političke komedije, ali se obrađuju i politički proturječne teme poput ratnog zločina, homofobije, kriminala, međususjedskih odnosa, što su teme za koje se misli da su se prevazišle i nestale nakon dvadeset godina od posljednjeg rata. Logičan je slijed taj da deideologizacija dovodi do međusobnog razumijevanja jednih za druge i njihove izbore, no u samoj suštini hrvatskog društva ti problemi mržnje i fobija još uvijek postoje, a problemi nastaju kada se oni pokušavaju sakriti pod krinkom deideologiziranog, „savršenog“ društva. Filmovi koji nastaju početkom dvijetisućitih pokazuju upravo te probleme međuljudskih odnosa, bave se temama korupcije, kriminala, neonacionalizma, netrpeljivosti, netolerancije i slično. U daljnjem tekstu rada ću analizirati četiri filma dvijetisućitih godina za koje smatram da prenose reprezentativnu kritiku stanja u hrvatskom društvu.

Stilski modeli u hrvatskoj kinematografiji koje Pavičić (2011) navodi jesu filmovi normalizacije koji nastaju tijekom dvijetisućitih. Filmovi normalizacije prema Pavičiću jesu, u hrvatskoj kinematografiji, uz ostale i „Oprosti za kung fu“ (2004), „Armin“ (2007), „Put lubenica“ (2006), „Kenjac“ (2009). Karakteristike filmskog modela filma normalizacije jesu, prvotno, junak koji razrješava osobnu traumu ili nedostatak uzrokovan najčešće ratom ili

nefunkcioniranjem sustava. Često ta trauma traži suočavanje glavnog junaka s vlastitim strahovima te s obitelji. Središnja tema filmova normalizacije je često volja ili nedostatak volje samog subjekta, junaka da se konstituiraju kao građanin, kroz aktivne junake kada volja za razrješenjem problema postoji ili pasivne junake i društveni skandal kada je u pitanju nedostatak volje. Prostorno film normalizacije teži minimalizmu i neupečatljivosti prostora koji mogu predstavljati bilo koji prostor u bilo kojem gradu, bez stavljanja u središte religioznih građevina ili ratom uništenih prostora. „Balkanski divlji ljudi“ (Pavičić, 2011:211), koji su karakteristični za filmove samobalkanizacije, nisu dominantni likovi filmova normalizacije, već su to likovi sa u sebi duboko zakopanom tajnom ili frustracijom, u početku nadasve pasivni i neuzbudljivi likovi, dok neki od njih ne odluče uzeti inicijativu vlastitog života u vlastite ruke. Sastavnice za razvoj filma normalizacije u Hrvatskoj jesu suočavanje s balkanskim stereotipima i kulturalnim predrasudama Zapada, nadalje je to liberalna ideologija koja prožima društva kroz medije⁶. Najvažnija sastavnica koju Pavičić (2011) navodi je osjećanje redatelja kao građanina vlastite zemlje, to jest kroz sebe kao redatelja nove ere, ere financijskih promjena, ovisnosti o velikim *word sales*⁷ tvrtkama, borbi za vlastitu kinematografiju, prikazati priče o herojima koji se također bore za promjene na mikro razini (prvenstveno rad na sebi kao osobi).

5.1. Kinematografija u drugom desetljeću dvijetisućitih godina

U drugom desetljeću 2000-ih godina pojavljuju se pozitivni trendovi u hrvatskoj kinematografiji. Kao što je od strane kritike, film „Zvizdan“, redatelja Dalibora Matanića iz 2015. godine, koji obrađuje temu zabranjene ljubavi smještene u dva susjedna sela koja desetljećima ne mogu prijeći preko netrpeljivosti koje su u njima rođene tijekom rata 1990ih. Film je posebno dobro prihvaćen, da se čak smatra začetnikom novog vala, navesti ću još neke trendove u kinematografiji koji se za sada smatraju pozitivnim.

Uspon dječjih filmova, počevši filmom redatelja Branka Ištvančića, 2006. godine pod nazivom „Duh u močvari“. Film snimljen prema istoimenom dječjem romanu, te prvi dječji igrani film snimljen u posljednjih dvadeset godina. Slijedi ga „Koko i duhovi“, 2011. godine, redatelja Danijela Kušana, snimljenog prema romanu njegova oca Ivana Kušana. Slijede filmovi „Zagonetni dječak“ i „Šegrt Hlapić“, sve filmovi snimani prema predlošcima knjiga obaveznih za lekturu u osnovnoškolskoj dobi. Razlog porasta broja filmova za mlađe naraštaje

⁶ poduzetništvo, građanski aktivizam, rodna emancipacija - postaju vrijednosti orijentiri kinematografije (Pavičić, 2011: 213).

⁷ Pavičić, 2011: 255

je u sigurnosti snimanja filmova prema literarnim predlošcima, te izlazak iz kinematografske krize i mogućnost predstavljanja različitih tema, simbola i svjetonazora.

Također redateljice dobivaju veći značaj, nakon godina u kojima žene kao redateljice te žene kao likovi u filmovima nisu imale značajnije uloge. Od osamostaljenja Hrvatske, samo su četiri redateljice uspjele proizvesti dugometražne filmove. Vlatka Vorkapić možda je najpoznatija od njih, ili je njezin film zauzeo najviše pažnje. „Sonja i bik“ najne očekivaniji je hit film jedne od četiriju redateljica, izašao 2012. godine. Zatim, Lana Kosovac filmom „Nasamo“ 2014. godine plijeni pozornost gledatelja. Važno je spomenuti i Snježanu Tribuson koja je režirala i u 1990-im godinama. „Tri muškarca Melite Žganjer“ iz 1998. godine, njezin je najpoznatiji film, uz „Prepoznavanje“ iz 1996. godine i „Ne dao bog većeg zla“ iz 2002. godine. Irena Škorić, mlada redateljica, osvajačica nagrade za najbolju režiju s filmom „7 seX 7“, još je jedna u nizu od redateljica koje bi trebale biti uzor svim redateljicama koje se boje neuspjeha i patrijarhalnog sistema u kinematografiji. Osim uspona dječjih igranih filmova i pojave redateljica u kinematografiji, javlja se i uspon nezavisnog filma.

Filmska produkcija neovisna od državne potpore i potpore velikih privatnih studija, naziva se nezavisnom produkcijom. Nezavisni filmovi „vjetar u leđa“ dobivaju posljednjih godina, nakon dolaska na vlast liberalnije vlasti i oslobođenja kinematografije od „kulta ideologije Tuđmanove vlasti“. Najpoznatiji nezavisni hrvatski filmovi jesu „Fine mrtve djevojke“ (Dalibor Matanić) iz 2002. godine, zatim „Što je Iva snimila 21. listopada 2003.“ (Tomislav Radić) iz 2005. godine. „Živi i mrtvi“ (Kristijan Milić, 2007), već spomenuti „7 seks 7“ (Irena Škorić) i drugi filmovi neovisni od velikih produkcija i studija, koji rezultiraju te će rezultirati idejama vlastitih redatelja, bez korekcija od strane države, studija ili korporacija.

6. Tehnike snimanja

Razvoj kamere, odnosno razvoj tehnike snimanja koje ću u nastavku opisati smatram važnim iz razloga jer je razvoj kamere i tehnika snimanja napredovao od samih početaka stvaranja filmova, te tehnike snimanja danas u razvoju filmova imaju važnu ulogu u tome kakav će dojam općenito film ostaviti na gledatelje. Primjerice, analizirani film „Ljudožder vegetarijanac“ dobiva na jačini dojma i zbog tehnika snimanja korištenih u filmu kao što su brzina snimanja, kratki kadrovi, kamera iz ruke te korištenje ritmične glazbe.

Sami počeci snimanja poznati su po braći Lumière i njihovom razvoju tehnika snimanja. 1895. godine snimaju film pod nazivom „Izlazak radnika iz tvornice Lumière“, uz pomoć kinematografa. Zanimali su se za proces kako pokretne slike prikazati i većem broju ljudi, ne samo jednome što je bilo moguće uz pomoć Edisonova kinetoscopa, „kutijom, odnosno

kinom za jednog gledatelja“⁸. Prva filmska kamera nastaje prema napucima Louisa Lumièrea, a konstruirao ju Moisson, te se naziva Cinématographe. Brzina snimanja na kameri iznosila je 16 sličica u sekundi, te se temeljila na Edisonovoj vrpci širine 35mm. Pomoću navedene kamere se i snima film „Izlazak radnika iz tvornice Lumière“, a tijekom godina braća snimaju i druge filmove koji su prikazivali jahačke vještine, ulazak vlaka u postaju, prizore obiteljskog života i slično.

Georges Méliès sljedeći je poznati redatelj pionir koji usustavljuje igrani film. Méliès u svojim filmovima teži trikovima, angažiranju prizora te jednostavnoj glumi. On ne prikazuje samo scene same po sebi, već ih uređuje, poznaje mogućnosti promjene brzina snimanja, ekspozicija, kombinacija, stop snimaka, već početkom 1900ih godina. Zahvaljujući braći Lumière prvotno se u snimanju filmova rabila kamera (Professional). 1911. godine se javlja prva refleksna filmska kamera pod nazivom Newman Sinclair, a godinu dana poslije, na tržištu SAD-a javlja se kamera koja ima takozvani revolver za četiri objektiva, te se smatra jednom od najuspješnijih konstrukcija 35 mm kamera. U Francuskoj se javlja kamera Debrise Parvo koja se u kinematografiji zadržava do 1950ih godina.

Svi filmovi su do otprilike 1912. godine bili ortokromatski (jednako osjetljivi za cjelokupan spektar), te se iz tog razloga u crno-bijeloj snimci nije dobivao vjeran prikaz snimljenog materijala. Proizvodnjom pankromatskih filmova taj nedostatak nestaje, no oni su bili niže osjetljivosti te se zato filmovi pretežno snimaju u eksterijeru ili studijima sa staklenim krovom. Problematičnost snimanja na prirodnom svjetlu bila je u mijenjaju smjera svjetla ovisno o položaju sunca, „pa su snimatelji u takvim situacijama snalazili tako što su gradili pokretne podove.“⁹ Umjetna rasvjeta se pojavljuje sa snimateljem Griffithom.

Snimatelj M. A. Kaufman u filmovima „Kino-oko“ i „Čovjek s kino kamerom“ Dzige Vertova koristi tehnike skrivene kamere, transformacije vremena, višestruke ekspozicije, dokumentarističku fotografiju, to jest počinje rabiti filmske trikove koji se mogu dobiti radom kamere. „Majstorom fotografske stilizacije“¹⁰ naziva se Vselovod Pudovkin, koji se koristi osvjetljavanjem krupnih planova, rješava likovno-kompozicijske zadatke, odabire funkcionalne kutove snimanja, te izbjegava sve naturalističke scene.

Pojavom zvuka u filmovima i kamere postaju glomaznije, u počecima se snimaju nijemi filmovi koji se kasnije sinkroniziraju, a kasnije se istodobno počinju snimati i slika i zvuk. Koloriranje filma javlja se već 1905. godine kada Pathé uvodi tehniku toniranja pomoću

⁸ http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3TrcdKLTIU

⁹ http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3VdP9KLTIV

¹⁰ http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3VdP9KLTIV

maski i šablona. Agfa i Kodak proizvode toniranje pretkoloriranih pozitivskih filmskih vrpca, a upotreba toniranja proizvodila se na način da je eksterijerni noćni snimak bio plave boje, a dnevni zelene i slično. Prvi višebojni „technicolor“¹¹ film snimio je Ray Rennahan, ali je tehnicolor tehnika snimanja, iako uspješna bila vrlo skupa te se nije dugo koristila.

Kamere s vremenom postaju lakše, te se mogu podređivati zahtjevima redatelja i protagonista. Kamere postaju ručne i „slobodne“¹², nisu više velikih proporcija i statične kao što su nekada bile. Moguće je snimati iz ruke, kratke kadrove koji se zatim spajaju i pretapaju. Zvuk i boja se usavršavaju, pa se sva tri elementa zvuk, boja i slika mogu istodobno snimati i prikazivati. Danas dolazi do digitalizacije, vještine računarstva i elektroničke zbilje postaju budućnost snimatelja. Iako se snimatelj nikada neće moći zamijeniti, njegovo će područje znanja morati biti prošireno na tehniku i računarstvo što su manje kreativne radnje od onih koje je snimatelj morao posjedovati ako je snimao početkom 1900ih godina. U analiziranim filmovima koje ću predstaviti u sljedećem poglavlju, tehnike snimanja nisu išle u proces digitalizacije, no igraju određenu ulogu u dojmu koji filmovi ostavljaju na vlastitu publiku.

7. Analiza filmova

Slijedi poglavlje u kojemu ću analizirati filmove koje sam odabrala kao relevantne filmove za ovaj diplomski rad. Redatelji čije filmove sam odabrala jesu Dalibor Matanić i Branko Schmidt. Odabrala sam filmove za koje smatram da se bave aktualnim temama u Republici Hrvatskoj, te da ocrtavaju hrvatsku društvenu realnost. Smatram kako se iz filmova može iščitati stanje u hrvatskom društvu, te kako oni reprezentiraju ideologiju hrvatskog društva kao što su to filmovi radili devedesetih godina prošlog stoljeća. Razlika koju uviđam u filmovima 1990-ih i 2000-ih je najvidljivija u temi koja se u filmovima obrađuje. Pa se tako u odabranim filmovima za analizu obrađuju teme homofobije, korupcije, kriminala, nasilja, neonacionalizma, međususjedskih odnosa. Kao prikaz razlika ili sličnosti sa filmovima iz početka 1990-ih, odabrala sam za analizu film Oje Kodar, „Vrijeme za“, te film Vinka Brešana „Kako je počeo rat na mom otoku“ koje ću u usporedbi s filmovima „Fine mrtve djevojke“, „Metastaze“, „Ljudožder vegetarijanac“ i „Zvizdan“, te prikazati sličnosti i razlike u žanrovima, temama i svjetonazoru, te posebno muško/ženskim odnosima koje filmovi prikazuju.

¹¹ http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3VdP9KLTIV

¹² http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3VdP9KLTIV

7.1. Fine mrtve djevojke, Dalibor Matanić, 2002.



Slika 1: Naslovnica filma „Fine mrtve djevojke“

„Film je tek polazišna točka za ispitivanje stanja u kojem se kao društvo nalazimo, a na melodramatskom zapletu gradi se opasna i duhovita, zastrašujuća i na trenutke apsurdna, no prije svega upozoravajuća priča o tome što smo sve spremni učiniti jedni drugima, uvjereni da različitost ugrožava spokoj naših naoko skladnih života.“¹³

Fine mrtve djevojke je igrani film redatelja Dalibora Matanića, iz 2002. godine. Matanićev redateljski uspjeh je dostignut filmom „Blagajnica hoće ići na more“ 2000. godine. Žanr filma je komedija, „najpopularniji žanr domaćeg filma“ (Kurelec, 2004: 88), kojim je publika i kritika bila oduševljena. Iz tog razloga su očekivanja od sljedećeg Matanićevog filma bila velika. Zabrinutost za drugi Matanićev film bila je usmjerena upravo na žanr, gdje je s komedije prvog filma, redatelj prešao na dramu s elementima trilera u drugom filmu.

Radnja filma kreće *flashbackom*, kada jedna od glavnih likova filma, Iva, dolazi sa policajcem na vrata gospođe Olge, i optužuje ju za otmicu njezinog sina. Tada gledatelji doznaju i kako su se prije nekoliko godina dvije djevojke uselile u inače miran dio grada, kao podstanarke +kod gospođe Olge i njezinog supruga Blaža. Djevojke se odlučuju na život u perifernom dijelu grada, „u derutnoj kući kraj željezničke pruge među potpuno običnim i na prvi pogled ljubaznim ljudima“ (Kurelec, 2004: 88). Razlog za unajmljivanje stana u mirnom okruženju, među običnim i na prvi pogled ljubaznim sustanarima je taj da smatraju kako će tamo imati malo mira za sebe i svoje potrebe. Iva je studentica medicine, dok se Marija bavi sportom i trenerica je. S Olgom i Blažom, živi i njihov sin Danijel, koji nikako ne može pronaći djevojku, pa njegova majka misli kako će jedna od djevojaka koja je uselila u njihov stan biti prava prilika za Danijela. No, Olga nije upoznata sa činjenicom da su djevojke u ljubavnoj vezi te zato niti jedna nije zainteresirana za njezinog sina. Olga je po prirodi znatiželjna žena, te voli zabadati nos u tuđa posla, dok je njezin suprug mirne naravi i samo želi mirno provoditi svoje staračke dane. Olga, čim doznaje veliku tajnu dviju djevojaka, kreće s akcijom izbacivanja Ive i Marije iz stana, s razlogom da su „lezbače, kako se ližu i ignoriraju pipmeke“, te su iz tog razloga bolesne. Dok njezin suprug Blaž pokušava smiriti situaciju i nagovoriti Olgu da pusti djevojke da žive svoj život. Blaž kasnije pomaže

¹³ <http://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/foto-premijera-predstave-fine-mrtve-djevojke/1185632/>

djevojkama, kako pronaći novi smještaj, zato jer ih Olga uspijeva izbaciti iz stana. Susjeda Lidija, po zanimanju prostitutka, tvrdila je kako ona već vidala takve i kako je to sasvim normalno, no to ne razuvjerava stanodavku Olgu. U zgradi također obitavaju likovi različitih intelektualnih i socijalnih statusa, pa tako postoji lik starog susjeda koji ne želi preminulu ženu iznijeti iz stana, već ju drži na fotelji gdje je preminula. Obitelj koju sačinjava otac sa „suvenirom“ PTSP-a iz rata, te djeca i žena koju redovito maltretira, ali koji o tome šute. Doktor i njegov sin također sačinjavaju dio stanara zgrade. Svatko od likova u zgradi živi vlastiti život, no svi žele znati sve o svima drugima, pa se na taj način isprepliću njihovi životi.

Iza susretljivosti i ljubaznosti sustanara Ive i Marije, sakrivaju se mračne strane i motivi koji na vidjelo izlaze u trenutku kada susjedi saznaju kakav odnos Iva i Marija gaje jedna prema drugoj. U otkrivanju tajne koju su Iva i Marija krile se zapravo otkrivaju karakteristike ostalih likova filma. Da se tajna nije otkrila, ostali stanovnici tog kvarta živjeli bi uobičajenim životom. Otkrivanjem seksualne orijentacije svojih sustanara, otkriva se mračna strana Hrvatske realnosti. Naime, Matanić je na primjeru filma „Fine mrtve djevojke“ pokazao koliko je društvo netolerantno i puno mržnje, spremno ići do mjere ubojstva koje se na kraju filma i dešava u slučaju Marije koju sustanari bace po stepenicama, te ona umire. Prikaz realnosti hrvatskog društva, ne prikazuje se samo u filmu već i putem reakcija na film i kazališnu predstavu, a posebice plakat postavljen za potrebe predstavljanja predstave u kazalištu Gavella. Dizajner plakata bio je Vanja Cuculić, autor brojnih plakata i stalni suradnik kazališta Gavella, umjetnik uvršten na listu 115 najznačajnijih suvremenih hrvatskih umjetnika koju je objavio internetski portal engleskog vodiča Time Out Croatia.¹⁴



Slika 2:
Kompromitirajući plakat predstavljen za predstavu „Fine mrtve djevojke“

Naime, na plakatu su bila prikazana dva zagrljena kipa Blažene Djevice Marije, koji je morao biti povučen iz javnosti nakon pritiska katoličke udruge. „Spomenuti plakat izazvao je oštre reakcije kršćanske zajednice: vjerski portal bitno.net plakat je nazvao “primjerom kršćanofobije koja se u posljednje vrijeme osjeća u medijima i kulturi”, a katolička udruga Vigilare objavila je i priopćenje u kojem izražava “najdublji protest, povrijeđenost i zgražanje zbog uvredljivog i difamatornog prikaza Presvete Bogorodice Marije s aluzijom na lezbijsku tematiku predstave,

¹⁴ <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/nakon-pritisaka-katolicke-udrugepovucen-plakat-za-gavellinu-predstavu-%E2%80%98fine-mrtve-djevojke%E2%80%99/1186613/>

čime je nanosena uvreda svim kršćanskim vjernicima koji žive u Republici Hrvatskoj”.¹⁵ Napadi su bili općeniti, na sam plakat predstave, ali i individualni, protiv Dalibora Matanića kojemu su se preko društvenih mreža poručivale poruke da je vlastitu majku mogao staviti na plakat, „pa nek se dira s kim hoće“¹⁶, što je ravnatelj kazališta Gavella Darka Stažića potaklo na javnu ispriku svima koji su se plakatom našli uvrijeđeni. Matanića su reakcije javnosti također potakle na komentar, pa tako za Večernji list kaže kako je u slučaju uklanjanja plakata za predstavu učinjen pritisak na kazalište Gavella, te kako je to pokazatelj društva u kojemu mi živimo. Također, Matanić poziva sve one koji govore protiv plakata da dođu i pogledaju predstavu, te pokušaju shvatiti kako predstava progovara protiv mržnje i protiv podjele, a ne potiče još veći društveni razdor. „Ono što je najbitnije jest da u umjetnosti nitko nije svet, ali bitno je da postoji neki plemeniti cilj iza djela, a ne da se to radi da bi se nekoga izvrijeđalo“, zaključuje Matanić nakon što navodi da se i on više puta osjetio povrijeđenim i uvrijeđenim kada je vidio kolika se mržnja i netolerancija promiču putem misa.¹⁷

Kamera kojom tijekom filma upravlja Branko Linta, također igra važan element u filmu, te utječe na dojam koji film ostavlja. Film je sniman gotovo dokumentaristički navodi Kurelec (2004), podređen je viziji redateljevog mikrosvijeta, te ne robuje vizualnim efektima. „Autorsku zrelost“ prema riječima Kureleca (2004) prikazuje Matanić, uspjevši spojiti filmski izraz, dramaturško vođenje priče do najsitnijih detalja, te odličan osjećaj za ritam gdje ne postoje suvišne filmske sličice. Matanić je s filmom „Fine mrtve djevojke“ na Pulskom filmskom festivalu osvojio Veliku zlatnu arenu za najbolji film, Zlatnu arenu za režiju, nagradu kritičara Oktavijan za najbolji film, nagradu publike Zlatna vrata pule za najbolji film, Zlatnu arenu za najbolju produkciju, Zlatnu arenu za mušku i žensku epizodnu ulogu, specijalnu nagradu žirija-Sochi IFF te grand Prix mladog žirija, čime se potvrđuje „autorska zrelost“ Dalibora Matanića, te dokazuje kako komedija ne mora biti dominantan žanr hrvatske kinematografije, kako bi film bio dobar i uspješan.

Dalibor Matanić je filmom „Fine mrtve djevojke“ dotaknuo teme koje do tada u Hrvatskoj kinematografiji nije bila zastupljena. Problematiziranje lezbijske ljubavi i prikaz nasilja nad manjinama kao što je to nasilje nad homoseksualnim osobama je direktno vezano uz hrvatsku svakodnevicu. Smatram kako se je redatelj navedenim filmom odmaknuo od standardiziranih tema filmova hrvatske kinematografije i pokušao obraditi temu prema kojoj

¹⁵ <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/nakon-pritisaka-katolicke-udrugepovucen-plakat-za-gavellinu-predstavu-%E2%80%98fine-mrtve-djevojke%E2%80%99/1186613/>

¹⁶ <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/nakon-pritisaka-katolicke-udrugepovucen-plakat-za-gavellinu-predstavu-%E2%80%98fine-mrtve-djevojke%E2%80%99/1186613/>

¹⁷ <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/nakon-pritisaka-katolicke-udrugepovucen-plakat-za-gavellinu-predstavu-%E2%80%98fine-mrtve-djevojke%E2%80%99/1186613/>

se hrvatsko društvo općenito odnosi s nepriznavanjem što je dokazano i samim reakcijama javnosti na film, ali i referendumom o braku. Na referendumu je 2013. godine brak „zaštićen“ kao zajednica žena i muškaraca čime se Zakonom dopušta kršenje prava i sloboda ljudi koji se deklariraju kao homoseksualne osobe. Smatram kako je film Dalibora Matanića bio potreban hrvatskom društvu, da se javno prikaže kakvo se malograđansko licemjerje krije, svakodnevno u našim životima, licemjerje koje se krije iza gostoljubivih i dragih lica kao što je to lice lika Olge u filmu.

7.2. Metastaze, Branko Schmidt, 2006.

„Film koji govori o amoralnosti, beskrupuloznosti i korumpiranosti novokomponiranog hrvatskog društva. Nakon dugo vremena ovo je prvi pravi zagrebački film u žargonu, koji se odvija u narkomanskom miljeu.“¹⁸

Prvi film redatelja Branka Schmidta koji ću analizirati je film naziva „Metastaze“, zanimljiv zato jer je nastao prema književnom predlošku Ive Balenovića¹⁹. Djelo se pojavilo na hrvatskom tržištu 2006. godine, te zaintrigiralo hrvatsko književno društvo iz razloga jer nitko nije znao tko je zapravo Alen Bović. Tog imena nije bilo u imeniku, niti je prije što izdavao, a na romanu koji je izašao je umjesto bilježaka o piscu nalazilo samo otpusno pismo iz psihijatrijske bolnice i godina rođenja. Knjiga je progovarala o zagrebačkim alkoholičarima, drogerašima, nasilnicima i lopovima. Balenović navodi²⁰ kako je isfrustriran onime što je svakodnevno gledao i slušao, počeo o



Slika 3: Naslovnica filma: „Metastaze“

tome pisati. Želio je kroz marginalne likove prikazati općenito stanje u društvu, jer kako kaže „puno stavova koje iznosim u knjizi može se pripisati ljudima iz svih sfera društva, no oni ih ostavljaju između svoja četiri zida“²¹, što označava naše društvo kao homofobno, nacionalističko i rasističko. Roman, film, a i kazališno uprizorenje Balenovićeve teksta progovaraju o donedavno nezamislivim temama, tabuiziranim temama u hrvatskom društvu, iz razloga jer je autor htio, navodi Krivak (2015), prikazati i pomoći shvatiti ljudima kako još uvijek ima vremena „ukloniti bolesno tkivo“ (Krivak, 2015: 76) iz hrvatskog društva. Autor pokušava kroz likove Kize koji umire na bolničkom krevetu od predoziranja alkoholom, kroz

¹⁸ <http://www.filmski.net/filmovi/4676/metastaze/synopsis>

¹⁹ Pod pseudonimom Alen Bović. „Metastaze“ je prvo djelo Alena Bovića, to jest Ive Balenovića.

²⁰ <http://www.booksa.hr/dossier/ivo-balenovic>

²¹ <http://www.booksa.hr/dossier/ivo-balenovic>

lik Krpe koji je na samom dnu tokom cijelog filma, prikazati kakvo je hrvatsko društvo zapravo, zaraženo psovka, nasiljem, neonacionalizmom i mržnjom. S druge strane, autor ostavlja prostora za vjerovanjem kako se hrvatska još uvijek može izvući iz te bolesti, kako stanje još uvijek nije potpuno izgubljeno, a smatram kako to najviše radi kroz lik Filipa koji se koliko – toliko uspjeva izdići iz ekipe alkoholičara, drogeraša i nasilnika. Također je vidljivo divljenje prema Hrvatskoj, a ponajviše Zagrebu kroz riječi Reufa, susjeda Filipove rodbine iz Bosne i Hercegovine, kada on govori kako je „Zagreb, Europa, kultura – Velesajam, tramvaji, Zoološki vrt, Dinamo“ (Krivak, 2015: 78). Vidljivo je kako postoji vjera u Zagreb od strane stanovnika susjednih država i divljenje prema Zagrebu kao metropoli gdje postoje mnogobrojne mogućnosti za život, rad i zabavu.

Radnja romana, a i filma kojega režira Branko Schmidt, odvija se u gradu Zagrebu. Govori o četiri prijatelja koji su ujedno i glavni protagonisti filma. Krpa, lik kojega igra Rene Bitorajac je nasilan lik. Lik koji nosi sve osobine tako zvanog malog – izgubljenog čovjeka. Opsjednut je nogometom, a višak energije redovito pušta na vlastitoj djevojci koju maltretira verbalno i neverbalno. U slučajevima gdje ona šuti on ju psuje, kada odluči progovoriti onda ju tuče, jer govori. Kada mu se ne sviđa ono što je skuhalo, tuče ju, kada nema toaletnog papira u toaletu, tuče ju. Jednom prilikom ju toliko izudara, pritom psujući, da ju nakon toga, također psujući pita da li da ju vodi na hitnu, na što ona ne odgovara, a on ju kreće još psovati i tući. Većinu vremena provodi u obližnjem kafiću, s društvom čiji je on vođa. Filip, lik kojega glumi Franjo Dijak je lik koji se na početku filma vraća s liječenja iz Španjolske, gdje se skidao s droga. Filip obrazovno stoji na vrhu svog prijateljskog lanca, ima završene dvije godine fakultetskog obrazovanja. Kod kuće ga dočekaju roditelji, strogi otac i brižna majka koji ga tjeraju da nađe posao kako se ne bi vratio starim navikama. Filip ne uspjeva pronaći posao, te se vraća u društvo prijatelja koje je ostavio u Zagrebu kada je otišao na liječenje. Filip je prema mome mišljenju pozitivan i lucidan lik u filmu koji nešto ipak pokušava napraviti od svog života, skida se s droga, pokušava pronaći posao, pokušava održati ljubavnu vezu. Kizo (Robert Urgina) je Krpin potrčko, Krpu doživljava kao svog idola. On još uvijek živi s majkom, u lošem u imovinskom stanju te pije najviše od sve četvorice prijatelja. Kizo je nesretan lik, što autor pokazuje prikazom njega s mačićima kojima kupuje hranu od novca koji je ukrao majci, kada ga ekipa ostavi i ode bez njega na stadion. On ostatku ekipe predstavlja predmet sprdnje, Krpa mu prigovara kako se obukao kada odu u grad, a Kizo im se svim snagama želi dopadati i biti dio njih, iako to kroz cijeli film ne uspjeva. Pri kraju filma, Kizo umire od alkoholnog trovanja, a Krpa se čak ni pri posljednjoj posjeti prijatelju u bolnicu ne može ponašati civilizirano, već se dere po bolnici i psuje doktore. Lik Deja glumi

Rakan Rushaidat, u filmu predstavlja lik srpskog podrijetla i iako ga ekipa voli, on u filmu zbog podrijetla ispašta. Kada se ekipa napije i radi nereda Dejo ispašta jer je Srbin, pa se jednom prilikom zakači s Krpom, uvrijedi ga te mora ići ljubiti oltar domovine u znak isprike čistokrvnom, purgerskom Krpi. Dejo je „na igli“ pa kada on i Filip pokušavaju prošvercati drogu iz Bosne i Hercegovine u Hrvatsku, u probleme samo uvale Filipovu rodbinu u čiji automobil sakriju drogu te njih policija na granici zaustavlja i privodi zbog krijumčarenja droge. Knjiga se oslanja na proživljavana iskustva Ive Balenovića, iz svakodnevnog života gdje je gledao kako posljedice rata i nacionalizma, kroz funkcioniranje navijačkih skupina do sitnog i krupnog kriminala te slušanja narodnjaka oblikuju društvo u kojemu i sam živi.

Autor opisuje „bolesti društva koje većina nas ne želi vidjeti“²². Sam naziv „Metastaze“ asocira na zloćudni tumor koji se širi, to jest o bolesti koja raste, razvija se tijelom. „Metastaze na tijelu pojedinaca, metastaze na tijelu društva; i prije nego se snađosmo, bujanje kancerogenih tijela dovodi do agonije – do smrti“ (Krivak, 2015: 76). Filmom se želi dati prikaz društva koje postoji i opstaje u Hrvatskoj. Naime, Krpa je u Domovinskom ratu bio branitelj, borio se je za samostalnu i suverenu Republiku Hrvatsku. Nakon rata, vrijeme osim u gostioni provodi i u kladionici koja je, prema Krivaku (2015) mjesto socijalizacije mnogobrojnih branitelja. Mjesto na kojemu se okupljaju i druže, a to mjesto na samom kraju filma Krpa i pljačka iz razloga jer nikada ništa na kladionici nije dobio. Svi likovi, a ponajviše Krpa u filmu predstavljaju veliku izražajnu snagu, ali uz to i autodestruktivnu, Kizo umire, Dejo je na drogama, Krpa se nađe pred zidom nakon pljačke kladionice, jedino Filip uspijeva ostati priseban i čist, donekle lucidan lik do kraja filma.

Nagrade koje film osvaja jesu Velika Zlatna arena za film, Zlatna arena za glavnu mušku ulogu koju glumi Rene Bitorajac, te Zlatnu arenu za masku.

Krivak (2015) tvrdi kako objavljivanje romana Ive Balenovića pod pseudonimom, nije bilo slučajno te kako je Balenović samo na taj način mogao izaći sa takvom pričom pred hrvatsko društvo, kao autor kojega ispunjava bol i razočaranje za državom kakva je Hrvatska mogla biti, a kakvom je ispala. Film progovara o tabuiziranim temama, čije je samo spominjanje donedavno bilo i nezamislivo u hrvatskom društvu u privatnim sferama, a kamo li u javnim kao što su to film, roman ili kazalište. Motivi romana i filma jesu šahovnice, križevi, navijači, žargon ulice, psovke, nasilje te poznata sintagma „za dom, spremni“.

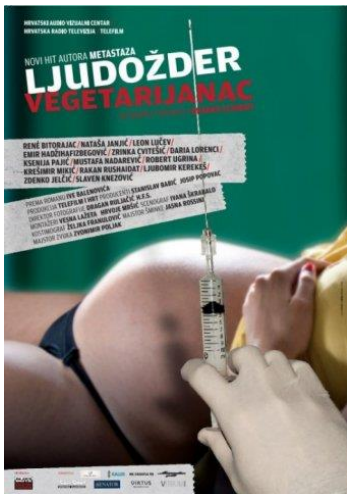
Mogućnost shvaćanja filma može se podijeliti i prema društvenim klasama, navodi Krivak (2015), gdje bi u nižoj srednjoj klasi on predstavljao društvene probleme,

²² <http://www.booksa.hr/dossier/ivo-balenovic>

svakodnevno iskustvo ali na zabavan način, kroz sleng, ulični, žargon jezik. S druge strane, obrazovanija i zahtjevnija publika trebala bi prepoznati umjetnički prikaz društva koje se predstavlja u filmu, problematičnu hrvatsku realnost koju sam kroz navedeni film nastojala analizirati i prikazati.

7.3. Ljudožder vegetarijanac, Branko Schmidt, 2012.

"Ljudožder vegetarijanac" našem društvu daje najtežu dijagnozu. "23 „Medicinski horor o korumpiranim ginekolozima i istinitim događajima iz hrvatskih bolnica koji će šokirati javnost.“²⁴



Slika 4: Naslovnica filma „Ljudožder vegetarijanac“

Ljudožder vegetarijanac je drugi film redatelja Branka Schmidta koji ću analizirati. Film je nastao 2012. godine, također po romanu Ive Balenovića. Radnja filma većinom se odvija u fiktivnoj KB Iktus, u kojoj radi vrlo cijenjeni doktor, ginekolog, Danko Babić, čiji lik utjelovljuje Rene Bitorajac. Danko Babić postaje novi ravnatelj bolnice, kada postojeći ravnatelj odlazi u mirovinu. Doktor Babić je navodno karizmatična osoba, ima moć zavodačenja mladih medicinskih sestara i doktorica s kojima su u filmu zorno prikazane scene divljeg seksa. Doktor Babić prikriven je „yuppijevskom perikom“ (Krivak, 2015: 190), te ima izražene mišiće tijela, u cjelini izgleda kao poželjni metroseksualac. No privlačan i karizmatičan izgled kvari njegova duboka uključenost u krug mita i korupcije. Nezasitno je pohlepan. Svoje opstetričke sposobnosti koristi u ilegalne svrhe, u ilegalne pobačaje vlastitih ljubavnica, policajčevih ljubavnica te djevojaka koje „zarađuju kruh“ u industriji seksa.

Naime, doktor je zaposlen u državnoj bolnici, koju po potrebi koristi i za vlastite privatne zahvate. U vrijeme kada radi za državnu službu, doktor čini niz pogrešaka u svome radu, na primjer ženi odstrani zdravi jajnik, umjesto bolesnoga. Razlog zašto se to doktoru Babiću događa je taj što u slobodno vrijeme uzima teške droge, uvlači bijeli prah i „konzumira“ prostitutke, a drogu uzima kako bi na vlastitim leđima mogao podnositi prvotno samoga sebe i svoje radnje, a onda i teret pokvarenosti društva. Višak energije pušta na bubnjevima koje svira u vlastitom domu, te u teretani gdje podiže razinu svojih mišića, a time

²³ <http://www.vecernji.hr/film/ljudozder-vegetarijanac-nasem-drustvu-daje-najtezu-dijagnozu-381299>

²⁴ http://www.filmski.net/filmovi/uskoro/5871/ljudozder_vegetarijanac/synopsis

i vlastitog ega. U ilegalne svrhe, doktor obavlja abortuse koji se u filmu vrlo slikovito prikazuju, a tim putem i iznuđuje novce od pacijenata. Najbolji prijatelj doktora Babića je policijski načelnik u odjelu kriminaliteta droga, pod imenom Ilija Žuvela, kojega glumi Leon Lučev. Lik Ilija se tijekom cijelog filma kladi na borbe pasa, što je ilegalna radnja, ali što je najgore, i sam je diler droge, te za svog prijatelja Babića sređuje pobačaje, kao što je i onaj ljubavnice ministra u sedmom mjesecu trudnoće, kojim sam film i završava. Film obiluje scenama seksa koji graniči i sa silovanjem, prostačenja, te hororom izvođenja pobačaja gdje žene vrište, a doktori psuju. Film metaforički progovara o realnosti hrvatskih bolnica i osoblja koje u njima radi, gdje se ekstremiziranjem u određenim scenama pokušavaju naglasiti neki problemi koji u stvarnosti egzistiraju u hrvatskim bolnicama.

Ivo Balenović, autor romana „Ljudožder vegetarijanac“ bio je bivši ginekolog, sadašnji književnik, napisao je navedeno djelo kako bi progovorio o pogrešci koja se dogodila njemu i kolegi, ali i o ostalim pogreškama u rodilištima koje se ne bi smjela događati. Naime, Ivo Balenović, radio je kao ginekolog u bolnici Merkur, gdje su prilikom poroda dječaka on i kolega učinili veliku pogrešku te je dijete postalo stopostotni invalid. Slučaj Pitra²⁵ bio je jedan od ekstremnijih slučajeva u toj branši, porod je vodio liječnik koji nije imao ugovor sa bolnicom, pri porodu je došlo do komplikacija, gdje su nastala oštećenja na djetetovom mozgu, gubitka kisika te teškog krvarenja. Mjerodavne vlasti, navodi se u Jutarnjem listu²⁶, često zataškavaju takve slučajeve te olako daju lažne izjave, kako bi zaštitile organizirani kriminal u zdravstvu. Ivo Balenović je za vrijeme tog događaja imao smjenu u bolnici Merkur, iako nije smio dopustiti privatnom liječniku da prisustvuje porodu jer nije imao ugovor s bolnicom. „Okidač“ koji je Balenovića potakao na pisanje knjige „Ljudožder vegetarijanac“ je činjenica kako je taj liječnik od roditelja stradalog djeteta naplatio svotu novaca ranije dogovorenu iako je znao da je njegovom pogreškom došlo do oštećenja djeteta za cijeli život. Slučaj koji je samo dao vjetar u leđa Balenoviću je slučaj iz bolnice Sveti Duh, kako on navodi za Jutarnji list, gdje je zbog liječnikove pogreške preminulo i dijete i majka, a nalazi falsificirani, kako se to ne bi moglo dokazati. Suprug preminule pokrenuo je privatnu parnicu te dokazao krivnju liječnika i falsificirane dokumente, no do presude nikako ne dolazi zato jer slučaj stalno prelazi u zastaru, a suci dobivaju premještaje.

Balenovićeva knjiga nije rezultirala velikim uspjehom, te redatelj Branko Schmidt odlučuje ekranizirati tu knjigu. Na početku Schmidtu nisu bili poznati svi detalji Balenovićeve

²⁵ Prezime dječaka stopostotnog invalida zbog greške dvaju liječnika

²⁶<http://www.jutarnji.hr/petnaest-sam-godina-bio-sef-klinike-i-mogu-potvrditi---film--ljudozder-vegetarijanac--nije-fikcija--to-je-cijela-istina-o-nasim-klinikama-za-porode/1012938/>

knjige, te nije vjerovao kako je većina prikazanog u knjizi, a kasnije i u filmu, zapravo, stvarno i istinito. Schmidt tvrdi kako je sva djela pripisao jednoj osobi u filmu, doktoru Babiću koji se prikazuje kao sotonizirani, dijabolični lik, dok u stvarnom životu takve ljude čini manja grupa „koja baca ljagu na čitavu profesiju i ugrožava društvo u cjelini.“²⁷

Žanrovski je film određen kao medicinski horor, a tema filma je prvenstveno zdravstvo koje za sobom povlači i korumpirane policajce, političare, odvjetnike i novinare, to jest prikaz totalne korumpiranosti društva te užas koji proizlazi iz mentalnog stanja glavnih likova filma. Motivi filma jesu prostitucija, kladionice, namještanje utakmica, borbe pasa to jest ilegalne radnje. Doktor Babić ne jede meso, vegetarijanac je, kao što u samom nazivu filma stoji, ali je ljudožder vegetarijanac, iz razloga jer uništava ljude, uništava ih i to ne samo abortusima, već i krivim dijagnozama, iznuđivanjem novca, kršenjem hipokratove zakletve i kodeksa. On predstavlja začarani krug iz razloga jer otvoreno izvodi svoje ilegalne radnje te na taj način proždire društvo.

Nagrade koje film osvaja jesu: Zlatna Arena za režiju, Zlatna arena za najbolju mušku ulogu, koju kao i u prvom Matanićevom filmu glumi Rene Bitorajac. Zatim, Zlatnu arenu za masku, Zlatnu Arenu za scenografiju, te Zlatnu Arenu za kameru. Film također osvaja nagradu Oktavijan, te nagradu FEDEORA za najbolji film.

Marijan Krivak (2015) u svojoj knjizi „Kino Hrvatska“ piše kritiku o filmu Ljudožder vegetarijanac. Prema njemu su vrlo dobra glumačka ekipa i potencijal na filmu ostali neiskorišteni, iako je korištena inventivna montažna rješenja. Krivak smatra kako je nakon filma „Metastaze“ ovaj pokušaj trebao biti jači i agresivniji, a ostao je samo u sjeni „Metastaza“. Prema mojem mišljenju, film „Ljudožder vegetarijanac“ ima jaču snagu od filma „Metastaze“, barem je na mene ostavio snažniji dojam. Film sam prvi put gledala na Pulskom filmskom festivalu, te se sjećam kako sam se bojala gledanja živopisnih scena abortusa, no uspjela sam pogledati film do kraja, što neke osobe nisu. Mnogo ženskih osoba dignulo se je usred scena abortusa i otišlo sa premijere filma, što smatram velikim dojmom koji film može ostaviti na društvo, što se zorno ne može prikazati niti romanom, niti kazališnom predstavom.

Tehnika snimanja korištena u snimanju filma je kamera iz ruke, te su značajno vidljivi kratki kadrovi. „Svaka tehnološka inovacija utjecala je na prikazivanje stvarnosti i samim time pojavili su se nove fabule i novi likovi (Allen, 1999 u Vojković, 2008: 232). Na taj način i kamera iz ruke, kratki kadrovi te ritmična glazba daju filmu još snažniji dojam. Lupanje

²⁷<http://www.jutarnji.hr/petnaest-sam-godina-bio-sef-klinike-i-mogu-potvrditi---film--ljudozder-vegetarijanac--nije-fikcija--to-je-cijela-istina-o-nasim-klinikama-za-porode/1012938/>

doktora Babića po bubnjevima kao ispušni ventil za preživljavanje dana i davanje snage za sljedeći dan i mogućnost bavljenja ilegalnim radnjama (nezakonitim pobačajima, borbama pasa, trgovinom ljudima i ljudskim organima). Ritmična glazba, brzog ritma prati život doktora Babića, te ostavlja dojam kao da je na neprekidivom partyju kojim obiluje droga, prostitucija, seks, teme kojima se kinematografija počinje baviti dvijetisućitim godinama.

Smatram kako je Branko Schmidt svojim filmovima htio i uspio progovoriti o stanju u hrvatskom društvu, te na neki način upozoriti društvo što se među njima dešava, a istovremeno pokušava sakriti. Naime, Ivo Balenović prema čijim predlošcima su filmovi i napravljeni je o tim problemima pokušao progovoriti i kroz literarna dijela, no veći uspjeh doživljavaju filmska uprizorenja i slike o hrvatskoj realnosti i hrvatskim problemima. Slike maltretiranja žena, opijanja muškaraca, krijumčarenja droge, te propadanja zbog neuklapanja u nametnuto društvo (slučaj Kize). O tim se problemima, osim u filmskim ili literarnim dijelima u društvu ne progovara, već ih se zataškava pod krinkama „privatnih problema“ između žene i muškarca (u slučajevima maltretiranja) ili generalno (mito i korupcija).

Filmove „Fine mrtve djevojke“, „Metastaze“ i „Ljudožder vegetarijanac“ smatram bitnim filmovima hrvatske kinematografije 2000-ih godina iz razloga jer analiziraju probleme hrvatske realnosti, a ne zadiru direktno u temu rata i ratnih previranja, kao što to većina filmova hrvatske kinematografije radi i 20 godina nakon što je rat završio.

U usporedbi sa analiziranim filmovima iz 2000-ih godina, analizirat ću i dva filma iz 1990-ih godina kako bi predstavljene teorijski dio o devedesetim godinama potkrijepila primjerima, te prikazala kako filmovi tog doba reflektiraju ideologiju s početka 1990-ih. Razlika između filmova 1990-ih i 2000-ih najvidljivija je u temi koju filmovi obrađuju te motivima, i svjetonazoru.

7.4. Vrijeme za..., Oja Kodar, 1993.

„Ovog se filma s nelagodom i sramom danas prisjeća i njegova autorica Oja Kodar. Film iz 1993. nastao je kao hrvatsko-talijanska koprodukcija i očit je izraz tuđmanovske politike u kojoj su odnosi prema Srbima prikazani potpuno crno-bijelo.“²⁸



Film Oje Kodar iz 1993. godine pod nazivom „Vrijeme za...“, govori o odnosu sina Darka i majke Marije za vrijeme trajanja rata. Prvi dio filma prikazuje selo neposredno prije rata, u kojemu se odvija vjenčanje. Radi se o etnički miješanom selu, gdje je mladoženja ujedno i

Slika 5: Naslovnica filma „Vrijeme za...“

oficir JNA, dvorište je ukrašeno srpskim zastavama, te se nazdravlja vinom hrvatskog podrijetla i neprestance puca iz puške. Istovremeno, u gostionici razgovaraju zabrinuti hrvatski seljani. Brinu se za vlastitu budućnost, gledajući televizijske vijesti koje prikazuju tenkove i otvorenu pucnjavu, dok iz susjednog sela i čuju pucnjavu sa svadbe. Sljedeća scena prikazuje početak rata na tom području. Majka Marija, zabrinuta je za svoga sina te ga želi poslati u Njemačku kod tete, no Darko bježi s vlaka te se kao dobrovoljac prijavljuje na frontu. Naime, Darko u jednom trenutku kaže kako to čini zato jer je njegovo podrijetlo nepoznato, pa želi da se barem zna tko je on po nacionalnosti. Majka doznaje kako Darko pogiba na bojištu, nakon što se nakon jednog napada pronalazi nepoznato tijelo. Majka Marija uzima to tijelo te ga odluči pokopati u svome selu. Iako je prolaz do sela oštećen te je nemoguće proći automobilom, Marija vuče tijelo svoga sina do sela te ga pokopa, „na ničijoj zemlji“. Darko se u međuvremenu vraća u grad, pronađeno tijelo nije bilo njegovo, te doznaje što se dogodilo. Kreće tražiti majku koju su umalo silovali srpski vojnici, te potrči njoj u zagrljaj.

Iz radnje filma vidljivo je kako su motivi filma ratni, obiteljski, vjerski. Radi se o obiteljskoj priči te privrženosti majke i sina. Majka po imenu Marija asocira na Blaženu Djevicu Mariju koja je ideal požrtvovnosti i sve bi učinila za svoju djecu, kao što majka Marija čini za svog sina (prvo ga šalje u Njemačku da ga poštedi užasa rata, a zatim, misleći da nosi njegovo tijelo, dovodi ga na vlastitu zemlju da bi ga dostojno i kršćanski pokopala).

²⁸ <http://www.index.hr/black/clanak/domoljublje-na-ekranu-najveci-hrvatski-patriotski-hitovi-devedesetih/622333.aspx>

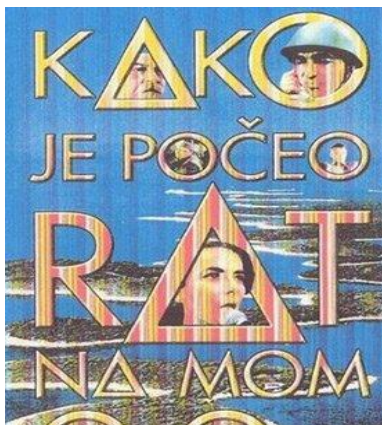
Sin Darko iskazuje potrebu za identifikacijom sa svojom nacionalnošću i svojom državom, pogotovo iz razloga jer mu je identifikacija sa ocem oduzeta, te se požrtvovno prijavljuje na frontu kako bi i on učinio nešto za svoju domovinu i svoju majku.

Također je važan simbol goluba-Darko u jednoj sceni djevojci koja mu se sviđa, a koja početkom rata ostaje siročić, pokazuje golubove. Dok ih on pokazuje djevojci, umalo pogiba od srpske ruke, gdje iz susjednog sela pucaju na njega. Simbolika goluba označava mir i blagostanje, koje postoji na hrvatskoj strani, ali i koje srpska strana prekida. Svadba kao prostor za opijanje i uživanje u hrani i piću, pucanju, planiranju ratne strategije. „Danas svatuj, sutra ratuj“ riječi su konobarice sa svadbe, odmah na početku filma može se primijetiti kakav će nastavak filma redateljica pružiti. Sve navedeno su motivi i simboli od kojih se film sastoji, koji od strane kritičara nije pozitivno prihvaćen.

Film se smatra propagandnim filmom, čija je propaganda vidljiva te se ne sakriva, i filmom samoviktimizacije. Polarizacija likova na dobre i loše te pobjeđivanje dobre i požrtvovne strane, rat i izraženi nacionalizam, pasivni likovi te poziv na pravdu i konstantno svođenje krivnje na drugu, lošu stranu su sve elementi filmova samoviktimizacije prema Pavičiću (2011), koji se mogu prepoznati u filmu. Škrabalo (2008) navodi kako je, osim u samoj priči, film loše izveden i u tehničkom smislu. Skokoviti rezovi, scene s nemotiviranim kadrovima, i loša gluma, te loše opremljen ton su sve zamjerke filma Oje Kodar pod pravim imenom Olge Palinkaš, dugogodišnje partnerice i suradnice Orsona Wellesa. Ojina je redateljska karijera etiketirana filmom „Vrijeme za...“ koji je u analizi hrvatske kinematografije prema svim predstavljenim elementima čini tipičan primjer ratno-dramskog filma devedesetih godina prošlog stoljeća.

7.5. Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996.

„Iako je jedan od prvih filmova koji su zauzeli humoristični stav prema ratu između zemalja Jugoslavije, film „Kako je počeo rat na mom otoku” se svejedno bazira na činjenicama i događajima iz stvarnoga života tog 9.og mjeseca 1991. godine.“²⁹



Slika 6: Naslovnica filma „Kako je počeo rat na mom otoku“

Kako je počeo rat na mom otoku, nagrađivani film Vinka Brešana Velikom zlatnom arenom za režiju, Zlatnom arenom za kostimografiju i sporednu ulogu, Zlatnim vratima Pule, Nagradom za režiju, Nagradom publike itd. Film je također ratne tematike, a navodim ga kao primjer ratne komedije koja na drukčiji način od filma „Vrijeme za...” prikazuje istu temu i iste motive te svjetonazor devedesetih godina.

Radnja filma odvija se 1991. godine, nakon proglašenja osamostaljenja Republike Hrvatske, u vojarni koja je još pod nadzorom JNA i koja ne priznaje hrvatsku samostalnost i ne želi osloboditi hrvatske mladiće sa služenja vojnog roka. Major Aleksa, glavni je lik filma, lik koji se je zatvorio u kasarnu, a prvotno je minirao skladišta te prijeti kako će dignuti otok u zrak, ako itko išta pokuša napraviti protiv njegove volje. U pokušaju da se major Aleksa preda i pusti vojnike, mještani otoka organiziraju priredbu ispred vojarne. U priredbi sudjeluje lokalni bend, majorovi prijatelji, majorova žena te ljubavnica. Nitko od njih ne uspijeva dozvati Aleksu pameti, već na prevaru, vođe kriznog štaba odijevaju oca od jednog vojnika u uniformu i šalju ga u vojarnu kao pukovnika. Sav eksploziv ukrcava se na vojna kola te u trenutku izlaska iz vojarne Aleksa shvaća kako je prevaren, te otvara paljbu na ljude pred kasarnom. Završna scena filma prikazuje pjesnika Dantea kako umire recitirajući pjesmu Antuna Gustava Matoša „1909“.

Simbol Matoševe pjesme „Hrvatsku mi moju objesiše...” aludira na mračni, tamni ugođaj u trenutku kada lik Dantea biva upucan. Iako filmom prevladavaju komični elementi, te se ironijom i satinom pokušavaju ignorirati dominantni modeli filmova 90ih³⁰, u Brešanovom filmu ipak prepoznajem polarizaciju dobrih i loših likova, Hrvata i Srbina. O ratu se ne progovara patetičnim jezikom, već si je redatelj priuštio ironiju na vlastiti račun (Škrabalo, 2008). Ratna tema, polarizacija likova te na kraju smrt, vidljivo je kako su motivi,

²⁹ <http://www.filmovita.com/kako-je-poceo-rat-na-mom-otoku-1996/>

³⁰ Filmovi samoviktimizacije

iako je film snimljen sredinom devedesetih, još uvijek pod utjecajem političke ideologije hrvatskog društva. Iako su prikazane i određene mane Hrvata, na kraju filma ipak Srbin ubija.

Nastajanjem Brešanovog filma, komedija postaje dominantan oblik hrvatske kinematografije, i to zahvaljujući velikoj gledanosti filma. Film je proglašen najgledanijim hrvatskim filmom, s više od 340 000 gledatelja, što dokazuje i kako je publika bila zadovoljna načinom na koji Brešan obrađuje temu, na satiričan, ali opet način gdje se zna tko su „pravi“, a tko „krivi“ u filmu te čija je država obješena, ali i kako je smijeh lijek za sve.

7.6. Zvizdan, Dalibor Matanić, 2015.

„Ovo je najbolji hrvatski film posljednjih godina, ako ne i od osamostaljenja Lijepa naše, prekrasan, važan i ugodajan, snimljen s opipljivom inspiracijom, prožet ogoljenim emocijama glumaca i intrigantnim redateljsko-scenarističkim simbolima i metaforama.“³¹

Da je rat suvremena tema dokazuje i film „Zvizdan“, redatelja Dalibora Matanića. „Zvizdan“ je drugi i najnoviji film koji ću u radu analizirati, iz 2015. godine. Matanić je filmom „Zvizdan“ najupečatljiviji ostao zbog nagrade žirija u natjecateljskom programu „Izvrstan pogled“ („Un Certain Regard“) na 68. Filmskom festivalu u Cannesu. "Ova nagrada je značajna nama kao ekipi filma, Hrvatskoj općenito i Hrvatskom audiovizualnom centru, ovo je zaista nevjerojatan uspjeh." Izjavila je producentica filma Ankica Jurić Tilić. Osim nagrade u Cannesu, film je osvojio Veliku Zlatnu arenu u Puli za najbolji film, Zlatnu arenu za najbolju



Slika 7: Naslovnica filma: „Zvizdan“

režiju, Zlatnu arenu za najbolju žensku ulogu (Tihana Lazarević), Zlatnu arenu za najbolju sporednu žensku ulogu (Nives Ivanković), Zlatnu arenu za najbolju sporednu mušku ulogu (Dado Ćosić), Zlatnu arenu za kostimografiju. Zatim nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara, te mnoštvo inozemnih nagrada i priznanja te kandidatura kao što je i ona za Oscara 2016. godine. Od svih do sada analiziranih filmova, „Zvizdan“ je film s najviše nagrada i priznanja koji hrvatsku kinematografiju podiže na svjetsku razinu te stavlja u rang sa ostalim filmovima kandidatima za Oscara, što je za samu kinematografiju ogroman uspjeh, pogotovo nakon osamostaljenja Republike Hrvatske. Naime, jedini film hrvatske

³¹ <http://www.slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda>

kinematografije nagrađivan nagradom Oscar je dugometražni igrani film „Surogat“ iz 1962. godine, redatelja Dušana Vukotića.

Radnja filma „Zvizdan“ smještena je u tri desetljeća. Prvo razdoblje odvijanja filma je 1991. godina, drugo 2001. godina i treće 2011. godina. Kroz sva tri desetljeća provlači se tema ljubavi između Jelene/Nataše/Marije (Tihane Lazović), te Ivana/Ante/Luke to jest Gorana Markovića. Glavni likovi žive u dva susjedna sela, jedno u Hrvatskoj te drugo u Srbiji. Sela su međusobno u odnosima netrpeljivosti i netolerancije. Ratna tema je 1991. godine najupečatljivija u filmu, dok se 2001. i 2011. godine smiruju ratne tenzije, iako one između sela nikada ne nestaju. Ljubav između dvoje glavnih likova ipak je, prema riječima redatelja, tema filma. Naime želja redatelja Dalibora Matanića bila je „izdignuti ljubav iznad međunacionalne mržnje na ovim prostorima, nastale što zbog ratnih sukoba, što zbog politike, što zbog religije“³². Matanićev povod za snimanje filma ratno-ljubavne tematike je netrpeljivost koja postoji već generacijama na prostorima Hrvatske i Srbije. Redatelj tvrdi kako oko sebe uviđa ljudske nesreće i bol koje su posljedica podijeljenosti naroda, te se pita kako u takvoj situaciji razviti ljubav, „koliko je moguće zaroniti u najčišće i esencijalno ljudsko stanje“³³ čime ljubav smatra. Ljubav je kao čisto, nevino, nemoguće kontrolirano ljudsko stanje trebala je biti, i je okosnica filma, tvrdi Matanić. No, rat, netrpeljivosti, scene ratovanja, silovanja, vrištanja ipak okupiraju dobar dio filma. I ljubav i rat se provlače kroz sva tri razdoblja u filmu, kako sam redatelj kaže: „Zvizdan“ je njegov stav prema svijetu te kako je „aktualnost nešto što prati ovaj film“³⁴, znači kako je i rat dio njegovog stava prema svijetu i nikad završeni rat je aktualnost ovog prostora. Apolitičnost i poetičnost filma koju redatelj zagovara nisu u potpunosti sprovedene u filmu. Ne postoji govor o ratu koji je apolitičan. Poruke o važnosti nacije, prošlosti, identiteta dio su filma i dio su stvarnosti i bez obzira na ljubav koju redatelj želi izdići iznad svega; čovječnost putem ljubavi kojom će se mjeriti da li je netko bio dobar čovjek, da li je nekoga mogao više usrećiti, a ne čovječnost putem mjerila koliko je tko bio Hrvat ili Srbin, redateljeva je glavna ideja. Smatram kako redatelj nije potpuno uspio u svome naumu. Iako je i strana i domaća kritika film prihvatila pozitivno te ga se smatra „začetnikom“ nekog novog, nepoznatog hrvatskog vala, vlastita iskustva iz kino dvorane govore mi kako je to samo još jedan ratni film. Upravo i najviše na primjeru filma „Zvizdan“ mogu potvrditi svoju tezu, kako filmovi jasno prikazuju hrvatsku

³² http://www.novolist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama?meta_refresh=true

³³ http://www.novolist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama?meta_refresh=true

³⁴ http://www.novolist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama?meta_refresh=true

društvenu realnost. Realnost koja je od uvijek vezana uz rat i ratna previranja, koja se, kritici ponovno sviđa i koju kritika ponovno podržava, kao u počecima devedesetih godina 20. stoljeća.

Smatram kako, iako je redatelj imao dobru namjeru filmom „Zvizdan“ prikazati probleme koji tište hrvatsko društvo, ipak previše pozornosti u filmu posvećeno temi rata, te u filmu prevladava pitanje rata, a ne pitanje ljubavi kao što je to redatelj prvotno zamislio. Također smatram kako su teme obrađene u filmu „Fine mrtve djevojke“, istog redatelja, prikaz toga što bi filmovi koji se žele baviti aktualnim problemima u hrvatskom društvu trebali obrađivati, te kako bi se tema rata koja je do sada najzastupljenija u svim žanrovima hrvatske kinematografije postepeno trebala izbacivati iz filmova.

7.7. Muško ženski odnosi u analiziranim filmovima hrvatske kinematografije

Laura Mulvey, britanska filmska teoretičarka objavljuje esej pod nazivom „Vizualni užitak i narativni film“, 1975. godine, u časopisu Screen. U eseju se autorica bavi feminističkom filmskom teorijom, konkretnije, Mulvey tvrdi kako je ženska uloga u filmu tradicionalno egzibicionistička. Žena je stvorena i izložena za potrebe muškog pogleda, „to-be-look-at-ness“ (Mulvey 1989 u Vojković, 2008: 71). Laura Mulvey se posebno bavi Hitchcockovim filmovima u kojima je okosnica filma upravo pogled. Pogled u filmovima Alfreda Hitchcocka nalazi se između voajerizma i fetišizma. Klasični holivudski film, koji autorica obrađuje podupire patrijarhalno društvo i društveno iskonstruirane razlike u seksualnosti, te su priče i odnosi između likova ovisni o patrijarhalnim diskursima, navodi Mulvey (1989 u Vojković, 2008: 71). Esey Laure Mulvey ću u radu koristiti kao teorijsku podlogu pri analizi muško ženskih odnosa u filmovima. Pokušati ću uvidjeti da li se radnja hrvatskog filma temelji na patrijarhalnom diskursu i društveno iskonstruiranim razlikama između spolova, te da li se je kroz povijest to mijenjalo. Jesu li u hrvatskoj suvremenoj kinematografiji vidljive rodno/spolne podjele i patrijarhalno društvo ili je to nestalo iz kinematografije, a time i života, jer smatram kako su filmovi odraz društvene realnosti.

Vizualni užitak i narativni film, esej u kojemu Laura Mulvey opisuje tipičan odnos muških i ženskih likova u holivudskoj kinematografiji. Pogled u filmovima Alfreda Hitchcocka nalazi se između voajerizma i fetišizma. Zadovoljstvo gledanja podijeljeno je na aktivnog muškarca i pasivnu ženu. Žene su pasivne jer su stvorene za gledanje, one su erotski objekt, dok su muškarci aktivni upravo u tom pogledu koji upućuju ženama. Muški likovi,

elaborirani su kao simbolički red i zakon. Naime, ženska figura je u psihoanalizi definirana kroz ono što joj nedostaje, „definirana je nedostatkom koji u muškarcu izaziva strah od kastracije“ (Vojković, 2008: 74). Nedostatak penisa, se prema Freudu očituje u prijetnji kastracije, a muška podsvijest se koristi dvama načinima da potisne taj strah. Prvi je način proživljavanje izvorne traume, što podrazumijeva istraživanje žene, njezinu demistifikaciju, koja se sastoji u kažnjavanju ili spašavanju od krivca. Drugi način je potiskivanje straha, to jest, pretvaranje žene u fetiš da postane objekt zadovoljstva, a ne straha. Vidljivo je da u oba slučaja žena ta koja je podređena. U prvom slučaju muškarac je heroj koji spašava ženu, ili ju kažnjava zbog loših stvari koje je učinila. U drugom slučaju, žena postaje pasivan objekt za zadovoljenje muškarčevih želja. Pretvaranje žene u „fetišističku skopofiliju“ (Vojković, 2008: 74), u nešto zadovoljavajuće samo po sebi ili podvrgavanje žene patrijarhalnom društvu (na primjer udajom, primjer „spašavanja“ žene), ili kažnjavanje, najčešće ubojstvom su mogućnosti žena u klasičnom holivudskom filmu, posebice u filmovima Alfreda Hitchcocka.

U hrvatskoj kinematografiji, krećući od najstarijeg analiziranog filma, „Vrijeme za...“ žena se prikazuje kao pasivan subjekt. Majka Marija je glavni ženski lik filma, ona je brižna, boji se za svog sina, štiti ga od rata. Samo ime ju povezuje s Blaženom Djevicom Marijom, majkom sviju ljudi na zemlji. Majka Marija osim karakteristika brige i altruističnosti, nema upečatljivu ulogu u filmu. Većinom je pasivna, žrtva je pokušaja silovanja od strane neprijatelja, no muška osoba ju od silovanja spašava. Prema teoriji Laure Mulvey, u ovom filmu, žena biva spašena, ne ubijena niti podređena muškom pogledu kao seksualni objekt. Iako bi se pokušaj silovanja mogao sagledati kao pretvaranja žene u objekt za seksualno zadovoljstvo, čin spašavanja ipak više dolazi do značenja, te smatram kako bi se to rješenje moglo pripisati na položaj žene u filmu „Vrijeme za...“. Za razliku od lika majke Marije, sin Darko je sin domovine, dobrovoljac, ratnik, borac za spasenje svoje domovine, sebe i svoje majke. Lik koji se dokazuje i bori za svoju nacionalnost putem koje pokušava potisnuti problem sa svojim ocem.

U sljedećem, kronološki analiziranom filmu, „Kako je počeo rat na mom otoku“ ženski likovi imaju ulogu pokušati nagovoriti majora Aleksa da oslobodi hrvatske mladiće koji se nalaze na služenju vojnog roka kada je 1991. proglašena Hrvatska samostalnost. Majorova ljubavnica, prva, nakon što to pokušaju njegovi prijatelji, dobiva priliku nagovoriti Aleksa na napuštanje vojarnje. Naime, prijatelji i kolege prvi imaju čast i priliku obratiti se majoru da napusti vojarnu. Kada ne uspijevaju, zovu Aleksovu ljubavnicu, no i nakon njezinog neuspjeha pozivaju Aleksovu ženu da pozove Aleksa da napusti vojarnu. I u slučajevima kada žene dolaze u prvi plan, one su upućivane što da govore, pa tako i Aleksova žena, kojoj sa

strane pozornice s koje poziva Aleksa, došaptavaju što bi trebala reći. Iako je sve prekriveno humorom, može se iz filma iščitati i vidjeti razlika u prikazivanju žena i muškaraca. U sceni kada se kolege *body builderi* obraćaju Aleksi, oni sami osmisle svoj govor, cijelo vrijeme pokazujući svoje mišićavo tijelo. Za razliku od njih, žene su plašljive, pribojavaju se prići mikrofonu, te ih se poziva samo kada su ih muškarci potrebni. Iako se 1996. daje određena doza aktivnosti ženama, to je kada se žena i ljubavnica posvađaju na pozornici - tom trenutku im se daje doza aktivnosti, ipak nisu poistovjeđivane sa simbolima majke domovine i blažene djevice. One izlaze u javnost, ljubavnica kao pojam izlazi u javnost, osobi koja bi se trebala sakrivati i za koju se ne bi trebalo znati daje se javni prostor, no u slučajevima kada se javno treba obratiti oba dvije imaju dogovor s muškim dijelom voditelja programa. Smatram kako se u filmu „Kako je počeo rat na mom otoku“ pokušava održati određeni balans među ženskim likovima, daje im se određeni prostor, no s druge strane ih se ograničava u izražavanju mišljenja. Žena nije podvrgnuta smrti ili „spašavanju“ od strane muškarca prema analizi Laure Mulvey, ali je ona ograničena od strane muškarca koji predstavlja autoritet.

Branko Schmidt, u filmovima „Ljudožder vegetarijanac“ i „Metastaze“ pokazuje sličan odnos prema ženama. U filmu „Metastaze“ najupečatljiviji ženski lik je Krpina supruga, koja se u filmu niti ne imenuje. Krpina supruga biva maltretirana na psihičkoj i fizičkoj bazi, svakodnevno. Ona je izložena batinama i verbalnom nasilju u bilo kakvoj situaciji koja Krpi nije po volji. Predstavljena je kao lik koji pokušava Krpu izbaviti iz situacije u koju je upao, iz situacije pijanstva i kockanja. Majčinski instinkt iz nje izvire u situacijama gdje ga pokušava vratiti „na pravi put“, no Krpa je samouvjeren i nepokolebljiv lik u svojim namjerama, te njegova supruga na njega ne proizvodi nikakav poseban efekt. Krpini prijatelji nikada ne pitaju za njegovu suprugu, ona je u filmu nevidljiva osim u situacijama gdje se Krpa na njoj iskaljuje. Prikazivana je samo u scenama u kuhinji, kako brine o hrani ili o vešu, kako čisti, te u krevetu ili na podu kada ju krpa fizički maltretira. Prema teoriji Laure Mulvey, žena je u filmu „Metastaze“ podvrgnuta patrijarhalnom društvenom uređenju. Služi muškarcu, udana je za njega, podređena je njegovim željama (egzistencijalnim i seksualnim), te je spremna biti ubijenom zbog njega. U jednoj sceni, prilikom fizičkog maltretiranja, Krpina žena umalo umire od batina koje zadobiva.

U drugom filmu Branka Schmidta, „Ljudožder vegetarijanac“, položaj žena je stavljen u sličnu poziciju kao u prethodnom filmu. Iako nema glavnog ženskog lika, kao u filmu „Metastaze“, ženski likovi prikazivani su prvenstveno kao tijela na kojima i putem kojih muškarci provode svoja zadovoljstva. Spomenuta zadovoljstva su seksualne naravi, ali i financijske. Naime, doktor Babić obavlja nelegalne medicinske radnje (abortuse)

pacijenticama, te za njih otvoreno prima mito. Mito troši na izgled svog tijela, pumpanje mišića, te drogu koju uživa. Žene se na pobačaje dovodi kod doktora Babića, u njegovu ordinaciju ili u njegovu kuću, a u bolnici redovito falsificira nalaze i odstranja zdrave organe samo ženskim likovima (radi kao ginekolog) i to za mito. Žene su prikazane kao komadi mesa, sa čijim tijelom je dozvoljeno raditi što se prohtije muškarcima, a ne izostaju scene seksa doktora Babića sa mlađim doktoricama i medicinskim sestrama. Žena je u ovom filmu predstavljena kao seksualni objekt, podvrgnuta je skopofiliji i voajerizmu, s njezinim tijelom se muškarac ponaša kako želi, a i ako napravi neku pogrešku (žena ostane trudna), doktor ima moć riješiti se te odgovornosti, napraviti pobačaj te dalje nastaviti sa svojim životom, s uživanjem droge, posjećivanjem kladionica, praćenjem ilegalnih, krvoločnih borba pasa.

Razlog zašto redatelj Branko Schmidt žene stavlja u podređenu poziciju muškarcima, muškarcima daje moć da upravljaju ženskim tijelom i ženskom psihom prepoznajem u tome što se Schmidtovi filmovi temelje na stvarnim događajima. Filmovi se temelje na romanima Ive Balenovića koji piše o stvarnim događajima iz stvarnih života i situacija koje je i sam proživio. Žene se u hrvatskoj stvarnosti tretiraju kao podređena bića, pri prijavi na posao prednosti imaju muškarci, pri dogovoru o poslovnim uvjetima je vidljiva neravnopravnost, većinom zbog ženskog tijela. Žena bi mogla ostati u drugom stanju te otići na duže vrijeme na bolovanje i porodiljini dopust, što poslodavcima ne odgovara, te se zato ženske osobe zapošljavaju u manjoj mjeri nego muške i na manje zahtjevnim poslovima nego muškarci. Taj je trend postao toliko rasprostranjen, da je zakonom moralo biti propisana ravnopravnost uvjeta i jednakost postupanja prema muškarcima i ženama u pitanjima zapošljavanja i obavljanja zadataka.³⁵ Schmidtovi filmovi pokazuju stvarnost hrvatskog društva i stvarnost u muško ženskim odnosima, što se potvrđuje navedenim Zakonima i čime se želi skrenuti pozornost na hrvatsku stvarnost u 21. stoljeću i metastazama i ljudožderima koji se nalaze u hrvatskom društvu.

Dalibor Matanić, položaj žena u svojim filmovima pokušava prikazati na drugačiji, liberalniji način. Sam film „Fine mrtve djevojke“ u samom nazivu najavljuje priču o ženskim likovima. Glavni likovi su zapravo dvije djevojke, u ljubavnoj vezi. Od svih analiziranih filmova, po prvi puta su glavni likovi zapravo dvije žene. Na prvi pogled, to su žene koje žive samostalnim životom, iznajmljuju stan, same plaćaju režije, rade, studiraju. Prikazuju se inteligentne, sposobne mlade žene koje su spremne i mogu se brinuti same za sebe, bez potrebe muškarčeve ruke. No kada se pogled makne iz površne perspektive radnje filma,

³⁵ Zakon o radu, Zakon o ravnopravnosti spolova

zapravo doznajemo kako patrijarhalni sustav nije izostavljen niti iz ovog filma. Na samom početku filma, koji počinje *flashbackom* jedna od dviju glavnih protagonistica filma dolazi na vrata starije žene, u pratnji policije. Iva, jedna od dviju glavnih likova, od starije gospođe traži da joj vrati sina, za kojega smatra da je otet od strane gospođe. Početak filma je ujedno i kraj filma, te Iva kroz film gubi svoju partnericu Mariju, koja biva ubijena od strane sustanara. Iva, koja biva silovana, rađa dijete koje „podmeće“ muškarcu koji je u nju zaljubljen, muškarcu financijski stabilne situacije, no kojega ona ne voli. Starija gospođa, po imenu Olga stanodavka je u zgradi u kojoj djevojke iznajmljuju stan. Cijelo vrijeme misli kako će njezin sin Danijel pronaći sreću s jednom od djevojaka. Kada je Olga shvati da su djevojke u ljubavnoj vezi, ona ih izbacuje iz stana. Danijel siluje Ivu, koja s njim ostaje trudna, a Marija kada doznaje za silovanje, baca Danijela pod vlak. Mariju bace po stepenicama Olgini sustanari, u trenutku kada ona pokušava pobjeći jer shvaća što je napravila. Iva ostaje sama s djetetom, te se vraća muškarcu za kojega zna da je zaljubljen u nju, te započinje s njim ljubavnu vezu i laže mu kako je dijete što nosi njegovo, a zapravo je Danijelovo. Olga, sumnja kako je dijete Danijelovo te ga otima i sakriva u potkrovlju svog stana. Olgin suprug, vidjevši kako dijete pati bez majke, te majka bez djeteta, udara Olgu po glavi, te ona pada mrtva, a dijete vraća Ivi. Dva ženska lika u filmu završavaju ubojstvom, Olga i Marija. Iva biva spašena od ubojstva, udajom za muškarca. Iako je Matanić pokušao napraviti drukčiji tip filma, analizira temu homoseksualnosti to jest lezbijske ljubavi u čemu je prvi u hrvatskoj kinematografiji, no na kraju je ipak vidljivo kako je žena podvrgnuta patrijarhalnom sustavu. Likovi u filmu, najbolji su primjer uklapanja u teoriju Laure Mulvey (1989), žena se stavlja u podređeni položaj, a njezin spas moguć je ili u ubojstvu ili u udaji za muškarca, što je u navedenom filmu oboje prisutno.

Kod filma „Zvizdan“, dešava se tipična ljubavna priča između muškarca i žene, sa prisutnošću scena ljubavi i nasilja. Netipično ili pre-tipično je odabir ženskog lika da predstavlja srpsku stranu, a muškog hrvatsku. Ženski lik na kraju filma stradava, baca se iz automobila. Iako je Dalibor Matanić pokušao napraviti nešto drugačije, prezentirati drukčije teme i probleme, kako on sam kaže „aktualnost je nešto što prati film“, a aktualnost se još uvijek temelji na teoriji Laure Mulvey iz 1975. godine, radnja (u ovom slučaju hrvatskog filma) temelji se na patrijarhalnom diskursu i društveno iskonstruiranim razlikama između spolova.

8. Novi Hollywood VS. balkanska kinematografija

Uspoređujući hrvatsku kinematografiju s kinematografijom Hollywooda može se uvidjeti niz razlika među kinematografijama. Thomas Schatz u tekstu „The New Hollywood“ (1993) navodi kako u poslijeratnoj holivudskoj kinematografiji dolazi do urušavanja studio sistema, te promjene tamošnje kino paradigme, gdje kino postaje prostor uživanja širih obrazaca. Hollywood industrija se prilagođava promjenama u načinu poslovanja i izradi filmova te se uzdiže pojavom *blockbustera*, filmova visoke tehnologije te visokih budžeta. Film Kinga Vidore „Duel in the sun“ (1946.) je film koji se smatra prvim *blockbusterom*, te predstavlja prototip novog holivuda. Film Stevena Spilberga „Ralje“ (1975.) nazvan je prvim pravim „ljetnim“ *blockbusterom*, trilerom visoke tehnologije i brzine, a njegova je zarada bila 100 milijuna dolara. Najbolji filmovi 2015. godine prema web stranici „Filmonizirani“³⁶ jesu američki filmovi nepovezani s ratom, žanrovske raznovrsnosti od kriminalistike, horora, drame, komedije, do misterije i znanstvene fantastike. Možda američki redatelji putem tih žanrova i filmova izražavaju probleme u svojoj državi, u vlastitoj realnosti, no ti filmovi nisu zabranjivani niti cenzurirani. Američka kinematografija osim različitosti žanrova i financijski boljeg stanja od balkanske i hrvatske kinematografije, očito posjeduje i liberalnije društveno stanje u zemlji koje je neovisno od okova prošlosti u mogućnosti stvarati filmove različitih tema, žanrova i motiva.

Kada se usporedba hrvatske kinematografije suzi na Europu i Balkan, vidljivije su sličnosti u obradi tema, motiva i simbola u kinematografijama. Kao što Hrvatska kinematografija obrađuje teme aktualne i problematične u hrvatskom društvu, srpska kinematografija čini sličnu stvar. Posljednjih su se godina srpski redatelji odlučili analizirati probleme koje njihovo društvo najviše pogađa, a to su odgoj djece, njihovo odrastanje i podložnost društvu. Redateljica Maja Miloš, filmom „Klip“ 2012. godine progovara o tinejdžerima u njezinom kraju te problemima na koje nailaze pri samom odrastanju, gdje se neki od njih podaju porocima koji ih okružuju te njihovi životi kobno završavaju. Radnja filma prati Jasnu, djevojku u srednjoj školi koja živi s bolesnim ocem koji zbog jakih lijekova koje pije ponekad gubi vezu sa realnošću. Jasni je teško gledati oca takvog, pa utjehu i svoj mir traži na zabavama na kojima konzumira alkohol i opijate. Jasna teško pokazuje i izražava svoje osjećaje, a način na koji komunicira s dečkom s kojim je u vezi je preko kamere, to jest, snimajući se tijekom seksa. Redateljica Maja Miloš izjavila je kako je poticaj za snimanje filma tematike surove svakodnevnice i izražavanja ljubavi u takvoj svakodnevnici našla na internet stranicama gdje je sve češće nailazila na klipove djece koji maltretiraju jedni druge, to

³⁶ <http://filmonizirani.net/30-najboljih-filmova-do-sada-u-2015-godini/>

snimaju i objavljuju na internetu. Film obiluje scenama orgijanja i pijančevanja za koje redateljica smatra da su oblik svakodnevnice tinejdžera, ne samo u Srbiji već mladih u svijetu. Iako je u nekim državama film zabranjen zbog eksplicitnih scena seksa, orgija i drogiranja, autorica smatra kako bi se film trebao prikazati na širem području, roditeljima i djeci kako bi jedni druge mogli shvatiti i uvidjeti u kakvom društvu žive djeca, što im se nudi i kakav se društveni pritisak na njih vrši. Slične tematike je i film Srđana Spasojevića iz 2010. godine pod nazivom „Srpski film“ koji sadrži ekstremne scene nasilja i seksa, zlostavljanja, hladnokrvnih ubojstava. Redatelji su se odmakli od postojećih šablona po kojima se filmovi na Balkanu rade, gdje uz dramu uvijek postoji i aluzija na rat, no njihovi filmovi su bili zabranjivani na određenim festivalima ili prikazani u cenzuriranom obliku i nazivani morbidnim, odvratnim filmovima. Na razini društvenog prihvaćanja ovakvih filmova i analiziranog filma Dalibora Matanića „Fine mrtve djevojke“ balkanska kultura se prikazuje kao kultura umnogome povezana uz ratna i postratna zbivanja zbog kulturalnih, političkih i ekonomskih razloga, ali ipak spremna izaći iz „ratnog okrilja“ kao što to sama radnja navedenih filmova prikazuje.

9. Zaključak

Iako mala zemlja, smatram hrvatsku kinematografiju vrlo zanimljivom, kao i njezin razvojni put do prvog desetljeća 2000-ih godina. Smatram kako je tijekom povijesti razvoj hrvatske kinematografije vidno napredovao, u formalnom smislu pod kojim podrazumijevam temu i žanrove filmova, te praktičnom smislu (načini i metode snimanja). U središnjem dijelu rada analizirala sam hrvatsku kinematografiju od osamostaljenja Republike Hrvatske to jest od samih njezinih početaka, pa do prošle godine, to jest filma „Zvizdan“ koji je izašao 2015. godine. Kinematografiju sam teorijski predstavila, kroz autore koje sam smatrala relevantnim autorima hrvatske kinematografije, te potkrijepila primjerima filmova iz 1990-ih i 2000-ih godina. Putem filmova sam nastojala prikazati sve teorijski izvedene činjenice, te primjerima potkrijepiti vlastitu tezu i stav o hrvatskoj kinematografiji.

Devedesete godine prošlog stoljeća u hrvatskoj kinematografiji ostale su zapamćene kao godine u kojima je film bio etiketiran temama rata, nacionalizma, agresije prema „državnim neprijateljima“, kultom ličnosti Franje Tuđmana te ideologijom koju je on promovirao. Dominantni filmski oblici bili su prvenstveno filmovi samoviktimizacije. Promjenom vlasti, došlo je i do promjena u financiranju filmova, do reorganizaciji u filmskim poduzećima, te do osvježenja u kinematografiji. Film se počinje baviti temama društvene realnosti i temama karakterističnim za društvenu realnost. Upravo iz tog razloga odabirem četiri filma i redatelje

za koje smatram kako su najbolje prikazali realnost hrvatskog društva. Redom sam analizirala film „Fine mrtve djevojke“ u kojemu redatelj Dalibor Matanić prikazuje, prvenstveno temu homofobije koja vlada hrvatskim društvom, a zatim i seksizma i podređenog položaja žene kojoj je potreban muškarac kako bi se afirmirala u društvu ili joj prijeti smrt. Zatim, redatelj Branko Schmidt filmovima „Metastaze“ i „Ljudožder vegetarijanac“ obrađuje teme ilegalnih radnji, trgovanja ljudskim životima, korupcije u državnim institucijama, ali i nacionalizma i neonacionalizma i naravno seksizam i šovinizam. Na posljertku se vraćam na redatelja Dalibora Matanića i film „Zvizdan“ koji u javnosti slovi kao začetnik novog vala hrvatskog filma: „zora novog hrvatskog filma sviće s Matanićem“³⁷. Film ne iznjuduje samo novi pristup domovinskom ratu i odnosu između Srba i Hrvata, već i redatelja kao novu nadu hrvatske kinematografije koja se usuđuje ponovno propitivati i zalaziti u temu domovinskog rata. Pozitivna kritika i odobravanje, Matanićev film predstavljaju kao mogućeg začetnika novog vala u hrvatskoj kinematografiji, koji na drukčiji način predstavlja već mnogo puta analiziranu temu rata.

Analizirani filmovi zasigurno predstavljaju hrvatsku realnost i obrađuju teme aktualne u postojećem društvu. „Komunikacija između publike i filma uspostavlja se onda kada je cilj – ili barem jedan od podciljeva, jedan od interesa participanata u proizvodnji i/ili recepciji prikazivačke pojave (filma) –rješavanje nekog kooperativnog epistemološkog problema, tj. problema epistemološke društvene paradigmatizacije“ (Turković, 2000: 86). Redatelji, izrađujući film imaju za cilj uspostaviti recepcijske, društveno važne teme, a recipijent na temelju indikatora koje mu film nudi pokušava usmjeriti svoja očekivanja prema indikatoru redatelja. Redatelji se dvijetisućitih oslobađaju utega koji je predstavljao stilski oblik filma samoviktimizacije te iskazuju vlastite interese u temi i oblicima filmova koji se snimaju. Cilj redatelja je predstaviti probleme s kojima se suočava hrvatsko društvo u aktualnim godinama. Problematičnim smatram činjenicu da su baš to teme koje okružuju hrvatsku realnost u 21. stoljeću, posebice nakon ispunjenja uvjeta koji su bili potrebni za ulazak Hrvatske u Europsku Uniju. Tada kreće borba protiv korupcije hrvatskog naroda, homofobija kao pojam pokušava biti istrijebljena, pokušava se osvijestiti hrvatsko društvo. Jedan od načina je putem kinematografije, koji smatram promašenim slučajem. Naime, kada bi nekome tko ne poznaje hrvatsko društvo dali da stekne dojam o hrvatskoj društvenoj realnosti kroz kinematografiju, ta bi shvaćanja prezentirala patrijarhalno društvo, potlačene žene, agresivne muškarce, raspušteno bolničko osoblje, homofobija, droga, kladionice, rat. Žene su u hrvatskoj

³⁷ <http://www.slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda>

kinematografiji prikazane stereotipno, tradicionalno, šovinistički. Žena je uglavnom marginalizirani lik, ili ako je u glavnoj ulozi potpada pod okove patrijarhata. Neonacionalizam je svakodnevno prisutan, partnerstvo javnih institucija u ilegalnim radnjama, pitanje pobačaja, seksualne orijentacije te svemogući rat.

Razlika u temi između 1990ih i 2000ih je vidljiva do određene mjere. Naime, navedene teme osim rata nisu bile teme karakteristične za 1990e godine, te se u tom segmentu tematski i žanrovski filmovi tih dvaju razdoblja razlikuju. U obrađivanju rata, uviđam više sličnosti nego različitosti kroz razdoblja. Prvotno je tema rata teorijski trebala biti manje zastupljena u razdoblju 2000ih godina, no iako se javlja u analiziranim filmovima, posebice u filmu „Zvizdan“ koji je žanrovski određen kao dramski film - rat, grozote rata, netrpeljivosti između susjeda, agresija te na kraju smrt motivi su filma. Razlog zašto se tema rata još uvijek pojavljuje u filmovima je taj što se tema rata još uvijek pojavljuje i u hrvatskoj svakodnevnici. „Gdje si bio `91?“, poznata je hrvatska poštapalica kojom se mjeri koliko je netko dovoljno ili nedovoljno Hrvat. Poštapalica se može čuti u svakodnevnom govoru ali i od strane političara, javnih osoba, na javnoj televiziji. Ideologija `91 još uvijek živi u hrvatskom društvu.

„Film nema tu moć da izliječi društvo, društvene rak-rane. To mogu i morali bi političari.“³⁸

Iako je kinematografija napredovala, prisvaja pozitivne trendove, vraća vlastitu publiku, osvaja prestižne nagrade. U društvu koje je iskvareno niti kinematografija ne može biti nevina, pa se njezine teme i dalje vrte oko pitanja rata za kojega se usuđujem reći da je i dalje dio ideologije hrvatskog društva. U ratu, ljubavi i kinematografiji bi „trebalo“ sve biti dopušteno, no smatram kako hrvatska kinematografija još uvijek ovisi o društvu - društvu koje će ju financirati i društvu koje će ju gledati i podržavati. Analizirani redatelji pokušali su napraviti nešto novo, osvijestiti gledatelje o društvu u kojemu žive, progovoriti o događajima koji se dešavaju oko njih, a koji se zataškavaju, no i oni sami svjesno ili nesvjesno padaju u zamku ideologije kroz „kulturu sjećanja“. Kultura sjećanja koju prema Assmannu (2005) u knjizi „Kulturno pamćenje“, stvaraju država i politika je vidljiva u analiziranim filmovima. Rat je prema Assmannu središnje mjesto pamćenja i stvaranja kulturalnih identiteta iz razloga jer njegove pobjede bude ponos, a žrtve traže osvetu, što je u hrvatskom društvu postojeće i vidljivo, pogotovo kroz kinematografiju.

³⁸ Citati je izjavio redatelj Branko Schmidt nakon premijere njegovog filma „Metastaze“.
URL: <http://slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/47266/redatelj-branko-schmidt-politicari-su-ignorirali-metastaze>

10. Literatura

1. Assmann, J., (2005), *Kulturno pamćenje*. Biblioteka Tekst. Zenica.
2. Goulding, D., (2004), *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
3. Iordanova, D., (2001), *Cinema of Flames: Balkan film, Culture and the Media*. London: British Film Institute.
4. Jeknić, R., (2006), *Kulturni imperijalizam Zapada u djelu Edwarda W. Saida*, Split, *Kultura i moć*, UDK: 1 Said, E.130.2(4:5):325.3
5. Kurelec, T., (2004), *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM
6. Pavičić, J., (2007), *Trendovi hrvatskog filma*. *Hrvatski filmski ljetopis* (11), 3-10.
7. Pavičić, J., (2011), *Postjugoslavenski film – stil i ideologija*. Zagreb: HFS
8. Schatz, T., (1993), *The New Hollywood*, Routledge, New York
9. Škrabalo, I., (1998), *101 godina filma u Hrvatskog – 1896. – 1997. – Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
10. Škrabalo, I., (2008), *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
11. Todorova, M., (2006), *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek.
12. Turković, H., Majcen, V., (2003), *Hrvatska kinematografija – povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*. Zagreb: HFS.
13. Vojković, S., (2008), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: HFS.

Online publikacije:

1. *Baza HR kinematografije*,
URL: <http://hrfilm.hr/> (preuzeto dana: 10.02.2016.)
2. *Blitz – Cinestar*,
URL: <http://www.blitz-cinestar.hr/> (preuzeto dana: 02.02.2016.)
3. *Booksa.hr*.
URL: <http://www.booksa.hr/dossier/ivo-balenovic> (preuzeto dana: 15.02.2016.)
4. *Bonobostudio*,
URL: http://bonobostudio.hr/hr/news/oktavijan_award/12 (preuzeto dana: 10.02.2016.)

5. *Dani hrvatskog filma*,
URL: <http://danihrvatskogfilma.net/2016/nagrade/> (preuzeto dana: 10.02.2016.)
6. *Domoljublje na ekranu; Najveći hrvatski patriotski „hitovi“ devedesetih*,
URL: <http://www.index.hr/black/clanak/domoljublje-na-ekranu-najveci-hrvatski-patriotski-hitovi-devedesetih/622333.aspx> (preuzeto dana: 15.05.2016)
7. *Filmovi.hr*,
URL: <http://filmovi.hr/index.php?p=article&id=1719> (preuzeto dana: 02.05.2016.)
8. *Filmovizirani*,
URL: <http://filmonizirani.net/30-najboljih-filmova-do-sada-u-2015-godini/> (preuzeto dana: 15.05.2016.)
9. *Fine mrtve djevojke*,
URL: <http://www.imdb.com/title/tt0329083/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
10. *FOTO Premijera predstave „Fine mrtve djevojke“*,
URL: <http://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/foto-premijera-predstave-fine-mrtve-djevojke/1185632/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
11. *Hrvatski filmski savez*,
URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3TrcdKLTIU (preuzeto dana: 15.05.2016.)
12. *Jadran film*,
URL: <http://www.jadran-film.com/> (preuzeto dana: 15.05.2016.)
13. *Kako je počeo rat na mom otoku (1996)*,
URL: <http://www.filmovita.com/kako-je-poceo-rat-na-mom-otoku-1996/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
14. *Kako je počeo rat na mom otoku (1996)*,
URL: <http://www.imdb.com/title/tt0116739/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
15. *Ljudožder vegetarijanac*,
URL: <http://www.imdb.com/title/tt2275813/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
16. *Ljudožder vegetarijanac*,
URL: http://www.filmski.net/filmovi/uskoro/5871/ljudozder_vegetarijanac/synopsis (preuzeto dana: 20.06.2016.)
17. *Ljudožder vegetarijanac*,
URL: https://www.google.hr/search?q=ljudo%C5%BEder+vegetarijanac&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjJvbjS7LOAhXE1RQKHR9YDfkQ_AUICCgB&biw=1366&bih=643#imgsrc=zw_KsXiZitn2_M%3A (preuzeto dana: 20.06.2016.)

18. „*Ljudožder vegetarijanac*“ našem društvu daje najtežu dijagnozu,
URL: <http://www.vecernji.hr/film/ljudozder-vegetarijanac-nasem-drustvu-daje-najtezu-dijagnozu-381299> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
19. *Matanić: "Zvizdan" je moj obračun s povijesnim tekovinama*,
URL: http://www.novolist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama?meta_refresh=true (preuzeto dana: 20.06.2016.)
20. *Ministarstvo kulture, službene stranice*,
URL: <http://www.min-kulture.hr/> (preuzeto dana: 10.02.2016)
21. *Najmorbidniji i najgori film na svijetu – „Srpski film“*,
URL: <http://dnevnik.hr/showbuzz/omg/najmorbidniji-film-na-svijetu-je-srpski-film---423306.html> (preuzeto dana: 03.08.2016.)
22. *Pulski filmski festival*,
URL: <http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta> (preuzeto dana: 15.02.2016.)
23. *Petnaest sam godina bio šef klinike i mogu potvrditi...film 'Ljudožder vegetarijanac' nije fikcija. To je cijela istina o našim klinikama za porode*,
URL: <http://www.jutarnji.hr/vijesti/petnaest-sam-godina-bio-sef-klinike-i-mogu-potvrditi...film-ljudozder-vegetarijanac-nije-fikcija.-to-je-cijela-istina-o-nasim-klinikama-za-porode/1645077/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)
24. *Sažeti pregled povijesti svjetskoga snimateljstva 19. i 20. stoljeća u igranom filmu*,
URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1598#.V3VdP9KL
TIV (preuzeto dana: 19.06.2016.)
25. *Slobodna Dalmacija*,
URL: <http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/182932/srpska-redateljica-maja-milos-klip-je-poziv-roditeljima-da-pomognu-svojim-tinejdzerima>
(preuzeto dana: 03.08.2016.)
26. „*Srpski film*“: *Šta je poruka filma?*,
URL: http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_id=418377 (preuzeto dana: 03.08.2016.)
27. *Svečana 50. izvedba predstave "Fine mrtve djevojke"*,
URL: http://www.gavella.hr/o_kazalistu/arhiva_novosti/2016/sijecanj/svecana_50_izvedba_predstave_fine_mrtve_djevojke (preuzeto dana: 20.06.2016.)
28. *Uklonjen plakat za Fine mrtve djevojke*,
URL: <https://www.google.hr/search?q=fine+mrtve+djevojke&source=lnms&tbn=isch>

&sa=X&ved=0ahUKEwjis6nG3Z_OAhXEtRQKHWU-
B0oQ_AUICCGB&biw=1366&bih=643#imgrc=6drEHogPEXi1sM%3A (preuzeto
dana: 20.06.2016.)

29. *Vrijeme za ...*,

URL: https://www.google.hr/search?q=ljudo%C5%BEder+vegetarijanac&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjJvbj7LOAhXE1RQKHR9YDfkQ_AUICCGB&biw=1366&bih=643#imgrc=zw_KsXiZitn2_M%3A (preuzeto dana: 19.06.2016.)

30. *Zagrljene djevice*,

URL: <http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/nakon-pritisaka-katolicke-udrugepovucen-plakat-za-gavellinu-predstavu-%E2%80%98fine-mrtve-djevojke%E2%80%99/1186613/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)

31. *Zakon o radu*,

URL: <http://www.zakon.hr/z/307/Zakon-o-radu> (preuzeto dana: 30.06.2016.)

32. *Zakon o ravnopravnosti spolova*,

URL: <http://www.zakon.hr/z/388/Zakon-o-ravnopravnosti-spolova> (preuzeto dana: 30.06.2016.)

33. *ZVIZDAN Hrvatski film za pet zvijezda*,

URL: <http://www.slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda> (preuzeto dana: 20.06.2016.)

34. *Zvizdan*,

URL: <http://www.kinorama.hr/filmovi/Zvizdan/28> (preuzeto dana: 20.06.2016.)

35. *Zvizdan*,

URL: <http://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan> (preuzeto dana: 20.06.2016.)

36. *Zvizdan (2015)*,

URL: <http://www.imdb.com/title/tt4593108/> (preuzeto dana: 20.06.2016.)

11. Filmografija

p: producent; r: redatelj; s: scenarij; k: kamera

1992.

Vrijeme za...

Jadran film, RAI 3 (I), Ellepi Film (I); p: Zdravko Mihalić, Leo Pescarolo, Giancarlo Sanralmassi; r: Oja Kodar; s: Oja Kodar; k: Gary Graver

1996.

Kako je počeo rat na mom otoku

HRT; p: Ante Skorput; r: Vinko Brešan; s: Ivo Brešan, Vinko Brešan; k: Živko Zalar

2002.

Fine mrtve djevojke

Alka film, HRT; p: Jozo Praljak; r: Dalibor Matanić; s: Mate Matišić, Dalibor Matanić; k: Branko Linta

2009.

Metastaze

HRT, p: Telefilm; r: Branko Schmidt; s: Ognjen Sviličić; k: Dragan Ruljančić

2012.

Ljudožder vegetarijanac

HRT; p: Telefilm; r: Branko Schmidt; s: Ivo Balenović, Branko Schmidt; k: Dragan Ruljančić

2015.

Zvizdan

p: Ankica Jurić Tilić; r: Dalibor Matanić; s: Dalibor Matanić; k: Mladen Pervan, Tomislav Pavlic