Tumačenje suvremenog hrvatskog filma Zvizdan

Milanović, Tjaša

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:654648

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-22**

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

SMJER: MEDIOLOGIJA I POPULARNA KULTURA

Tjaša Milanović

TUMAČENJE SUVREMENOG HRVATSKOG FILMA *ZVIZDAN*

Rijeka, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

SMJER: MEDIOLOGIJA I POPULARNA KULTURA

Tjaša Milanović

TUMAČENJE SUVREMENOG HRVATSKOG FILMA *ZVIZDAN*

Mentor:

Dr.sc. Boris Ružić

Rijeka, 19. rujan. 2018.

SAŽETAK

Predmet ovog diplomskog rada je proučavanje povezanosti filmskog djela i kulture, na način proučavanja znakovnih sustava koji su sadržani u filmu i u njemu se realiziraju. Rad se dakle temelji na proučavanju semiotike, disicpline koja se bavi proučavanjem znakova koja u posljednje vrijeme sve češće dolazi u središte pozornosti. S obzirom kako komunikacija nije moguća bez znakova, njihovo korištenje zapravo čini njezinu svrhu postojanja.

Komunikacija podrazumijeva organizirane znakovne sisteme dogovorene među pripadnicima određene kulture, što znači kako znakovi postaju sredstva razumijevanja spomenute kulture. Kako proučavanje bilo koje kulture ne može bez proučavanja popularne kulture, veoma je bitno objasniti međusobnu povezanost na kojoj se temelji njihov odnos. Popularna kultura kao takva čini osnovu suvremenog društva čiji su izričaji i oblici vidljivi ponajviše u medijima, što znači kako je bitno poznavati medije za razumijevanje suvremenog svijeta. Razvijanjem masovnih medija istovremeno se razvija i popularna kultura, pa su time oni jedan od glavnih razloga širenja, ali i razumijevanja popularne kulture u suvremenom društvu. Naime, njihovo djelovanje temelji se prvenstveno na komunikaciji, gdje medijski prostor, u kojem se nalazi i filmski medij, postaje mjesto stvaranja i primanja znakova.

Početak ovog rada bavi se popularnom kulturom i masovnim medijima, te njihovom međusobnom povezanosti kako bi objasnio osnovni princip djelovanja masovnih medija. Drugim riječima, rad predstavlja masovne medije kao komunikacijska sredstva koja u komunikacijskom procesu prenose obavijesti, koje u svojoj suštini uvijek sadržavaju znakove. Sljedeći tu misao, rad prelazi na proučavanje semiotike, discipline koja se bavi proučavanjem znakova na kojima se komunikacija kao takva temelji. Točnije, proučava način na koji znakovi djeluju. Rad se dalje bavi filmskom semiotikom, koja se kasnije primjenjuje na hrvatski film *Zvizdan* (2015), Dalibora Matanića koji je privukao posebnu pozornost radi drukčije obrade već poznatih tema, te posebnog načina snimanja i obrade filmskog djela. Prije same primjene filmske semiotike na konkretan primjeru, rad prikazuje razvoj suvremene hrvatske kinematografije, kako bi prikazao kontekstualnu pozadinu stvaranja određenog filmskog djela kako bi bilo lakše shvatiti o čemu i na temelju čega film komunicira.

Ključne riječi: popularna kultura, masovni mediji, semiotika, filmska semiotika, suvremena hrvatska kinematografija, kultura sjećanja, rat, hrvatska realnost, *Zvizdan*.

SADRŽAJ

1 Uvod ... 1
2 Što je popularna kultura? ... 3
2.1 Pojmovno određenje popularne kulture ... 3
2.2 Popularna kultura i masovni mediji ... 5
2.3 Teorije popularne kulture ... 7
3 Teorijska polazišta semiotike u popularnoj kulturi ... 10
3.1 Pojmovno određenje semiotike ... 10
3.2 Povijesni razvoj semiotike ... 10
3.3 Primjena semiotike u popularnoj kulturi ... 15
3.4 Na što se odnosi filmska semiotika? ... 19
4 Razvoj suvremene hrvatske kinematografije ... 24
4.1 Pulski filmski festival: Raspad jugoslavenske kinematografije ... 25
4.2 Nakon raspada jugoslavenske kinematografije ... 27
4.3 Društveno-povijesni kontekst suvremenog hrvatskog filma ... 30
4.4 Pozitivne promjene suvremenog hrvatskog filma ... 36
5 Tumačenje suvremenog hrvatskog filma: *Zvizdan* (2015) Dalibor Matanić ... 39
5.1 Zvizdan (2015) ... 39
5.2 Filmska radnja ... 41
5.3 Struktura filma ... 45
5.3.1 Snimanje i montaža ... 45
5.3.2 Scenografija ... 47
5.3.3 Likovi ... 49
5.3.4 Osvjetljenje ... 51
5.3.5 Kostimografija i šminka ... 52
5.3.6 Zvuk i glazba ... 53
5.4 Značenje ... 55
6 Redateljev pogled vs. pogled publike na film *Zvizdan* ... 56
7 Zaključak ... 59
8 Literatura ... 61

1 Uvod

Polazeći od toga da film predstavlja proizvod određene kulture, rad ima za cilj objasniti povezanost filmskog djela i kulture koja ga je stvorila, na način proučavanja znakovnog sustava koji je sadržan u spomenutom filmskom djelu u kojem se ostvaruje. Filmsko djelo kao kulturalni proizvod predstavlja odraz određene kulture, što ostvaruje procesom komunikacije, odnosno uporabom znakovnog sustava koji djeluju putem uporabe kodova. S obzirom da komunikacija podrazumijeva znakovne sustave koji su dogovoreni u određenoj kulturi, kodovi postaju sredstva razumijevanja određene kulture, postaju kulturalni kodovi. Drugim riječima, tekst neće biti razumljiv ako kontekst na koji se poziva nije poznat.

Temeljeći se na idejama koje su određeni teoretičari filmske semiotike postavili, rad polazi od pretpostavke da se film može proučavati kao komunikacijski sustav koji predstavlja sredstvo prijenosa poruke publici. Kako bi se poruka uspješno prenijela publici, bitno je naučiti princip djelovanja komunikacijskog sustava koji se temelji na znakovnom sustavu koji djeluje i prenosi se kodovima. Naime, kako bi uopće bilo moguće razumijeti princip djelovanja filmske pripovijesti, odnosno uključiti se u stvaranje njezinog značenja blisko povezanog sa stvarnosti, bitno je proučiti spomenute koncepte. Proučavanje komunikacije filmskog djela, odnosno djelovanje znakovnog sustava u filmskom djelu najvidljivije je u njegovoj tehnološkoj prirodi. Drugim riječima, filmski elementi pojavljuju se kao kodovi. Navedeni kodovi obuhvaćaju filmsku radnju, snimanje i montažu, glumu, scenografiju, osvjetljenje, zvuk i glazbu, te kostimografiju i šminku.

Rad dakle proučava film *Zvizdan* (2015) Dalibora Matanića, koji je uzet kao primjer suvremenog hrvatskog filma jer predstavlja jedan od najuspješnijih filmova suvremene hrvatske kinematografije, koji je nakon osvajanja mnogobrojnih festivalskih i stručnih nagrada proglašen mogućim začetnikom novog vala hrvatskog filma. Ono što je zanimljivo kod tog filma je da obrađuje već viđenu temu rata na drukčiji način, kroz propitivanje stava i mišljenja hrvatskog društva prema Domovinskom ratu i njegovim posljedicama, koji uključuje odnos hrvatskog društva prema srpskom društvu, nekadašnjem ratnom suparniku.

Kako bi film *Zvizdan* bilo moguće razumijeti potrebno je znati kontekst na koji se poziva. Upravo iz tog razloga, rad objašnjava društveni kontekst razvoja suvremene hrvatske kinematografije, gdje je pojašnjena situacija u kojoj se suvremeni hrvatski film kao takav

razvijao. Ono što je označilo početak suvremene hrvatske kinematografije su devedesete godine prošlog stoljeća, to jest osamostaljenje Hrvatske, ali i Domovinski rat gdje su se na suprotnim stranama našle Hrvatska i Srbija. Na određene okolnosti suvremeni hrvatski film odgovorio je obrađivanjem tema poput domoljublja, agresije i ideologiju tog doba koje su hrvatski narod prikazivale kao žrtvu, dok je suprotna strana bila prikazivana kao zlostavljač. Promjenom vlasti mijenja se i suvremeni hrvatski film koji počinje obrađivati teme koje imaju više veze sa stvarnom društvenom situacijom i problemima koji je opterećuju. No, problemi koji je opterećuju i dalje su problemi vezani uz sukob i podjelu nastalu u Domovinskom ratu.

Kako bi pokazao povezanost filma *Zvizdan* i kulture iz koje je proizašao, rad proučava znakovni sustav koji je sadržan u tehnološkoj prirodi samog filma. Iz tog se razloga proučavaju filmski elementi poput filmske radnje, snimanja i montaže, glume, scenografije, osvjetljenja, zvuka i glazbe, te kostimografije i šminke, koji ujedno predstavljaju kodove kojima se znakovni sustav sadržan u njima prenosi kako bi se obavio komunikacijski proces.

Proučavanje filma *Zvizdan* dovelo je do spoznaje kako pažljivom uporabom znakovnog sustava upozorava na navedene probleme koji su u hrvatskom društvu prisutni već dvadeset godina i više nakon što je Domovinski rat završio. Naime, film *Zvizdan* dramski je film koji se na prvi pogled bavi temom ljubavi, dok na drugi progovara o ljudskim odnosima koji počivaju na nekadašnoj podjeli društva. Unatoč tome što film *Zvizdan* pokušava osvjestiti društvo o kontekstu u kojem se nalazimo i događajima, te ponuditi kritiku društvenim vrijednostima koje počivaju na mržnji, proučavanjem te teme samo se zapliće u ideologiju koja je temeljena na Domovinskom ratu i '91 godini. Ono što je zanimljivo je to što se kroz cijeli film *Zvizdan* proteže znakovni sustav temeljen na kulturi sjećanja. Naime, prema Assmannu i njegovom radu *Kulturno pamćenje* (2005), veliki događaji poput rata glavni su uzrok stvaranja kulturnog pamćenja i kulturalnih identiteta, dok kultura sjećanja društveni potiče društvo.

2 Što je popularna kultura?

2.1 Pojmovno određenje popularne kulture

Prvo poglavlje bavi se popularnom kulturom koja čini temelj suvremenog društva, pri čemu masovni mediji sudjeluju u prenošenju popularne kulture i njezinih oblika svijetu. Budući kako masovni mediji imaju veliku ulogu pri širenju i razvoju popularne kulture, razumijevanjem masovnih medija, zapravo je moguće razumijeti suvremeno društvo.

Ovo poglavlje najbolje je započeti uvodom u termin popularne kulture, čije značenje mnogim ljudima stvara određene poteškoće u razumijevanju, zbog toga što se termin koristi u široj upotrebi. Termin u grubo može se definirati kao ono što se sviđa većem broju ljudi, no istovremeno valja imati na umu kako je termin mnogo širi, odnosno kako ovisi o samom kontekstu uporabe, što potvrđuju mnogobrojni znanstveno istraživački radovi na tu temu.

Nešto više o toj temi piše John Storey u knjizi *Cultural Theory and Popular Culture* (2010), koja je uzeta kao temelj ovog uvodnog dijela rada, kada se govori o popularnoj kulturi. Ključan pojam koji čini termin popularne kulture je pojam kulture, zbog čega je veoma važno objasniti njihovu međusobnu povezanost na kojoj se temelji njihov odnos.

Prema *Hrvatskoj enciklopediji* kultura dolazi od lat. riječi *cultura* koja znači obradu zemlje/ njegu tijela i duha, a predstavlja „složenu cjelinu institucija, vrijednosti,predodžbi i praksi koje čine život određene ljudske skupine, a prenose se i primaju rođenjem“ [1]

Kada se radi o teoretskom pristupu pojmu kulture bitno je spomenuti Raymonda Williamsa, jednog od prvih teoretičara koji su uspjeli definirati tako kompleksan pojam kao što je *kultura*, koji je postao opće prihvaćen u akademskim krugovima. Naime, iz razloga što kulturu smatra jednom od najkompleksnijih riječi unutar engleskog jezika, Williams u svom radu *Analiza kulture* (1965) nudi tri definicije kulture, koje promatrane zajedno tvore njezino kompleksno značenje. Prema Williamsu, prva definicija predstavlja *idealnu kulturu*, odnosno „općeniti proces intelektualnog, duhovnog i estetskog razvoja“, druga predstavlja *socijalnu kulturu*, odnosno „poseban način života ljudi, razdoblja ili grupe“, dok treća definicija označava *dokumentarnu kulturu,* odnosno „tekstove i prakse intelektualnih i posebice umjetničkih aktivnosti“ (Storey 2010: 2). Ono što Williamsova *analiza kulture* označava je proces proučavanja onoga što kultura izražava, točnije proučavanja strukture osjećaja unutar koje, u određenom vremenu i mjestu, ljudi žive i stvaraju kulturu na njima osobit način.

[1] Hrvatska enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34552; 08.09.2018.; 20:16 h

Iz tog je razloga od velikog značaja povremeno rekonstruirati kulturu sa svim njezinim gore navedenim značajkama kako bi se shvatile okolnosti unutar kojih je neki kulturalni proizvod proizveden. Ipak, u tom procesu istovremeno moramo biti svjesni mogućnosti izmjene i probiranja onoga što se ubraja u kulturu, od strane onih koji navedenu proizvodnju kontroliraju. U tom kontekstu, Williams je bio duboko zainteresiran za ideju da kulturu učini svima dostupnom, to jest, zajedničkom, koju je kasnije nazivao popularnom kulturom.

Govoreći o *popularnoj kulturi* kao onoj koja bi, razbijajući barijere hijerarhijskog poretka, svim slojevima društva bila zajednička, Williams navodi četiri definicije onoga što se smatra popularnom kulturom. Pa tako govori da je to ona kultura koja obuhvaća sve ono što se sviđa većem broju ljudi, ona koja se suprotstavlja visokoj kulturi, ona koja je nastala iz naroda i njemu služi, te ona koja predstavlja borbu potlačenih i vladajućih društvenih skupina.

Baveći se istom temom, teoretičar John Fiske dolazi do svoje definicije koja određuje *popularnu kulturu* kao suodnos popularne kulture i postmodernizma, razdoblja u kojem se više ne mogu razaznati granice visoke i niske kulture (Storey: 2010). Teoretičari poput Storeya, koji tvrdi kako postmodernizam predstavlja „termin akademske studije unutar popularne kulture“ (Storey 2010: 182), njegovu pojavu povezuju s početkom razvoja kasnog multinacionalnog kapitalizma pedesetih i šezdesetih godina, kada pojam poprima višestruka značenja, kao npr. ono koje izjednačuje važnost visoke i niske kulture, suprotstavljajući se tako modernističkom elitizmu. Samim time što je od strane sukobljenih teoretičara popularnu kulturu teško definirati, smjestiti ju u kontekst nastajanja i slično, ni postmodernizam ne može postići stabilnost vlastitog značenja unutar akademskog diskursa.

Ipak, način na koji postmodernizam može biti shvaćen je onaj putem osvještavanja razumijevanja popularne kulture, što je bitno iz razloga što je kroz njezina osnovna obilježja i sadržaje moguće iščitati stanje društvene realnosti, što obuhvaća one vrijednosti koje društvo podržava i one stavove koje društvo posjeduje. To bi značilo da iz onih kulturnih sadržaja koji privlače veći broj publike, saznajemo mnogo o društvenoj stvarnosti u kojoj se takva vrsta sadržaja proizvodi, a koje nam govore što publiku zanima, kao i što bi je tek moglo zanimati[2]. Drugim riječima, popularna kultura predstavlja življenu kulturu suvremenog svijeta.

Prije nego rad prijeđe na semiotiku u popularnoj kulturi, bitno je uvesti još nekoliko korelacija koje se općenito dotiču masovnih medija, te njihovog značaja vezanog uz popularnu kulturu kako bi bilo lakše razumijeti cjelokupnu povezanost rada. Stoga, slijedi dio o njihovoj međusobnoj povezanosti.

[2] Dio o popularnoj kulturi preuzet iz završnog rada *Kako je serija Prijatelji izmjenila percepciju američkog identiteta* (2014), autorice Tjaše Milanović

2.2 Popularna kultura i masovni mediji

Popularna kultura čini osnovu suvremenog društva čiji su izričaji i oblici vidljivi ponajviše u medijima, što znači kako je bitno poznavati medije za razumijevanje suvremenog svijeta. Razvijanjem masovnih medija istovremeno se razvija i popularna kultura, pa su time oni jedan od glavnih razloga širenja, ali i razumijevanja popularne kulture u suvremenom društvu. Zbog svoje neodvojivosti od popularne kulture čije izričaje prenose i čiji izričaji jesu, masovne je medije potrebno proučavati u povezanosti s popularnom kulturom, kao i obrnuto. Štoviše, s obzirom kako ovaj rad proučava filmski medij kao dio popularne kulture, smatram kako je potrebno objasniti njihovu međusobnu povezanost za daljnje razumijevanje rada.

Hrvatska enciklopedija nudi definiciju pojma masovnih medija koje opisuje na sljedeći način. „Masovni mediji su sredstva masovnog priopćivanja, skupni naziv za komunikacijska sredstva, sredstva javnog priopćivanja i ustanove koje djeluju na velik broj čitatelja, slušatelja i gledatelja. Razlikuju se prema tipu: knjiga, tisak (novine), film, televizija, radio, nosači zvuka i slike (video, CD, DVD); razini i dosegu: lokalni, nacionalni, međunarodni; obliku vlasništva: privatni, javni, državni, komunalni ili asocijativni; programu i načinu privrjeđivanja (ponajviše kod radija i televizije): javni ili komercijalni. Simbolička dobra, uobičajeno nazvana poruke, mogu se posredstvom masovnih medija reproducirati u neograničenu broju, namijenjena su prodaji i dostupna su svim članovima društva. Publiku masovnih medija čine pojedinci koji selektivno i katkad kritički primaju i raznoliko dekodiraju poruke i sadržaje medija, ponajviše pod utjecajem svoje društvene okoline.“[3]

Kada se radi o teoretskom pristupu pojmu masovnih medija, najsažetiju definiciju masovnih medija ponudila je Zrinjka Peruško koja u svojoj knjizi *Uvod u medije* (2011) navodi: “Masovni mediji su institucije koje zadovoljavaju potrebu društva za javnom komunikacijom u kojoj mogu sudjelovati svi pripadnici društva“ (Peruško: 2011: 15).

Prema toj temeljnoj definiciji, masovni mediji služe širenju spoznaja o svijetu široj publici, gdje se pod pojmom masovnih medija pritom misli na televiziju, internet, radio, tisak i ostale forme smislenog sadržaja koji se manifestira putem slikovnog, zvukovnog, literarnog ili glazbenog zapisa. No, sam pojam masovnih medija daleko je složeniji, te seže dalje i dublje. Naime, sam pojam masovnih medija označava mnogo više od svega navedenoga. Stoga, kada govorimo o masovnim medijima, govorimo o jednom od sastavnih elemenata koji sačinjavaju suvremeno društvo, što znači kako je bitno poznavati medije za razumijevanje

[3] Hrvatska enciklopedija, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39312; 03.10.2017.; 17:56

suvremenog svijeta. Kad kažemo da su masovni mediji sastavni dio suvremenog društva, zapravo mislimo na važnost masovnih medija u samom društvu i njihovom učinku.

Time se više bavi Torontska škola, koju je na Sveučilištu u Torontu osnovao Harold Innis, teoretičar političke ekonomije koji je svojim proučavanjem doprinio sveukupnom proučavanju medija. Naime, on prvi postavlja temeljnu ideju *tehnološkog determinizma* koju kasnije preuzima i razvija Marshall McLuhan, teoretičar komunikacije, o čemu doznajemo iz knjige *Marshall McLuhan: Nemate vi pojma o mojemu djelu!* (2012), Douglasa Couplanda. Sama srž McLuhanove ideje tehnološkog determinizma objašnjena je u njegovom najuspješnijem djelu pod nazivom *Razumijevanje medija* (1964), nakon kojeg je stekao slavu.

Prema Marshallu McLuhanu *tehnološki determinizam* opisuje odnos tehnologije i ljudi gdje tehnologija kao takva mijenja ljude, prilagođava ih sebi i određuje njihovu komunikaciju. Upravo zbog toga što svaka pojava nove tehnogije označava promjenu ljudske komunikacije, proučavanje tehnologije postaje važnije nego proučavanje sadržaja koji se prenosi komunikacijom. To ujedno predstavlja i objašnjenje poznate poslovice *„medij je poruka“*. Navedenim teoretskim pristupom o tehnologiji kao bitnoj komponenti ljudskog komuniciranja, Torontska je škola značajno pridonijela samom medijskom proučavanju. No, upravo zbog toga što društvo već samom uporabom masovnih medija ima određeni učinak na njih same, navedenoj bi teoriji uvijek trebalo pristupati s određenom dozom opreza.

Navedeno potvrđuje teorija mediologije o kojoj piše Regis Debray u svom radu pod nazivom *Što je mediologija?* (1999). Krajnji cilj te teorije je „osvjetljavanje funkcije medija u svim njegovim oblicima, u toku dugog vremenskog perioda, ali izbjegavajući opsjednutost današnjim medijima“ (Debray: 1999: 1) gdje se u pitanje dovodi međusobno djelovanje tehnologije i društva. To znači kako za razumijevanje društvenih promjena, treba istovremeno posebno obratiti pažnju na društvenu potrebu za tehnologijom, ali i na potencijalne posljedice koje ona sa sobom može donijeti. Naime, time masovni mediji postaju nešto više od prijenosnika i poruka: oni postaju ravnopravni pripadnici suvremenog društva.

Dominic Strinati u knjizi *An introduction to theories of popular culture* (2004) spominje kako pojam masovni mediji ulazi u širu uporabu već dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća, malo nakon pojave tiska, radija i televizije. Budući kako se tada počela razvijati ideja oko njihove realizacije, masovne se medije slobodno može smatrati zaslužnima za oblikovanje značenja koje u nastajanju popularna kultura poprima (Strinati: 2004: 5).

Dakle, kada se govori o popularnoj kulturi važno je spomenuti ulogu masovnih medija, ponajprije zbog toga što masovni mediji predstavljaju osnovno sredstvo prenošenja izričaja popularne kulture. No, ne samo to. Masovni mediji često sami predstavljaju izričaj

popularne kulture, zbog toga što svojim tehnološkim napretkom utječu na njezin završni proizvod, što se može vidjeti na primjeru filma, koji je tehnološkim napretkom i sam napredovao, od početnih filmskih vrpci do filmova koji se mogu pronaći na internetu.

Naime, razvijanjem masovnih medija istovremeno se razvija i popularna kultura, pa su time oni jedan od glavnih razloga širenja, ali i razumijevanja popularne kulture u suvremenom društvu. Zbog svoje neodvojivosti od popularne kulture čije izričaje prenose i čiji izričaji jesu, masovne je medije potrebno proučavati u relaciji s popularnom kulturom, kao i obrnuto. Naime, u tome zasigurno pomaže osnovni pregled teorija popularne kulture.

2.3 Teorije popularne kulture

Bez obzira na to što rad nije orijentiran na teorijska polazišta popularne kulture, potrebno je dati osnovni pregled teorija popularne kulture, upravo zbog toga što je samo razumijevanje popularne kulture i njezinih izričaja određeno teorijom koju osoba podržava. Danijel Labaš i Maja Mihovilović u radu *Masovni mediji i semiotika popularne kulture* (2011) navode par pristupa koji se koriste u proučavanju popularne kulture, kao što su kritički pristup, populistički pristup i pristup koji sjedinjuje suvremene pristupe popularnoj kulturi[4].

Unatoč određenom učinku masovnih medija na razvoj popularne kulture, ali i onom učinku popularne kulture na masovne medije, neki teoretičari na masovne medije, popularnu kulturu i njihovu povezanost gledaju s određenom dozom kritike zbog toga što smatraju kako su upravo svi oni, čimbenici koji svojim djelovanjem negativno utječu na cjelokupno društvo. Naime, oni smatraju kako popularna kultura i njezini sadržaji ne donose ništa dobro društvu, prvenstveno zato što ne prikazuju realnu stvarnost, već služe za stvaranje one lažne koja djeluje u službi održavanja strukture moći koja na taj način kontrolira članove društva, koji predstavljaju pasivnu potrošačku masu pod utjecajem medija (Labaš, Mihovilović: 2011: 99).

Takav pristup, koji se ujedno naziva kritičkom teorijom društva, proizašao je iz grupe njemačkih filozofa nazvanog Frankfurtska škola, okupljene oko marksističkog usmjerenja[5]. U djelu *Frankfurtska škola* (1970), Goran Therborn piše kako je Frankfurtska škola svoj razvoj započela u sklopu Instituta za društvena istraživanja koji je osnovao Carl Grunberg

[4] Podjela koju nalazimo kod Danijela Labaša i Maje Mihovilović u radu Masovni mediji i semiotika popularne kulture objavljenom u čaopisu KROATOLOGIJA 2(2011)1: 95–122

[5] Kritika Frankfurtske škole išla je uglavnom prema prosvjetiteljstvu i prema dominaciji instrumentalnog uma nad prirodom. S druge strane smatraju kako društvene promjene ne mogu biti svedive pod ekonomski determinizam, već pod nove ideje i konceptualizacije

1923. godine u Frankfurtu na rijeci Majni, ali i Časopisa za društvena istraživanja, gdje su filozofi raspravljali o osnovnim pitanjima vezanim uz kapitalističko društvo i prakse (Thereborn: 1994: 18). S njima se Frankfurtska škola susrela već tijekom Drugog svjetskog rata, za vrijeme progona židova, kada se tridesetih i četrdesetih godina morala prisilno preseliti u Sjedinjene Američke Države, točnije New York, gdje je s radom nastavila preko svojih predstavnika Maxa Horkheimera, Theodora W.Adorna, te Herberta Marcusea. Proživljavanje određene situacije u Njemačkoj, kada se u cilju nacističke propagande, vješto manipuliralo medijima, medijskim sadržajima i cjelokupnom komunikacijom, navelo je Frankfurtsku školu na ozbiljno proučavanje onih pitanja koji se tiču masovnih medija, koji predstavljaju određena manipulativna sredstva dominantno političkih sila, ali i glavni uzrok postojanja kapitalističkog društva i masovne kulture koje društvo proizvodi. Najveća promjena dogodila se 1930. godine promjenom vladajuće politike, odnosno kada je Max Horkheimer preuzeo ulogu direktora te tako zamjenio Carla Gruenberga, osnivača i bivšeg direktora Instituta, sve do njegovog privremenog zatvaranja 1941. godine[6] u Americi. Institut je ponovno otvoren nešto kasnije nakon čega je doživio svjetsku slavu (Thereborn: 1994: 19).

Kada govorimo o Frankfurtskoj školi možemo reći kako je ona svojim radom značajno doprinijela razvoju kritičke misli čime je promišljanje masovnih medija, popularne kulture i njihove povezanosti dovela na jednu novu razinu, što se može primjetiti u samoj primjeni njezine misli u drugim teorijama, poput feminističke teorije, koja smatra kako masovni mediji i popularna kultura održavaju patrijarhalno društvo, njegovu dominaciju i njegove interese. No, Frankfurtska škola razvojem kritičke misli doprinijela je i razvoju kritika na svoj račun. Pa tako joj se najviše zamjera njen teoretski pristup koji je prekrut i preuzak da bi se mogao primjeniti na ono što se danas smatra popularnom kulturom (Labaš, Mihovilović: 2011: 100).

S obzirom kako se popularna kultura stalno razvija, gdje u procesu razvoja poprima uvijek neka nova i druga značenja, tako se stalno pojavljaju neki novi i drugi pristupi.
Pristup suprotan ovome koji se još naziva kritičkom teorijom društva naziva se populistički pristup. Taj se pristup uglavnom bavi popularnom kulturom kao proizvodom naroda koji njemu služi, što znači da svaki njezin izričaj predstavlja isključivo one vrijednosti kulture iz koje proizlazi. Dakle, populistički pristup drži da je potrošač popularne kulture istovremeno njen proizvođač, što znači kako potrošač popularne kulture putem svog interesa i djelovanja na temelju istog, svojim odabirom odlučuje o onom što ga zanima, čime stvara vlastita značenja i proizvode. S obzirom kako populistički pristup ne misli kako je popularna kultura

[6] Institut za društvena istraživanja nanovo se otvara u Njemačkoj 1950.godine, no sa novim članovima u čijem je radu vidljiv značajan odmak od tradicionalnog učenja Frankfurtske škole

društveno potencirana, ni uživanje njezinih izričaja ne smatra se lošim, kao što je to bio slučaj kod prethodne teorije. Iako više prihvatljiv od kritičkog pristupa, ni taj pristup nije ostao zakinut što se tiče kritika. Najviše mu se zamjera to što nije kritičan prema popularnoj kulturi, čime odvraća pažnju od borbe protiv društvenih nepravdi i to što se uglavnom suprotstavlja kritičkoj teoriji društva pritom ne proizvodeći vlastite teorije (Labaš, Mihovilović: 2011: 100).

Posljednji pristup je onaj pristup koji sjedinjuje suvremene pristupe popularnoj kulturi, kao što su primjerice kritički i populistički, kako bi stvorili nove pristupe njenog tumačenja. Takav pristup uzima u obzir pozitivne, ali i negativne strane popularne kulture, čime teži biti umjeren u njenom proučavanju. Naime, taj je pristup dosta optimističan jer, unatoč tome što prihvaća određenu društvenu dominantnost, uzima u obzir mogućnost otpora toj dominaciji. To znači kako je svjestan činjenice kako popularna kultura ne može biti sasvim odvojena od struktura moći, ali kako svojim stalnim razvojem može doprinijeti sveukupnom društvenom i individualnom pomaku. Tako primjerice smatra kako popularna kultura daje pojedincu mogućnost da sudjeluje u popularnoj kulturi tamo gdje se stvaraju popularna značenja, izražaji, oblici i načini njenog prenošenja. Što zapravo znači da daje pojedincu mogućnost individualnog izražavanja čime se stvaraju društveni temelji. To dovodi do toga da popularna kultura postaje odraz društvene stvarnosti i težnje, zbog čega ju je potrebno, ali i zanimljivo proučavati. Stoga ovaj pristup teži uključiti sve suvremene pristupe popularnoj kulturi što znači da se zalaže za interdisciplinarno proučavanju popularne kulture, kako bi krajnji rezultati prije svega bili cjeloviti i vjerodostojni (Labaš, Mihovilović: 2011: 101).

Ovaj posljednji pristup proučavanja popularne kulture predstavlja ujedno i pristup ovom radu, gdje se proučava popularna kultura u svom filmskom izričaju.

Razilaženje u pristupu popularnoj kulturi, masovnim medijima i njihovoj povezanosti ukazuje na važnost polja interpretacije popularne kulture unutar suvremene medijske analize. Stoga slijedi dio koji se bavi osnovnim teorijskim polazištima semiotike u popularnoj kulturi.

3 Teorijska polazišta semiotike u popularnoj kulturi

3.1 Pojmovno određenje semiotike

Drugo poglavlje posvećeno je semiotici, disciplini koja se bavi proučavanjem znakova i znakovnih sustava, kojima je osnovni cilj i svrha komunikacija, odnosno prijenos obavijesti. Navedena disciplina obuhvaća širi spektar diciplina koje proučava, od kojih svaka ima određeni način komunikacije. Zbog toga, semiotika proučava različite oblike komunikacije, među kojima i komunikaciju koja proizlazi iz filmskog djela i njegove strukture.

Ovo poglavlje najbolje je započeti objašnjavanjem samog pojma semiotike i njezinog povijesnog razvoja, kako bi bilo moguće razumijeti osnovne temelje njezinog učenja.

Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, riječ semiotika dolazi od grčke riječi *semeiotikos* koja se prevodi kao onaj koji proučava znakove. Semiotika tako proučava disciplinu „koja temeljena na filozofiji, logici i spoznajnoj teoriji proučava znakovne sustave općenito“ [7]. Što se teoretskog temelja tiče, o cjelokupnom povijesnom razvoju semiotike kao discipline nešto više piše Winfried Nöth u svojoj knjizi naziva *Priručnik semiotike* (2004).

Pojam semiotike prvi se put spominje u 16.stoljeću u medicini, gdje označava *medicinsku dijagnozu* koju je postavio Galen iz Pergamona. Ipak, kao oznaka za *opću teorija znakova* počinje se koristiti nešto kasnije, u 17.stoljeću u filozofiji (Nöth: 2004: 2).

3.2 Povijesni razvoj semiotike

Budući kako semiotika u svom početku nije bila razvijena kao disciplina za sebe, o njoj se prvenstveno raspravljalo na području filozofije, logike, teologije, književnosti i ostalima. Nöth navodi kako se prvi interes za proučavanje znakova pojavio u vrijeme antičke Grčke, upravo na području filozofije gdje su tadašnji filozofi prvi shvatili kako znakovi imaju određeno značenje za čovječanstvo i čovjekovo razumijevanje svijeta (Nöth: 2004: 2).

Prvi u povijesti koji su se počeli baviti ozbiljnijim proučavanjem znakova bili su Platon i Aristotel, koji su u svojim djelima uspostavili osnovne temelje današnje discipline.
U tim su se djelima, obojica bavili proučavanjem jezičnog znaka, prvenstveno se orjentirajući na proučavanje njegove međusobne povezanosti s konvencijama i arbitrarnošću. Platon je, s jedne strane, proučavao jezični znak sastavljen od tri semiotička elementa: *glasa, ideje i stvari*. Aristotel je pak, s druge strane, proučavao isto jezični znak, ali s ponešto drukčijom,

[7] Hrvatska enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55345; 06.09.2018.; 13:55 h

razvijenijom strukturom. Tako je Aristotel proučavao jezični znak sastavljen od četiri semiotička elementa: *pisma, glasa, duše i stvari*, gdje pismo predstavlja znak glasa, glas predstavlja znak duše i duša predstavlja stvar. Drugim riječima, Aristotel je već tada proučavao jezik kao dogovoren sustav znakova, gdje pismo predstavlja izražajnu, a riječi sadržajnu razinu. Aristotelova teorija znakova kao takva u nekoliko se dijelova poklapa s današnjim poimanjem semiotike kao discipline koja se bavi znakovima. Ipak, ključne razlike pronalazimo u Aristotelovom vjerovanju kako se svjetski jezici razlikuju samo na izražajnoj razini, dok su na sadržajnoj isti, te u vjerovanju u stvarnost iza znaka (Nöth: 2004: 4).

Teorija znakova nastala u antici, nastavila se razvijati dalje u srednjem vijeku i renesansi u dva pravca. Prvi pravac teorije znakova polazi od antičkog filozofskog učenja, te se razvija u kontekstu tri srednjovjekovne *gramatike, dijalektike i retorike*. Iako su sva spomenuta područja doprinijela razvoju teorije znakova, područje gramatike dalo je poseban doprinos. Naime, gramatika je ponudila poseban pristup teoriji znakova, koja je dovela do tog razmišljanja kako svi svjetski jezici imaju opću strukturu prema kojoj se jezični znaka sastoji od stvari o kojoj je riječ, *glasovnog izričaja riječi i razumijevanja sadržaja riječi*. To je razmišljanje ujedno utjecalo na vjerovanje kako svjetski jezici predstavljaju pogled u svijet. Drugi pravac teorije znakova polazi od srednjovjekovnog i renesansnog teologijskog učenja, prema kojem je stvarnost bilo moguće proučavati i objašnjavati kroz djelovanje božanskog. Prema toj su se teoriji sve stvari, prirodne pojave i slično mogle objasniti kao božanski znakovi, pri čemu nisu imale samo jedno značenje, već uglavnom više njih (Nöth: 2004: 8).

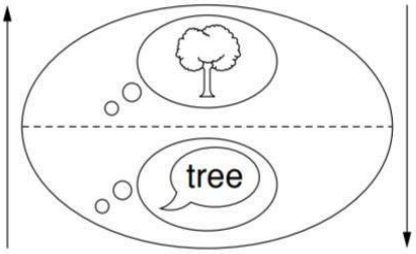
U racionalizmu teorija znakova nastavila je proučavati opću gramatiku, odnosno opću strukturu svjetskih jezika, no istovremeno je počela naglašavati izvjestan utjecaj ljudskog faktora. Naime, Rene Descartes i John Locke oboje su vjerovali kako čovjek daje značenje svijetu, pri čemu se spomenuto značenje temelji na čovjekovom iskustvu (Nöth: 2004: 15).

Teoriju znakova u doba prosvjetiteljstva i romantizma razvijali su Immanuel Kant i Georg Hegel. Dok je Kant s jedne strane proučavao znak na stvarnoj razini, gdje se povezuju iskustvo i pretpostavka, Hegel je s druge strane proučavao znak na onoj imaginarnoj razini, gdje znak predstavlja nešto drugo od onoga što se čini da predstavlja (Nöth: 2004: 20).

Kasnije u dvadesetom stoljeću, teorija o znakovima se razvija u disciplinu koju nastavljaju razvijati prvo Ferdinand de Saussure i Charles Sanders Peirce, a poslije Umberto Eco, Charles W. Morris, Thomas Sebeok i drugi. Slijedi dio koji se bavi Saussureovim dijadnim modelom znaka, na koji su se kasnije nadovezali ostali spomenuti teoretičari.

Ferdinand De Saussure kao lingvist bavio se proučavanjem jezika kao strukture, to jest cjeline koju čine djelovi koji pojedinačno nemaju određenu funkcionalnost, već ju dobivaju u međusobnom odnosu prema svim drugim dijelovima koji čine spomenutu strukturu. Spomenutim je radom značajno doprinio sveukupnom razvoju strukturalizma, kao pristupa koji se bavi stvarnim i konceptualnim strukturama koje služe kao sredstvo proučavanja nekog društvenog fenomena, ali i razvoju semiotike, discipline koja se bavi znakovnim sustavima.

Daniel Chandler u knjizi *Semiotics: The basics (*2002) piše kako je Ferdinand De Saussure dijadni model znaka preuzeo iz dijadne tradicije, prema kojoj se znak sastoji od znakovnog sredstva i njegovog značenja. Taj je model De Saussure primjenio na području lingvistike, gdje se orijentirao na jezični znak koji je definirao kao cjelinu koja se sastoji od dva dijela koje čine *označitelj i označeno,* gdje se označitelj poziva na označeno (Chandler: 2002: 15). U tome se odnosu označitelj odnosi na glasovu sliku, dok se označeno odnosi na mentalnu sliku. Pa tako na primjeru riječi stablo, označitelj predstavlja riječ, zvuk, sliku stablo, dok označeno predstavlja sliku stabla koja se pojavljuje na spomen riječi ili misli stablo. Pritom je bitno spomenuti kako oboje označitelj i označeno za De Saussurea predstavljaju psihološke koncepte (Chandler: 2002: 14).



Slika 2. Dijadni model znaka Ferdinanda De Saussurea (Chandler: 2002: 14)

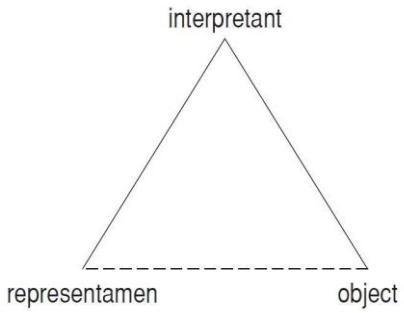
Naime, De Saussureov dijadni model znaka kao takav nije materijalne, već konceptualne prirode. Međutim, označitelj se može smatrati materijalnim, ali samo u onoj situaciji u kojoj predstavlja prikaz onoga što je moguće osjetilno spoznati (Chandler: 2002: 21). Dakle, znak kao takav, moguće je proučavati i tumačiti kao spoj izraza i predodžbe.

Proučavajući njihovu vezu, De Saussure uviđa kako isto označeno može stajati za druge označitelje, zbog čega zaključuje kako je njihova veza arbitrarna. To znači kako je povezanost označitelja i označenog rezultat konvencije, drugim riječima stvar sporazumnog dogovora (Chandler: 2002: 22). Primjerice riječ jabuka ne posjeduje obilježja jabuke, zbog

čega sadržaj jabuke ne mora odgovarati izrazu jabuke, već je tako dogovoreno unutar društva. Naime, iz tog razloga, različiti jezici imaju različite glasovne slike, tj. izraze za iste mentalne slike, tj. predodžbe, što govori mnogo o tome kako jezik utječe na naše poimanje stvarnosti.

Paul Cobely i Litza Jansz u *Semiotici za početnike* (2006) navode kako je Ferdinand De Saussure svojim radom zapravo uveo pojam *semiologije*[8], discipline koja proučava znakove, odnosno njihovu narav i njihovu ulogu u svakidašnjem životu, unutar koje je kasnije proučavao jezik i njegovu osnovnu jedinicu, jezični znak (Cobely, Jansz: 2006: 13).

U isto vrijeme djeluje Charles Sanders Pierce koji uvodi pojam *semiotike*, ali i novi trijadni model znaka. Pierce tako predstavlja model prema kojem se znak sastoji od tri dijela koja čine *reprezentamen, interpretant i objekt*. U tom odnosu reprezentamen predstavlja ne nužno materijalnu formu znaka, interpretant smisao znaka, dok objekt predstavlja nešto dalje znaka na koji se poziva. Prema tome, znak prema Pierceu predstavlja cjelinu onoga što se predstavlja, načina na koji se predstavlja i načina na koji se tumači (Chandler: 2002: 29). Međusobnu povezanost reprezentamena, interpretanta i objekta Pierce naziva *semiozom*. Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, Pierce semiozu shvaća kao „proces stalnog prevođenja znakova u druge znakove“[9], pri čemu njihovo međusobno djelovanje stvara beskonačnu semiozu (Cobely, Jansz: 2006: 26).



Slika 3. Trijadni model znaka Charlesa Sandersa Piercea (Chandler: 2002: 29)

Osim trijadnog modela znaka, Charles Sanders Pierce uvodi još jednu novinu u područje semiotike. Riječ je o tipologiji znakova, koja se prvenstveno odnosi na povezanost reprezentamena i objekta, to jest označeno i označitelja prema Ferdinandu De Saussureu.

[8] Danas je semiologija sinonim za semiotiku i obrnuto
[9] Hrvatska enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55346; 09.09.2018.; 18:20

Prema spomenutoj tipologiji Pierce razlikuje *simbole, ikone i indekse* (Chandler: 2002: 36). Prvi tip znaka predstavljaju *simboli* koji predstavljaju situaciju u kojoj označeno i označitelj ne sliče međusobno, već je njihova povezanost više stvar dogovora i učenja. Kao primjer simbola moguće je navesti jezik, koji je moguće razumijeti samo ako se prvotno nauče slova. Drugi tip znaka su *ikone* koji predstavljaju situaciju u kojoj označeno sliči ili oponaša označitelja u nekim njegovim obilježjima. Primjer toga mogla bi biti fotografija koja oponašajući sadašnjost zapravo predstavlja prošlost zabilježenu na papiru. Treći tip znaka čine *indeksi* koji predstavljaju situaciju u kojoj označeno i označitelj nisu stvar dogovora, već čina. Prema tome, primjer indeksa bio bi trag stopala (Chandler: 2002: 37).

Semiotika predstavlja disciplinu koja prvenstveno proučava znakove, ali i njihovo svstavanje u kodove. Štoviše, „koncept koda zauzima ono središnje mjesto u strukturalnoj semiotici“, kako napominje Daniel Chandler (2002: 147). Ipak, Roman Jakobson prvi je koji se bavio proučavanjem koda u kontekstu komunikacije (Nöth, 2004: 103).

Hrvatska enciklopedija navodi kako riječ kod dolazi od engl. i franc. riječi code, te lat. riječi codex koja se prevodi kao povoštene pločice za pisanje, odnosno kao knjiga. *Hrvatska enciklopedija* dalje navodi kako kod u semantici, informatici i teoriji komunikacije predstavlja „sustav dogovorenih signala (znakova, simbola) koji tvori ili koji prenosi obavijest (informaciju) između izvora signala i odredišta (odn. između pošiljatelja i primatelja)“, dok u fonetici i lingvistici uglavnom predstavlja jezični sustav komunikacije[10].

Teorijski, kod predstavlja sustav znakova u kojem ti isti znakovi dobivaju značenje, čime automatski daju značenje cjelokupnom sustavu kojeg su dio (Chandler: 2002: 147).

Pojmom koda bavio se i Umberto Eco. Prema njemu kod ovisi o konvenciji, to jest društvenom dogovoru i određenim pravilima slaganja znakova koja se temeljena na kulturi. Što znači kako je za razumijevanju kodova potrebno je razumijeti društveni dogovor na kojem se značenje temelji. Na temelju toga, moguće je razlikovati denotativni i konotativni kod. Denotativni kodovi temelje se na općim pravilima, zbog čega su određeni i posjeduju jedno značenje, dok konotativni kodovi nemaju pravila, zbog čega nisu određeni i posjeduju više značenja. Drugim riječima mogu se mijenjati ovisno o kontekstu (Nöth: 2004: 128).

Proučavajući kako se semiotika temelji na znakovima i uporabi znakova, koji određuju kulturu, Charles William Morris zaključuje kako je semiotika ključna pri razumijevanju ljudske kulture. Osim toga, u semiotiku uvodi tri nova pojma, *sintaksu*, koja se bavi

[10] Hrvatska enciklopedija, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32202; 09.09.2018; 22:43

međusobnim odnosom znakova, *semantiku*, koja se bavi odnosom znaka i označenog i *pragmatiku*, koja se odnosi na odnos znaka i onog koji koristi taj znak (Nöth: 2004: 88).

Na Morrisov rad nadovezao se Thomas Sebeok koji je semiotiku primjenio na šire područje. Naime, Sebeok proučava pristup prema kojem su život i znakovi povezani, na toj razini da vjeruje kako je čovjek sam znak, zbog čega je njegova uloga proučavanje znakova. Prema tome njegova je teorija u tvrdnji kako se svemir sastoji od znakova (Nöth: 2004: 256).

Vodeći se spomenutom tvrdnjom, znakove je moguće pronaći posvuda, pa tako i u popularnoj kulturi kao takvoj. Slijedi dio o primjeni semiotike na popularnu kulturu.

3.3 Primjena semiotike u popularnoj kulturi

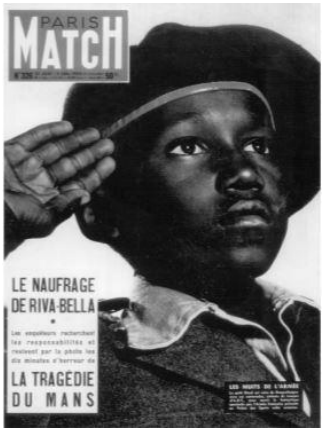
Proučavanje semiotike u popularnoj kulturi započinje pedesetih godina dvadesetog stoljeća pojavom Rolanda Barthesa i njegovog rada na popularnoj kulturi.

John Storey u svojoj knjizi *Cultural Theory and Popular Culture* (2010) posebno poglavlje posvećuje Rolandu Barthesu, gdje navodi kako njegov rad *Mitologije* (1957) predstavljaju značajan pokušaj primjene semiotičkog principa na područje popularne kulture. Naime, *Mitologije* spadaju u rane radove popularne kulture koji se bave uporabom procesa označavanja, koji podrazumijeva stvaranje i uporabu značenja. U tim je radovima Barthesov temeljni cilj proučiti ono što ostaje sakriveno u tekstovima i praksama popularne kulture, zbog čega se njegov princip rada sastoji u ispitivanju *lažnog očitog* (Storey: 2010: 118).

Nadalje, Storey navodi kako najbitniji dio *Mitologija*, (1957) koje predstavljaju zbirku eseja o francuskoj popularnoj kulturi, predstavlja teorijski esej *Mit danas*. Upravo u tom eseju *Mit danas* primjećuje se uporaba određenog semiološkog modela. U tom je primjeru Roland Barthes preuzeo dijadni model znaka Ferdinanda De Saussurea prema kojem *znak čine označeno i označitelj*, kojem dodaje svoju *drugu razinu označavanja* (Storey: 2010: 118).

Naime, *prva razina* bila bi ona koja se shvaća doslovno, dok bi *druga razina* bila predodžba prve razine. Ono što se događa u tom procesu je to da znak prve razine koja se još naziva *denotativnom razinom*, postaje označitelj druge razine koja se naziva *konotativnom*. Upravo ova druga razina, prema Rolandu Barthesu proizvodi *mit* koji predstavlja „ideologiju kao tijelo ideja i praksi vladajuće skupine, koje promovira njihove vrijednosti i interese“ (Storey: 2010: 119). Budući kako mit kao takav predstavlja koncept pomoću kojeg je moguće razumijeti svijet, pri razumijevanju mita valja uzeti u obzir kontekst u kojem se on koristi.

Najpoznatiji primjer proučavanja dvije razine označavanja je naslovnica francuskog časopisa *Paris Match*a na kojoj crni francuski vojnik salutira francuskoj zastavi. Na primjeru naslovnice prva razina predstavlja crnog francuskog vojnika koji salutira francuskoj zastavi, dok druga razina predstavlja pozitivnu sliku francuskog imperijalizma (Storey: 2010: 119).



Slika 4. Crni vojnik salutira zastavi (John Storey: 2010: 120)

Budući da je pri razumijevanju mita bitno razumijeti pozadinu onog koji čita mit, Barthes čitatelje mita smješta u četiri kategorije. Prva kategorija predstavlja poziciju *onih koji proizvode takve mitove,* prema čemu čitatelji te kategorije crnog vojnika koji salutira zastavi vide kao *simbol* francuskog imperijalizma. Druga kategorija predstavlja poziciju *društvenog čitatelja*, prema kojoj čitatelji crnog vojnika koji salutira zastavi vide kao *dokaz* francuskog imperijalizma. Treća kategorija predstavlja poziciju *korisnika mita*, prema kojoj čitatelji crnog vojnika koji salutira zastavi vide kao *prisutnost* francuskog imperijalizma. Posljednja kategorija predstavlja poziciju *mitologa*, prema kojoj čitatelji crnog vojnika koji salutira zastavi vide u *kontekstu* ideološke, povijesne i prirodne naravi slike (Storey: 2010: 121, 122).

Prema Rolandu Barthesu „mit ima dvostruku funkciju: predočuje i obavještava, čini nas razumijeti nešto i nameće nam to razumijevanje“ (Storey: 2010: 121). Ono što omogućuje Barthesovo čitanje mita je zajednički kulturalni kod njega i vodstva časopisa *Paris Match*a.

Koncept koda Roland Barthes primjenjuje i na proučavanje pripovijednog teksta. Primjer toga je njegov esej *S/Z* (1970) u kojem se bavi strukturnom analizom *Sarrasine*, kratke pripovijetke Honorea de Balzaca. Na tom primjeru navodi određene kodove prema kojima je općenito moguće tumačiti pripovijedni tekst. Ti kodovi su sljedeći:

- Hermeneutički kod odnosi se na načine čitanja pripovijesti koji odgađaju trenutnu spoznaju pripovijesti, što zapravo potiče čitatelje postupno spoznavanje pripovijesti sve do krajnjeg trenutka spoznaje.
- Sljedeći kod je kulturalni kod koji se odnosi na sve ono što se nalazi izvan same pripovijesti koje se poziva na zapisano znanje koje čini kulturu.
- Naime, značenjski kod odnosi se na način na koji određeni likovi, predmeti i postava imaju određeno značenje, gdje je ono najčešće podređeno zahtjevima kulture unutar koje je pripovijest stvorena, što se često povezuje s idejom ikonografije koja lako može predstavljati značenjski kod.
- Dalje, Barthes navodi simbolički kod koji se odnosi se na razumijevanje simboličkog sustava i binarnih suprotnosti unutar tog sustava, koje se često pojavljuju kao prirodne, time i neupitne u nekoj pripovijesti.
- Što se djelatnog koda tiče, on se odnosi na djelovanje pripovijesne strukture temeljeno na prethodnom doživljaju druge pripovijesti, odnosno na prečicu prema određenom djelovanju koje se zapravo ne treba prikazati u cjelosti da bi se znalo prema čemu ono vodi.

Što se tiče proučavanja koncepta koda u medijskom tekstu, većina teoretičara koja se bavila njime, primjenjivala ga je uglavnom pri analizi televizijskog diskursa.

Tako se Stuart Hall se u svojoj studiji *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu* (1973) bavi komunikacijskom ulogom televizijskog diskursa, odnosno proizvodnjom/kodiranjem i uporabom/dekodiranjem značenja/kodova koji se nalaze upisana u televizijski diskurs. No, ono što najbitnije spomenuti u toj studiji su tri pozicije dekodiranja televizijskog diskursa: dominantno-hegemonijska, pregovaračka i opozicijska, koje se osim na televizijski tekst mogu primjeniti i na ostale kulturne tekstove, kao i na cjelokupno društvo. Naime, kodiranje i dekodiranje prirodni su procesi koji se odvijaju u svakodnevnoj društvenoj komunikaciji, čime se stvara pojedinačni identitet, dok primjena na društvene tekstove osim pojedinačnog, stvara još identitete društva i kulture. Iz tog se razloga kultura može stvarati, ali i proučavati.

John Fiske se također bavi kodovima koje u svojoj studiji *Culture Television* (1987) opisuje kao značenja nastala od strane društva koja se njime prenose kao informacije. Televizija predstavlja jednu od mogućnosti spomenutog prijenosa kodova, a s obzirom kako

kodovi čine temelje stvarnosti, njihovim tumačenjem stvarnost postaje razumljiva. Televizijski sadržaji kodirani su društvenim kodovima koji su smješteni u sljedeće kategorije:

- Prva kategorija: *Stvarnost.* Obuhvaća društvene kodove koji su temeljeni na kulturalnim kodovima,; Skloni su promjeni koja je vidljiva tek s vremenskim odmakom. Ti kodovi uključuju primjerice način odjevanja i jezični govor koji se s vremenom mijenjaju i postaju prepoznatljivi za određeno razdoblje.
- Druga kategorija: *Reprezentacija.* Obuhvaća tehničke kodove, poput primjerice načina i pozicije snimanja, koji djeluju u službi stvaranja dojma stvarnosti. Navedeni kodovi uključuju primjerice kadar, svijetlo, glazbu, montažu, zvuk koji utječu na radnju, likove, sukobe i ostale elemente koji čine filmsko djelo.
- Treća kategorija: *Ideologija.* Obuhvaća ideološke kodove koji uređuju ideologije u društveno prihvatljive i razumljive; Temelje se na reprezentaciji. Spomenuti kodovi uključuju kapitalizam, klasu, rasu, patrijarhat, feminizam.

Navedeni kodovi i danas se koriste. S obzirom kako medijski sadržaj stremi postizanju osjećaja stvarnosti, do toga može doći korištenjem kodova koji tumače društvenu stvarnost.

Što se tiče proučavanja koncepta koda u tumačenju filmskog teksta njime se bave mnogi teoretičari, kao što su Juri Lotman, Christian Metz, James Monaco i mnogi drugi. Njihovi radovi bave se proučavanjem filma kao komunikacijskog sustava koji komunicira stvarnost, čija interpretacija ovisi o sposobnosti učenja i razumijevanja filmskog jezika koji se temelji na posebnom znakovnom sustavu. Ipak, svaki ima svoj vlastiti pristup temi.

Dakle, sljedeće poglavlje posvećuje se filmskoj semiotici i njezinim ključnim konceptima, prije nego što se posve posveti samoj hrvatskoj kinematografiji, tj. primjeru *Zvizdan* (2015) Dalibora Matanića i njegovoj semiotičkoj analizi.

3.4 Na što se odnosi filmska semiotika?

Film je masovni medij koji se razvio krajem devetnaestog stoljeća spajanjem slike, zvuka i naracije. S obzirom na „današnji vizualno posredovani svijet, u kojem slike oblikuju životne stilove i implementiraju vrijednosti“, taj je spoj doprinio mišljenju kako film među svim medijima „stvara najsnažnije predodžbe“ (Labaš, Mihovilović: 2011: 116, 117).

Film kao takav prikazuje *iluziju stvarnosti*, pri čemu polazi od stvarnosti i njoj se vraća. Stvoren je na način da se tumači prema postojećim principima percipiranja stvarnosti, zbog čega je djelotvoran na toj razini na kojoj se gledatelj može prepoznati u njemu (Labaš, Mihovilović: 2011: 116, 117). Budući kako film u stvaranju značenja polazi od stvarnosti, dok jezik polazi od imaginarnog, mnoge teorije raspravljaju može li se film poistovjetiti s jezikom. Ipak, većina tih teorija koristi jezik kako bi proučile kako film djeluje.

Upravo na temelju pretpostavke kako film i jezik imaju određenih sličnosti, pojavio se interes za proučavanjem filmskog koda. Na taj su način proučavanje filmskog znaka i komunikacije postali glavne teme proučavanja u filmskoj semiotici (Nöth: 2004: 463).

Filmska semiotika kao smjer u teoriji filma prvi put pojavila se šezdesetih godina dvadesetog stoljeća (Nöth: 2004: 463). Njezin razvoj započeo na strukturalističkim temeljima, gdje su određene teorije ostavile traga. Ferdinand De Saussure prvi je koji je uveo strukturalistički model u lingvistiku, te postavio teoriju prema kojoj jezik predstavlja komunikacijski sustav. Tom je teorijom stvorio temelj za razvoj filmske semiotike, koja se malo nakon pojave razvila se u najznačajniji smjer u teoriji filma (Nöth: 2004: 463).

Filmsku semiotiku obilježila su dva pravca razvoja. Prvi pravac ima dvije faze:

- Prva faza je ona u kojoj se proučava pristup koji se temelji na sličnosti filma i jezika, zbog čega je glavni interes na strukturi filmskog koda.
- Druga faza je ona u kojoj se primjećuje odmak od spomenutog pristupa, te se počinju proučavati nove teme poput filmske slike, komunikacije i značenja filma, te općenitog procesa stvaranja filmskog djela.

Drugi pravac razvija se u dva smjera:

- Prvi smjer daje važnost filmskoj teoriji i poetičnosti filma
- Drugi raspravlja o odnosu između znaka i stvarnosti u filmskom znakovnom sustavu (Nöth: 2004: 463, 464)

Jedan od prvih značajnih filmskih teoretičara je Juri Lotman, koji piše djelo *Semiotika filma i problemi filmske estetike* (1976) . U tom radu Lotman proučava film kao jezik

umjetnosti. Tj. jezik koristi kako bi lakše objasnio razumijevanje umjetničke biti filma. Prema njemu film kao takav, predstavlja drugi komunikacijski sustav (Nöth: 2004: 465).

Kao takav film predstavlja sredstvo prijenosa poruke stvaratelja publici, gdje je za razumijevanje poruke potrebno naučiti filmski *jezik* i način na koji on djeluje.

„U sferi jezika potrebno je razdvojiti mehanizam priopćavanja od njegovog sadržaja, kako se nešto govori od onog što se govori. Prirodno je da se, govoreći o jeziku, usredotočimo na prvo. Međutim, u umjetnosti je međusobni odnos jezika i sadržaja prenesenih priopćenja drugačiji nego u drugim semiotičkim sustavima: jezik također postaje sadržajni, ponekad se pretvarajući u objekt priopćenja. To se u punoj mjeri odnosi i na filmski jezik.“ (Lotman: 1976: 102)

Prema Juri Lotmanu film kao takav ima svojstva jezika, ali na znakovnoj razini. Drugi riječima, proučava „povezanost znakova i realnosti u filmskom znakovnom sustavu“ (Nöth: 2004: 465) , gdje film koristi realnost kao znak i obrnuto, znakove kao realnost. Film tako predstavlja sustav znakova koji se dijeli na slikovne i konvencionalne znakove koji zajedno djeluju (Nöth: 2004: 465), gdje se poziva na De Saussureov dijadni model znaka.

Naime, Lotman smatra kako su slikovni znakovi razumljiviji, dok konvencionalni znakovi zahtjevaju poznavanje kodova. Tako govori kako slikovni znak predstavlja izraz koji mu je prirodno svojstven, dok konvencionalni upućuje na dogovoreno značenje znaka. Pri tome, Lotman naglašava kako su konvencionalni znakovi temeljeni na kodovima za čije razumijevanje potrebno određeno znanje. Kodovi o kojima Lotman ponajviše piše su direktni kod, kod svakodnevnog ponašanja, te kod glumčeve glume (Nöth: 2004: 465). Međutim, slikovni znak također može biti dogovoren, gdje jedan predmet može predstavljati cjelinu. Prema tome, slikovni i konvencionalni znakovi međusobno djeluju, pri čemu su oba potrebna za razumijevanje kodova (Lotman: 1976).

Prema Lotmanu, filmsko značenje leži u sredstvima filma i ne postoji izvan filmskog. Tako primjerice filmski likovi predstavljaju reprezentaciju dio stvarnog svijeta. Nadalje likovima je moguće dodati drugo značenje koje ovisi o filmskim sredstvima, poput snimanja, montaže i sl. Prema Lotmanu, „snaga djelovanja filma leži u raznolikosti konstrukcija, složeno organiziranoj i maksimalno koncentriranoj informaciji, cjelokupnosti raznovrsnih emocionalnih i intelektualnih struktura koje se prenose gledatelju.“ (Lotman: 1976: 41).

Juri Lotman u svom djelu *Semiotika filma i problemi filmske estetike* upozorava na opasnost od umjetničke iluzije, gdje konstantno naglašava njen odnos s realnosti.

Još jedan značajni teoretičar filmske semiotike je Christian Metz, koji je napisao djelo *Film Language* (1974). U tom radu Metz promatra film kao jezik, tj. kao sredstvo komunikacije. Odnosno, raspravlja na koje je načine film strukturiran kao jezik.

Metz se prema jeziku odnosi kao prema znanosti, te pravi razliku između *langue* (jezični sustav) i *parole* (društveno povezani jezični sustav). Pod *langue* misli na stanja i promjene u jeziku, tj. na sve što je moguće proučavati, dok pod *parole* misli na sve ostalo, što nije moguće proučavati. Na temelju te dihotomije proučava film (Metz: 1974: xiii).

Christian Metz rad započinje tvrdnjom kako film nije jezik, jer se razlikuje od njega prema njegovim ključnim karakteristikama. Naime, „film nije sustav, ne koristi mnogo znakova, te predstavlja jednosmjernu komunikaciju“ (Metz: 1974: 75).

Ipak, kasnije uspoređuje film s jezikom na razini govora, pisma i prikaza, smatrajući kako pisani oblik ima najviše poveznica s jezikom kao takvim. Stoga se film isto, kao i riječ, može smatrati pismom jer prenosi poruke na koje je nemoguće dati izravan odgovor, nije promjenjiv u izvedbi, te je beskrajan u broju ponavljanja (Nöth: 2004: 466).

Prema njegovom mišljenju filmski jezik nema dvostruke artikulacije, koju inače jezik ima kao takav. Ali po njemu film može ipak djelovati kao jezik uz pomoć artikulacije kadrova, tj. njihovog slaganja u scene koje nose značenje (Metz: 1974).

Prema Christianu Metzu, filmska slika predstavlja primarni filmski znak. On se sastoji od označitelja koji predstavlja sliku (vizualno-zvučni zapis), te od označenog koji predstavlja ono na što se slika odnosi. Prema Metzu, što je manja razlika između označitelja i označenog, to je bolja komunikacija filma prema gledatelju. Tome pridonosi „imaginarni označitelj“ filmske slike koji čini prividno svojstvo te slike, ali ne i njenu realnost (Nöth: 2004: 467).

Pri daljnjoj razradi filmske slike, Metz navodi kako su znakovi koji se pozivaju na stvarnost pripisani filmskim kodovima. Filmski kodovi poput vizualnog, muzičkog, fonetskog koda predstavljaju izražaj filmskog označitelja koji predstavlja spoj vizualno-zvučnog zapisa, dok sadržajni kodovi predstavljaju sadržaj filmskog označenog koji predstavlja sustav povezanosti filmskih sadržaja, te tematsku organizaciju filma. Oblik filmskih znakova određen je odnosom između filmskih elemenata izražavanja (Nöth: 2004: 467).

Prema Metzu, u filmu se kao poveznice znakova, kodova i značenja najčešće koriste stilske figure metonimije, sinegdohe i metafore. Metonimija predstavlja figuru povezivanje detalja s idejom, sinegdoha predstavlja figuru u kojoj se dio uzima za cjelinu i obrnuto, dok metafora predstavlja figuru usporedbe dviju nepovezanih, ali sličnih pojava (Metz: 1974: 76).

Christian Metz svojim je djelom *Film Language* doveo u pitanje sličnost filma i jezika, čime je postavio temelj kritike filmske semiotike.

Posljednji teoretičar filmske semiotike kojeg navodim je James Monaco, koji je napisao djelo *How to read a film* (1977). U tom djelu orijentirao se na povijesnu i tehnološku prirodu filma, te uspio povezati film s drugim umjetnostima. Pritom se osvrnuo na filmsku semiotiku i nužnost njezinog poznavanja da bi se kritički moglo pristupiti proučavanju filma.

Monaco razlikuje nekoliko oblika umjetnosti, koje dijeli u tri kategorije. Spomenute kategorije obuhvaćaju umjetnost izvođenja, predstavljanja i snimanja. Tako govori kako se umjetnost izvođenja događa se u stvarnom vremenu, umjetnost predstavljanja upotrebljava prethodno utvrđene kodove i jezik, dok umjetnost koja se bavi snimanjem stvara izravnu vezu između subjekta i promatrača. I ta je umjetnost poznata kao film.

Prema Monacu, film nema kodirani jezik; to nije jezični sustav kao kod pisanog ili govornog jezika, ali služi komunikaciji. Naime, film ima strukturu i logičnu određenost. Film ne mora imati specifična pravila upotrebe da bi komunicirao na način na koji komunicira jezik kao takav. Stoga Monaco svoje teorije o tumačenju filma podupire teorijama semiotike.

Prema Monacu, filmski znak postoji, te se bazira na filmskoj slici čiji su označitelj i označeno skoro pa isti. Pa tako navodi,. „Slika knjige je u svom značenju bliža knjizi, nego što je to slučaj s riječi knjiga“ (Monaco: 2000: 157).

Film isto isto tako opisuju kodovi koji postoje u drugim oblicima umjetnosti, što opisuje film kao vrstu jezika temeljenu na kodovima. Monaco definira kodove kao „kritičke konstrukcije, sustav logičnog odnosa, proizašle iz filma“ (Monaco: 2000: 158). Prema tome, puno povezanih kodova predstavlja sredstvo prenošenja smisla filma. Prema njemu, kodovi se dijele na one koji proizlaze iz kulture, koji su izvan filma, te koje proizode redatelji, te na kodove koji proizlaze iz filma. Kodovi kao takvi predstavljaju sredstva koja prenose poruku gledateljima, tj. sredstva kojima redatelj utječe na gledateljevo shvaćanje filmskog djela. Naime, iz toga proizlazi kako redatelji odabirom određenih kodova određuju način na koji će gledatelji vidjeti i razumijeti svijet (Monaco, 2000: 158, 160).

Monaco tvrdi kako kodovi pomažu u stvaranju značenja. Film se tako može proučavati na denotativnoj i konotativnoj razini (Monaco: 200: 163). Denotativno značenje predstavlja ono što se opaža, dok konotativno predstavlja ono što se spoznaje na razini asocijacije. Prema Monacu, konotacije su kulturološki određene, ali isto tako mogu biti i svojstvo nekog filma.

Dakle, film ovisi o izboru paradigmatske ili sintagmatske konotacije. Paradigmatska konotacija je kada redatelj odluči što će snimiti, na koji način i što izabrati. A sintagmatska je kada redatelj odluči kako urediti i prezentirati kadar. Što se tiče gledatelja, o paradigmatskoj konotaciji govori se kada je gledateljevo shvaćanje filma ovisi o redateljevom odabiru

određenog znaka, a ne nekog drugog. Sintagmatska konotacija je gledateljevo uspoređivanje znaka s onima koji prethode ili slijede (Monaco: 2000: 163.169).
Monaco tvrdi kako redatelji nekad svjesno, nekad nesvjesno biraju određene znakove kako bi prenijeli određene poruke, čime utječu na gledateljev pogled na svijet. No, s druge strane gledatelji čitaju znakove. Što su bolji u tome, bolje razumiju film (Monaco, 2000: 158-160).

Po Monacu, postoji veliki broj kodova koje film dijeli s ostalim vrstama umjetnosti, npr. gesta, koja je i filmski i kazališni kod. Ali isto tako postoje kodovi koji su specifični za film, poput montaže i sl. Ti kodovi predstavljaju sredstvo kojim redatelj mijenja i prilagođava gledateljevo tumačenje filma (Monaco, 2000: 176).

Rudolf Arnheim je u svojoj studiji *Umjetnost i vizualna percepcija* ponudio deset područja u kojima se mogu pronaći kodovi: balans, oblik, forma, rast, prostor, svjetlo, boja, kretnje, napetost i izričaj. Svi oni utječu na dojam koji film ostavlja. (Monaco, 2000: 183).

James Monaco svojim djelom *Film language* upoznaje čitatelje sa širokim aspektom proučavanja filma, te upozorava na moć i potencijalnu opasnost koju film ima.

Svi filmski semiotičari slažu se u tome da film predstavlja *komunikacijski sustav*. Naime, kao i jezik, i film se temelji na *znakovnom sustavu*. Na toj razini, film se može poistovjetiti s jezikom. Pri njegovoj analizi tako se koriste razni *kodovi, ali i konvencije* koji prenose značenje, ali i omogućuju njegovo tumačenje.

Ostvarenju toga pridonose razni filmski elementi koji se pojavljuju kao određeni *filmski kodovi*. Ti kodovi često su tehničke prirode poput već ranije navedenih kodova koji uključuju *filmsku sliku, glazbu i priču*, te drugih kodova koji uključuju *glumce, njihove likove i dijaloge, načina snimanja i montažu snimljenog, poruku i njezino značenje* i slično. Na nekim od tih kodova temelji se tumačenje filma *Zvizdan*, Dalibora Matanića.

Slijedi poglavlje o razvoju suvremene hrvatske kinematografije, koje služi kao kontekstualna pozadina pri tumačenju filmskog djela *Zvizdan*.

4 Razvoj suvremene hrvatske kinematografije

Što se tiče povijesti i razvoja suvremenog hrvatskog filma, ovaj rad se temelji na radovima Ive Škrabala *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Jurice Pavičića *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* i Nikice Gilića *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma,* koji predstavljaju opsežan društveno-povijesni kontekst stvaranja hrvatskog filma.

Razvoj suvremene hrvatske kinematografije započeo je još u vrijeme ključnih trenutaka vezanih uz raspad Socijalističko Federativne Republike Jugoslavije u sklopu cjelovitog raspada komunističkog sustava na području Srednje, Istočne i Jugoistočne Europe (Škrabalo: 2008), koji se u slučaju Hrvatske poklopio s početkom Domovinskog rata koji je za sobom ostavio određene materijalne, ali i duhovne štete. Posljedice tog rata ostavile su dubok trag na društvo što je vidljivo u današnjem filmu ovog područja (Pavičić: 2011).

Naime, zbog toga što se suvremenost ne odnosi samo na sadašnja događanja, već također podrazumijeva odgovor na pitanje „Od kada točno filmovi imaju čvrst kontinuitet s ovogodišnjima, bez obzira na razlike, pa i manji razmak među njima?“ (Gilić: 2010: 141), pojam suvremeni hrvatski film prema nekim filmskim teoretičarima obuhvaća duži vremenski period hrvatskog filma koji podrazumijeva dvadeseto i dvadeset i prvo stoljeća (Gilić: 2010).

Upravo radi svega prethodno navedenog, potrebno je obratiti određenu pozornost na društveno-povijesnu situaciju koja je u to vrijeme bila prisutna u zemlji. Naime, radi težine njezinog odraza na bitna društveno-kulturalna područja, čime i na sam razvoj hrvatske kinematografije kao takve, bitan je pregled ključnih događaja radi lakšeg pristupa objašnjavanju uloge hrvatskog suvremenog filma kao nosioca određenih kodova, radi kasnijeg proučavanja semiotike popularne kulture na nekim primjerima suvremene hrvatske kinematografije. Tako su odabrani oni filmovi koje smatram korisnima za moje specifično istraživanje u kontekstu suvremenog društva.

Prikaz društveno-povijesnih čimbenika koji su odigrali ključnu ulogu pri razvoju suvremenog hrvatskog filma valja dakle započeti prikazom sloma poznatog Pulskog filmskog festivala koji je najavio kraj Socijalističko Federativne Republike Jugoslavije u sklopu općeg sloma komunističkog sustava, koji je sve novonastale zemlje bivše države doveo u lošu situaciju, gdje se nikako ne smije zanemariti utjecaj novonastale situacije na razvoj postjugoslavenske hrvatske kinematografije, ali i na razvoj suvremene hrvatske kinematografije koja obuhvaća razdoblje hrvatskog filma koje se proteže od devedesetih godina dvadesetog stoljeća, pa sve do prvih godina dvadeset i prvog stoljeća (Gilić: 2010).

4.1 Pulski filmski festival: Raspad jugoslavenske kinematografije

Pulski filmski festival poznat je kao jedan od najstarijih, najpoznatijih, ali i najznačajnijih hrvatskih filmskih festivala koji se svakog ljeta održava u Puli, odnosno pulskom amfiteatru. Pulski filmski festival nastao je 1954. godine na poticaj Marijana Rotara, pulskog organizatora kulturnih događaja (Gilić: 2010). Prvo ime festivala bilo je Filmski festival, no par godina kasnije mijenja svoje ime u Festival jugoslavenskog filma, ubrzo nakon čega postaje međunarodno prepoznat kao najznačajniji nacionalni filmski festival u Jugoslaviji, odnosno kao „ključni komunikacijski mehanizam u kinematografiji socijalističke Jugoslavije te izvor neobičnoga glamura koji se iz današnje perspektive vjerojatno čini impresivnijim nego što je to usitinu mogao biti“ (Gilić: 2010: 47). Pulski filmski festival, koji je kasnije još jednom promjenio svoje ime u Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli, redovito se održavao svake godine sve do 1991. kada se Jugoslavija raspala.

Prvi Pulski filmski festival svojim je programom zainteresirao brojnu publiku koja se pojavila u pulskom amfiteatru, čime je pridonijela njegovoj odličnoj posjećenosti. S obzirom kako je prvi Pulski festival zadovoljio kriterije publike, ali i stručnog osoblja, odlučeno je da se buduće filmske projekcije produlje na nekoliko dana, što se do danas nije promjenilo. Sljedeće godine uvode se određene promjene, pa tako dolazi do smišljanja posebne kategorije u kojoj se počinju prikazivati domaći filmovi, odnosno oni jugoslavenski. Jedna od glavnih promjena koje su donesene, je i ona da se uvede stručni žiri za dodjelu nagrada za glavne uloge, najbolji film, scenarij i režiju. Navedene nagrade koje se u samim počecima Pulskog filmskog festivala dodjeljuju nazivaju se Velikom zlatom arenom, Velikom srebrnom arenom i Srebrnom arenom. Pulski filmski festival svakom je sljedećom godinom bio sve uspješniji, što je bilo prepoznato od strane posjetitelja, ali i glumaca, redatelja i scenarista.

Unatoč dobrom razvoju, krajem osamdesetih godina i početkom devedesetih godina 19. stoljeća, Pulski filmski festival počeo je imati svoje određene krize, što je najviše bilo vidljivo u trendu pada posjećenosti, ali i u nacionalnim tenzijama između zemalja koje se lako moglo primjetiti. Kriza Pulskog filmskog festivala bio je samo jedan od pokazatelja da je Jugoslaviju zahvatila velika politička kriza temeljena na spomenutim nacionalnim tenzijama između zemalja unutar Jugoslavije. Nakon što neke zemlje poput Slovenije i Hrvatske zatražile samostalnost, bilo je jasno da će kad tad doći do rata. S obzirom na stanje koje je ubrzo zadesilo Hrvatsku, a koje je uključivalo situacije poput spaljivanja sela, miniranja pruge i pogiblje brojnih policajaca, zbog čega je opća sigurnost u zemlji bila ugrožena, nije bilo ni

smisla ni logike održati Pulski filmski festival. U takvim okolnostima jedan od bitnijih razloga otkazivanja festivala bio je taj što je festival godinama služio potvrdi jugoslavenske kinematografije kao nacionalnog kulturalnog identiteta, koji se u navedenoj situaciji u zemlji više nego očito raspadao (Škrabalo: 2008).

S obzirom na određene okolnosti, posljednja uručena nagrada bila je više simboličkog značaja, čime je zatvoreno ono poglavlje koje se tiče Festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli. Unatoč tome što je Pulski filmski festival već bio službeno započeo, zbog kriznog stanja u zemlji, Vijeće Filmskog festivala u Puli na čelu s Antunom Vrdoljakom donijelo je odluku da se 26. srpnja 1991. godine 38. Filmski festival u Puli neće održati (Pavičić: 2011; Škrabalo: 2008). „Ipak, u sadašnjim okolnostima bezumlja nametnutog rata, Vijeće Filmskog festivala u Puli odlučilo je da se festival ne održi u znak prosvjeda protiv nasilja. Taj čin otkazivanja festivala, čiji je program u potpunosti zaokružen, naš je poziv svim filmskim stvaraocima i djelatnicima u kulturi da dignu svoj glas protiv nasilja nad duhom, nad svim stečevinama kulture i civilizacije i nad vrijednostima za koje su se filmski stvaraoci oduvijek zalagali svojim djelima.“[11]

Tako je kraj Jugoslavenskog filmskog festivala, koji je prvenstveno predstavljao najvažniji društveni događaj u Jugoslaviji, zapravo označio ozbiljnije sukobe između zemalja Jugoslavije, kako u onom političkom smislu, tako i u samom kinematografskom smislu. Naime, nakon tog određenog događaja jugoslavenska je kinematografija propala, što znači kako su kinematografije onih zemalja koje su činile sveukupnu kinematografiju odlučile pronaći svoj put prema samostalnosti, baš kao i njihove zemlje (Janković Piljić: 2008 prema Pavičić: 2011).

U tom su periodu jugoslavenske zemlje proglasile samostalnost, nalon čega sada samostalne zemlje počinju prolaziti kroz procese tranzicijske promjene koju karakteriziraju „privatizacije gospodarskih sustava, pojačano socijalni raslojavanje, deindustrijalizacija, povećana nezaposlenost, kao i pojačana izloženost potrošačkom društvu“ (Pavičić: 2011: 15).

Navedene drastične promjene snašle su političko, kulturno i ekonomsko područje zemalja bivše Jugoslavije, pa tako i kinematografsko područje. Ipak, već iduće godine ponovno se pokreće Pulski filmski festival, koji s novim imenom i novim izborom filmskih uradaka koji su isključivo hrvatske produkcije, započinje vidljivo odjeljivanje kinematografija na temelju nacionalističke osnove. Unatoč tome što se sljedeće godine u program uvode projekcije i stranih filmova, ne popisu nema i onih filmova iz zemalja bivše Jugoslavije,

[11] Službena stranica Pulskog filmskog festivala; http://pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta; 15.09. 2018.; 17:55 h

nakon čega Pulski filmski festival doživljava krizu na temelju organizacijskih osnova koje dovode do smanjenog broja posjećenosti festivala. No sve te krize kao da su učvrstile festival, jer se on nastavio i dan danas održavati. Iz godine u godinu sve bolja organizacija festivala, koja je osim filmskih projekcija počela nuditi i brojna stručna predavanja, tematske izložbe i bogati glazbeni program, doprinijela je porastu broja posjetitelja koji je prošle godine iznosio više od 57 000 posjetitelja[12].

Usporedivši hrvatsku kinematografiju u devedesetim godinama s hrvatskom kinematografijom u dvijetisućitim godinama, može se reći kako je jasno vidljiv pomak sa ideološkog autoritarnog perioda nacionalno orijentirane stranke na pluralistički postautoritarni period nestabilne vlasti[13]. Navedeni pomak najbolje se vidi u samim temama koje se danas obrađuju i prikazuju na tom festivalu, a koje obuhvaćaju prijašnje tabu teme poput nacionalizma, rasizma i seksizma, čijim se propitivanjem želi potaknuti svijest o stvaranju tolerantnog društva.

4.2 Nakon raspada jugoslavenske kinematografije

S obzirom kako je Pulski filmski festival tijekom svog postojanja predstavljao „simbol jugoslavenske kinematografije, pa na neki način i kulturni simbol čitave titoističke Jugoslavije“ (Pavičić: 2011: 14), njegov slom označio je slom jugoslavenske kinematografije, ali i Jugoslavije. S obzirom kako je Jugoslavija u vrijeme svog postojanja činila okosnicu kinematografije toga vremena, smatram kako je važno objasniti položaj hrvatskog filma u bivšoj Jugoslaviji kako bih se kasnije mogla više posvetiti samom razvoju postjugoslavenske kinematografije u Hrvatskoj. No, prije toga isto tako treba objasniti sama zbivanja u onim posljednjim godinama Jugoslavije.

Pad Berlinskoga zida u Njemačkoj koji se dogodio 1989. godine, označio je generalni slom komunističkog sustava, ponajprije u Europi, a zatim kasnije u samoj Socijalističko Federativnoj Republici Jugoslaviji (Škrabalo: 2008).

Prema povjesnim izvorima, proces raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije započeo je početkom osamdesetih godina nakon smrti Josipa Broza Tita, o čemu

[12] Službena stranica Pulskog filmskog festivala; http://pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta; 15.09.2018.; 17: 56 h

[13] Jurica Pavičić u svom radu Postjugoslavenski film piše kako je devedesetih godina hrvatskom kinematografijom upravljalo isključivo Ministarstvo kulture, dok su se dvijetisućitih u njihovo upravljanje uključila i kulturna vijeća (Pavičić: 2011: 36; 41)

više pišu Ante Batović i Branko Kasalo u zajedničkom radu *Britanski i američki izvori o smrti Josipa Broza Tita* (2012).

S obzirom kako je predsjednik Josip Broz Tito tijekom trideset i pet godina vladavine uspješno držao Socijalističko Federativnu Republiku Jugoslaviju na okupu, bilo je jasno kako će nakon njegovog odlaska s vlasti zemlja doživjeti veliku gospodarsku i političku krizu, u koju je sedamdesetih godina, pod utjecajem kriznog stanja prisutnog u komunističkom sustavu u Europi, već zapala. Predviđajući potencijalnu krizu zemlje, predsjednik i savjetnici započinju pripreme za stvaranje prikladnog političkog programa koji bi zadovoljio suprotstavljene interese zemalja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije i kao takav bio primjenjiv u praksi i nakon njegovog odlaska. Novopečeni politički program temeljen na politici centralizma provodio se putem Predsjedništva Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije čime je omogućena kolektivna vladavina kao zamjena za predsjednički autoritet, a što se kasnije u budućnosti nije pokazalo dobrim rješenjem u vezi prethodno spomenutih sukobljenih interesa jugoslavenskih zemalja. Nakon smrti Josipa Broza Tita, koji je prethodno proglašen doživotnim predsjednikom zemlje čime je jedini mogao odlučivati o stupnju obaveze zemalja prema Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, suprotstavljeni interesi zemalja postaju sve jači što dovodi do razvijanja pokreta gospodarske i političke decentralizacije koja vodi do zaoštravanja međunarodnih odnosa (Batović; Kasalo: 2012).

Naime, krajem osamdesetih godina došlo je do određenih političkih sukoba temeljenih na nacionalnoj osnovi u Savezu komunista Srbije, koji su prouzročili određene sukobe u ostalim političkim organizacijama u sklopu Saveza komunista Jugoslavije, što je na kraju dovelo do sukoba na međunarodnoj razini. Tako je slom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije ostao obilježen nizom sukoba koji su se odvijali uglavnom na političkoj, etničkoj, ekonomskoj i vjerskoj razini, u trajanju od gotovo cijelog jednog desetljeća, pri čemu su bili uključeni svi narodi zemalja bivše države Jugoslavije, koji su u određenom trenutku uglavnom prerasli u oružane sukobe. S obzirom kako se u par godina stanje u državi nije mnogo promjenilo, početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća, prve zemlje poput Hrvatske i Slovenije odlučile su zauzeti stav i proglasiti samostalnost, u čemu su ih slijedile neke od bivših članica Socijalističko Federativne Republike Jugoslavije, preciznije Srbija i Crna Gora. Sljedećih se godina Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija nastavila raspadati na samostalne i nezavisne države, koje su do tada činile sastavni dio Jugoslavenske države. Posljednja država koja je zatražila samostalnost na tom području bivše države je Kosovo koji se odvojio od Srbije, čime je nastalo sedam novih država na području kojih su se još dugo poslije vodili ratovi (Pavičić: 2011).

Dakle, padom berlinskog zida, odnosno komunizma dogodio se ogromni tranzicijski šok koji je pogodio sve novonastale države na svim životnim područjima, imajući za posljedicu veliku bijedu u društvenom, gospodarskom, političkom i kulturalnom smislu.

Kada se Jugoslavija nakon problema koji su je snašli napokon raspala, kinematografije zemalja bivše Jugoslavije krenule su put samostalnog razvoja, sljedeći zemlje kojima pripadaju. Taj put samostalnog razvoja donio je, između ostalog, potrebu za stvaranjem nacionalnog identiteta što se ogledalo u potrebi za stvaranjem nacionalne kinematografije, što je otvorilo brojne rasprave s obzirom kako je spomenuta jugoslavenska kinematografska tradicija dugi niz vremena činila jednu jedinstvenu jugoslavensku strukturnu stečevinu bivše države Jugoslavije. „Kinematografija se u Jugoslaviji redovito tretirala kao jedinstvena cjelina i produkt socijalizma, bez ikakva korijena u prošlosti pojedinih sastavnica te federacije, što je impliciralo da su film i filmska umjetnost neprijeporan izraz jugoslavenstva, pa nije bilo uputno isticati nacionalne specifičnosti bilo kojeg dijela, jer se to smatralo nepotrebnim, pa čak i reakcionarnim" (Škrabalo: 2008: 168). Tako je, upravo zbog toga što se dugi niz godina razvijao kao dio jedinstvene jugoslavenske kinematografije, povezane zajedničkom političkim stavom na čelu s Josipom Brozom Titom, poprilični izazov govoriti o hrvatskom filmu u jugoslavenskoj kinematografiji.

Period nakon sloma Jugoslavije veoma je bitan za samu kinematografiju proizašlu iz navedene situacije, ponajviše zbog toga što su u samom stvaranju jugoslavenske kinematografije sudjelovale kinematografije svih zemalja zajedno, koje su djelovanjem u određenom okviru pod onom vladavinom kultne ličnosti Josipa Broza Tita stvorile određenu kinematografsku tradiciju. Tradiciju „kasnog titoističkog komunizma“ karakterizirao je poznati „sustav samoupravnih interesnih zajednica, javnih natječaja, potom oslanjanje kinematografije na ponajprije državno financiranje, kao i izravan ili neizravan utjecaj dominantne ideologije i stranke“ (Pavičić: 2011: 31), što znači kako je jugoslavenska kinematografija uglavnom djelovala pod utjecajem Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije na čelu s Josipom Brozom Titom, gdje se kinematografija prije svega koristila kao propagandno sredstvo države i njezinog predsjednika. Nakon njegove smrti, navedena propagandna strana kinematografije postaje samo snažnija.

Naime, podjela jedinstvene jugoslavenske kinematografije na nacionalne kinematografije zemalja bivše Jugoslavije, dovela je do određenih pitanja i problema vezanih uz podjelu prethodnog stvaralaštva jugoslavenske kinematografije, kada su zemlje bivše države počele uzimati za svoje svaki onaj film koji je bio snimljen na području njihovog državnog teritorija. Naime, bilo je određenih situacija kada su postjugoslavenske zemlje u

želji za međunarodnim priznavanjem novonastale države putem onog priznavanja nacionalne kinematografije, uzimale klasike nastale u bivšoj državi kako bi ih u svijetu predstavljale pod svojim imenom (Pavičić: 2011). „Očigledno je da su gotovo svi filmovi snimljeni u razdoblju Jugoslavije nastali pod dvostrukim sociokulturalnim utjecajem: s jedne strane lokalnih sastavnica kao što su jezik, lokalna umjetnička i literarna tradicija, a s druge strane općejugoslavenskih, kao što su vladajuća ideologija, društvena zbivanja i fluktuacija filmskih kadrova“ (Pavičić: 2011: 18), zbog čega jest toliko problematično govoriti o toliko kompleksnoj temi kao što je razvoj postjugoslavenskih kinematografija zemalja koje su činile bivšu Socijalističko Federativnu Republiku Jugoslaviju.

Iako proizašle iz iste kinematografske tradicije, s obzirom na određene društveno-političke okolnosti koje su ih zatekle nakon raspada bivše Socijalističko Federativne Republike Jugoslavije, postjugoslavenske kinematografije nastavile su se razvijati u različitim smjerovima. Nakon raspada bivše države Jugoslavije, većinu postjugoslavenskih zemalja, pa tako i Hrvatsku, pogađa dugotrajni rat koji je za cilj imao spriječiti osamostaljenje što je dovelo međunarodnih sukoba na njezinom teritoriju, situacije koja se značajnim ljudskim gubicima i materijalnim štetama poprilično odrazila na hrvatsku kinematografiju koja je svoj samostalni razvoj započela u veoma nestabilnom okruženju, koje je na kraju krajeva pridonijelo njenom daljnjem razvoju.

4.3 Društveno-povijesni kontekst suvremenog hrvatskog filma

Kako bi napravila određeni odmak od socijalističko političkog sustava bivše Socijalističko Federativne Republike Jugoslavije, Hrvatska po izlasku iz bivše države poduzima svoje prve samostalne korake u svom razvoju, pa prelazi na demokratski politički sustav. Naime, u Hrvatskoj devedesetih godina dolazi do parlamentarnih izbora na kojima pobjeđuje Hrvatska Demokratska Zajednica, na čelu s osnivačem te stranke, dr.sc. Franjom Tuđmanom koji nešto malo kasnije te iste godine kasnije postaje predsjednikom samostalne Republike Hrvatske. Malo nakon dolaska na vlast, desničarska struja preuzima demokratsko politički program, kojeg obilježava izraženi nacionalizam, ali i autoritarnost samog predsjednika Franje Josipa Tuđmana, koji je malo nakon preuzimanja vlasti počeo zagovarati državu sastavljenu isključivo na hrvatskom narodu. Takvo razmišljanje dovelo je do loših odnosa sa susjednom Srpskom republikom, koja se ponovno osjetila žrtvom genocida što je prizvalo traumu koja povlači korijene još iz vremena Drugog svjetskog rata. Navedeni loši

odnosi s vremenom su se razvili u pobunu Srba protiv Hrvata, što je dovelo do Domovinskog rata u Hrvatskoj pokrenutog sa svrhom obrane zemlje od srpskih napada (Škrabalo: 2008). Nova vladajuća struja svojim je političkim programom dovela je do određenog nestabilnog stanja u državi koji je pogodio sva društvena područja, pa tako i hrvatsku kinematografiju.

Nastanak samostalne i međunarodno priznate države omogućio je hrvatskoj kinematografiji da stekne zakonski priznatu nacionalnu prepoznatljivost, no budući da je upravo u tom periodu država vodila obrambeni rat koji je doveo do određene situacije u državi koja nije bila motivirajuća za preuređenje nacionalne kinematografije u skladu sa novim političkim sustavom, već na samom početku njezinog samostalnog razvoja došlo je do određenog zastoja. Domovinski rat prvenstveno je nanio ogromnu gospodarsku štetu koja je pogodila sve segmente hrvatskog društva, pa tako i hrvatsku kinematografiju, zbog čega su se prvo dovršavali filmovi koji su započeti prije samostalne države, kako bi država uštedila za proizvodnju novih filmova (Škrabalo: 2008). Ni prelazak iz socijalističkog u kapitalističko gospodarstvo nije pomogao. Naime, pogođen novonastalom situacijom nekada uspješni koncept kina počeo se narušavati, dok je nebriga vladajuće struje dovela do njegovog konačnog uništenja, što je rezultiralo uvođenjem multipleksa. Unatoč tome što je državna televizija poprilično dugo vremena bila na lošem glasu kao manipulativno sredstvo vladajuće struje, s vremenom se razvila u najvažniju instituciju koja je u to vrijeme uspjevala održati koliki toliki filmski kontinuitet dugometražnog igranog filma (Škrabalo: 2008), dok su kratkometražni i dokumentarni zamrli (Pavičić: 2011).

Naime, rane devedesete bile su obilježene smanjenim brojem proizvedenih filmova, što je uključivalo jedan do tri filma, da bi se u kasnijim devedesetim godinama broj udvostručio što je postalo norma proizvedenih filmova sve do sljedećeg desetljeća. Tada su se filmovi, počeli proizvoditi neovisno o državnim natječajima unatoč državnoj novčanoj pomoći, čime je broj proizvedenih filmova porastao na značajnih deset. Krajem desetljeća na Pulskom filmskom festivalu čak pola prikazanih filmova proizvedeno je neovisno o državnim natječajima (Pavičić: 2011). Navedena gospodarska situacija dovela je do dosta slabog interesa državne vlasti za preuređenje hrvatske kinematografije putem samostalnih strukovnih institucija, stoga je brigu o hrvatskoj kinematografiji tijekom devedesetih i većeg dijela dvijetisućitih preuzelo ministarstvo kulture[14] (Pavičić: 2011). U tom vremenskom periodu na hrvatsku kinematografiju znatno utječe država, što primjećuju i mnogo brojni autori kada spominju „državotvorne“ filmove koji su djelovali kao sredstvo širenja i nametanja državnog

[14] Ministarstvo kulture time je bilo zaduženo za hrvatsku kinematografiju u smislu provedbe natječaja, novčane podrške filmovima, te za organizaciju ponovno obnovljenog Pulskog filmskog festivala (Pavičić: 2011: 36).

svjetonazora, odnosno određene ideologije pretjeranog isticanja vrijednosti i prava nacije. Naime, na taj su način udovoljavali vladajućima tog doba, čime su bili u prednosti pri dobivanju novčane podrške od strane države, dok su publiku i njen interes zanemarili (Škrabalo: 2008). Neki od „državotvornih" filmova koji su svojim ideološkim karakterom najviše pridonijeli slabom interesu domaće publike za hrvatski film su *Vrijeme za* (1993) Oje Kodar, *Cijena života* (1994) Bogdana Žižića, *Kanjon opasnih igara* (1998) Vladimira Tadeja, *Bogorodica* (1999) Nevena Hitreca i *Četvored* (1999) Josipa Sedlara (Pavičić: 2011).

Hrvatski filmovi devedesetih godina dvadesetog stoljeća snimani su po onome što je Pavičić nazvao „modelom samoviktimizacije" koji je bio „dominantan, praktički favoriziran i ideološki poželjan model" (Pavičić: 2011: 134). Taj je model uglavno bio motiviran tadašnjim događajima koji su uključivali rat, nacionalizam i sl., odnosno neprijateljske odnose između dvije zaraćene strane koje uključuju napadača i žrtvu. Što se tiče hrvatske kinematografije, Hrvatska je predstavljala žrtvu, dok je Srbija predstavljala napadača. Likovi tog modela prikazivali su pasivne likove, odnosno žrtve koje naglašavaju svoju patnju ili ju umanjuju prebacujući krivnju za njihovo stanje na druge, pa su tako Hrvati prikazivani kao nevina bića koja ne psuju, ne kradu i ne tuku se ukoliko nije u svrhu obrane. Takvi filmovi tražili su pravdu, koja je više pretezala na njihovu stranu, dok se krivnja prebacivala na drugu stranu.

Što se tiče stranih filmova devedesetih godina dvadesetog stoljeća, oni su snimani po onome što je Pavičić nazvao „modelom samobalkanizacije" (Pavičić: 2011: 173) kojeg karakterizira prenaglašena stereotipizacija divljih balkanskih ljudi, mišljenja koje stranci često imaju prema onima koji žive na Balkanu. To je uglavnom razlog zašto stranci takve filmove često smatraju reprezentativnim filmovima ovog prostora. Što se tiče likova tog modela, „u filmovima samobalkanizacije prema likovima je teško osjećati empatiju, a različitim redateljskim postupcima autori se dovijaju kako da potisnu identifikaciju s junakom." (Pavičić: 2011: 173). Primjer takvog filma je *Rane* (1998), redatelja Srđana Dragojevića. Ipak, razvoj društvene situacije naposljetku iscrpljuje spomenuti model.

Ponajviše zbog svega prethodno navedenog, začuđuje činjenica kako se vladajuća struja tog doba nije malo više potrudila što se tiče samog ulaganja u sam razvoj hrvatske kinematografije, odnosno proizvodnju i distribuciju hrvatskog filma, što je kasnije rezultiralo slabom ponudom domaćeg filma, što je za posljedicu imalo ranije spomenuti gubitak interesa kod domaće publike[15], što je na kraju krajeva moglo dovesti do konačne propasti hrvatske kinematografije. Naime, određeni stav države prema kinematografiji, gdje se država tijekom

[15] Više o tome piše Hrvoje Turković u svom radu *Treba li Hrvatskoj cjelovečernji film* (2002), gdje raspravlja o tome treba li novčano poduprijeti hrvatski film koji ne prati ni domaća, a ni strana publika (Pavičić: 2011: 38).

čitavih devedesetih i većeg dijela dvijetisućitih koristila filmom u vlastite svrhe, proizveo je određeno stanje kod profesionalaca koji su uvidili potrebu za stvaranje samostalnog kinematografskog instituta. O navedenoj ideji počelo se nešto više razmišljati krajem devedesetih kada je postavljen službeni zahtjev u časopisu *Hrvatski fimski ljetopis,* odnosno u njegovom prilogu *Kulturna politika – dokumenti*, koji komentira postojeće stanje hrvatske kinematografije koje je loše, zbog kojeg traži osnivanje filmskog zakona i instituta, no do ostvarivanja tog krajnjeg cilja došlo je tek početkom divijetisućitih godina (Pavičić: 2011).

U međuvremenu, sredinom devedesetih pojavila se određena grupa profesionalaca koja je bila poznata pod imenom *mladi hrvatski film,* koja je nastala kao odgovor na propagandnu kinematografiju, čime je najavila novu generaciju hrvatskog filma obilježenog kritičkim stavom prema ideologiji. Kao takav, mladi hrvatski film predstavljao je složnu grupu s istim planom za budućnost hrvatskog filma, dok je unutar grupe bilo određenih podjela što se tiče dobne generacije, ali i stilskog izričaja. Naime, mladi hrvatski film činili su redatelji rođeni u prvoj polovici šezdesetih poput Hrvoja Hribara, Vinka Brešana i Lukasa Nole, ali i oni rođeni u drugoj polovici šezdesetih poput Zvonimira Jurića, Ivana Salaja i Jelene Rajković, čime je i njihov pogled na film bio drukčiji. Zbog toga se filmove prve generacije može opisati kao progresivne u svojoj kritici, ironiji i skepsi, dok se filmove druge generacije može opisati kao regresivne u svom pesimizmu, patnji i istini, gdje je film *Vidimo se* (1995) Ivana Salaja postao ogledni primjer filmova druge generacije (Pavičić: 2011).

Zbog svog su pesimističnog stava filmovi druge generacije bili loše prihvaćeni, dok su optimistično usmjereni filmovi prve generacije bili uspješniji, što je na kraju krajeva rezultiralo preuzimanjem glavnog pravca hrvatskog filma i stvaranju nekih od najboljih filmova tog doba. Među njima su bile i dvije političke komedije *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999) redatelja Vinka Brešana, koje su se putem humora krenule obračunati s ratnom traumom, zbog čega su ih kritičari opisali kao komedije koje su pružile „svojevrsnu društveno-terapeutsku ulogu“ (Pavičić: 2011: 40), odnosno „ljekoviti utjecaj na zdravlje nacije koji se jedva može precijeniti“ (Žanić prema Pavičić: 2011: 40), čime se tumače kao „opreka „patetičnim gestama“ i „krutosti“ Tuđmanove ere, pošto je krutost komična, a smijeh je kazna za nju“ (Žanić prema Pavičić: 2011: 40). Oba su navedena filma imala dobru domaću, ali i stranu gledanost. Tako je primjerice film *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) u svojoj domovini imao preko tristo tisuća gledatelja, dok je u inozemstvu prikazan u Berlinu na festivalu Forum i nagrađen u Cottbusu. Što se tiče filma *Maršal* (1999), on je u svojoj domovini imao oko sto tisuća gledatelja, dok je u inozemstvu nagrađen u Berlinu na festivalu Forum i Karlovim Varyma. Osim njih, značaje uspjehe imali su i filmovi

Krhotine (1991), *Isprani* (1995) i *Crvena prašina* (1999) redatelja Željka Ogreste, te *Mondo Bobo* (1997) redatelja Gorana Rušinovića (Pavičić: 2011).

Dvijetisućite godine donijele su značajne promjene. Naime, u tom je periodu umro predsjednik Franjo Josip Tuđman, što je značilo promjenu vladajuće struje, odnosno izlaz iz ideološkog okružja kojeg je postavila dominantna vladajuća struja zajedno sa svojim vođom. Navedeni izlaz iz ideološkog okružja utjecao je na društvo, ali i na hrvatsku kinematografiju. Naime, hrvatsku kinematografiju i dalje je podržavalo ministarstvo kulture, s tim da su brigu preuzela stručna vijeća čime se kinematografija već pomalo približila ostvarivanju željene samostalnosti, koja je nešto kasnije ostvarena Zakonom o kinematografiji u sklopu kojeg je stvoren *Hrvatski audiovizualni centar*[16] koji preuzima svu brigu nad kinematografijom.

Osim toga, nova situacija označila je zamiranje „državotvornih" filmova i njihovih autora, čime je omogućila poprilično slobodu pri izboru teme pri proizvodnji sljedećih filmova, što znači da su moguće teme mogle biti birane izvan ideoloških granica kojima su nešto ranije bile određene. Unatoč slobodi pri izboru tema, hrvatski film tematski je ostao vezan uz prošla vremena i događaje, što ga je ograničilo u prikazivanju stvarnog stanja zbilje. Ipak, redatelji su s vremenom počeli snimati filmove koliko toliko suvremene tematike za koje su pretpostavili bi mogli zanimati domaću publiku, zbog čega je hrvatski film postao gledaniji nego prije, ali i dalje daleko od one gledanosti koju je prije znao imati. Naime, odnos domaće publike prema hrvatskom filmu i odnos hrvatskog filma prema publici tijekom čitave povijesti hrvatskog filma može se opisati jednostavno kao specifičan, upravo zbog toga što nikad nije bilo moguće predvidjeti što je ono što bi se publici moglo svidjeti (Škrabalo: 2008).

S obzirom kako su neki hrvatski filmovi uspješni kod domaće publike, dok drugi nisu, postavilo se pitanje o potrebi pronalaženja dubljih razloga koji mogu objasniti zbog čega društvo globalno nije zainteresirano za djela koja su proizašla iz njega samoga (Žalica prema Pavičić: 2011); No ipak, do dana današnjeg odgovor na to pitanje nije dan, štoviše jednako je misteriozan kao prije. Ipak, oni filmovi koji su u tom periodu bili uspješni su oni filmovi koji su se za prikazivanje određene životne priče koristili zdravim humorom koji je kod obrade određenih tabu tema poslužio kao ispušni ventil. Ti filmovi su *Što je muškarac bez brkova* (2005), *Karaula* (2006), *Duga mračna noć* (2004), *Sretno dijete* (2003) i *Metastaze* (2009). Navedeni filmski obrazac bio je uspješan u nekoliko pokušaja, a onda se pomalo potrošio.

[16] Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) osnovan je 13. srpnja. 2007. u skladu sa Zakonom o kinematografiji. Hrvatski audiovizualni centar je osnivanjem preuzeo sveukupnu brigu o hrvatskoj kinematografiji, u čemu su mu pomogli samostalni prihodi dobiveni od određenog dijela prihoda interneta, televizije i drugih koji su pridonijeli razvoju hrvatskog filma, čime su oni dobili pravo odlučivanja. Time je hrvatska kinematografija smanjila utjecaj države u svom djelovanju, ali povećala utjecaj krupnog kapitala i medija (Pavičić: 2011: 37).

Zbog i dalje slabe gledanosti kod domaće publike, kao i slabe podrške države, redatelji su odlučili potražiti drugi način, pa su počeli snimati filmove koji bi mogli uspjeti kod strane publike, pa su tako počeli snimati stilski različitije, više autorske filmove na temu političkih prijepora. Neki od takvih filmova su *Crnci* (2009) koji se bave ratnim zločinima, *Fine mrtve djevojke* (2002) koji se bavi homofobijom, *Volim te* (2006) koji se bavi AIDS-om i *Put lubenica* (2006) koji se bavi trgovinom ljudima. No, dok je u inozemstvu vidljivost hrvatskog filma rasla, kod kuće je ona padala, čemu nije previše pridonijela ni obnova kina upravo zbog jačanja nekog drugog medijskog prostora poput komercijalne televizije koja je količinom igranog programa privukla brojne filmske profesionalce smanjenog filmskog budžeta. Zbog svega navedenoga, snimani igrani filmovi postali su festivalski orjentirani (Pavičić: 2011).

Neki od navedenih filmova koji su uspjeli na brojnim međunarodnim festivalima su *Svjedoci* (2003), *Tu* (2003), *Ta divna splitska noć* (2004), *Oprosti za kung fu* (2004), *Armin* (2007), *Karaula* (2005), *Nek ostane među nama* (2010), *Put lubenica* (2006) i *Buick Riviera* (2008). Određena iskustva dala su hrvatskom filmu poticaj da postigne određenu kvalitetu zbog čega je postao vidljiv na međunarodnoj razini, te samopouzdan za njegov daljnji razvoj.

Naime, zbog vidljivosti hrvatskog filma na međunarodnim festivalima, hrvatski film ponovno prodire na domaće filmske festivale, poput poznatog *Pula film festivala* kojem je povodom pedeset godina postojanja posvećen film *Pula povjerljivo-50 godina filmskog festivala* (2003), za čije su potrebe snimanja redatelj Tomislav Mršić, producent Veljko Krulčić i scenarist Dejan Šoša prikupili zanimljive teme iz duge jugoslavenske kinematografske povijesti (Škrabalo: 2008). Osim u Puli, filmski festivali koji njeguju hrvatski film razvijaju se i u ostalim krajevima zemlje. Oni su prvenstveno orjentirani na umjetničke filmove, filmove drugih zemalja, filmove nastale izvan holivudske produkcije. Takvi festivali održavaju se u gradu Zagrebu (*Animafest, Zagreb film festival, ZagrebDOX, Festival filmova Europske Unije* i drugi) i ostalim gradovima poput Motovuna (*Motovun film festival*), Dubrovnika (*Libertas film festival*), Vukovara (*Filmski festival na splavi*), Požege (*Međunarodni jednominutni festival*) i Varaždina (*Trash film festival*) (Škrabalo: 2008).

Naime, sve veći broj uspješnih domaćih festivala pridonosi povećanoj godišnjoj proizvodnji hrvatskog filma, koju prati sve veći broj domaće publike, što govori da postoji određeni interes kod domaće publike, koji bi bilo dobro razviti još boljom ponudom dobrog komunikativnog filma i smislenog marketinga vezanog uz takav film (Škrabalo: 2008). Zbog postojećih trendova u hrvatskoj kinematografiji dvijetisućitih godina, došlo je do situacije kada se veći dio redatelja osjetio udaljenim od domaće publike i počeo stvarati filmove za stranu publiku, dok je onaj manji dio ostao stvarati filmove za domaću publiku. Naime, osim

spomenutih političkih komedija, također se počinju snimaju filmovi koji ozbiljnije progovaraju o političkim temama, poput ratnih zločina, međususjednih odnosa i kriminalu, problemima koji su nakon dvadeset godina nakon rata još uvijek prisutni u našem hrvatskom društvu. Unatoč tome što su dvijetisućite godine označile izlaz hrvatskog društva iz ideološkog okružja, društvo je u svojoj suštini ostalo pod utjecajem zbog čega su i danas u njemu prisutni navedeni problemi, koji uključuju mržnju i netolerantnost prema manjinskim skupinama. Ipak, najveći problem nije taj što navedeni problemi kao takvi postoje u društvu, nego što se isti ti problemi pokušavaju predstaviti pod pojmom ideološki slobodnog društva, zbog čega filmovi dvijetisućitih godina predstavljaju upravo kritiku postojećeg stanja društva.

Film koji se javlja u tom vremenu sniman je po onome što je Pavičić (2011) nazvao „modelom normalizacije“. Spomenuti filmski model u prvi plan stavlja subjekt koja rješava osobni problem ili problem proizašao iz loše organiziranog društvenog sustava, koji postaje problem društva općenito. Glavna tema takvih filmova odvija se oko voljnosti subjekta, odnosno viška volje subjekta koji dovodi do razrješenja problema ili manjka volje subjekta koji dovodi do društvenog skandala. Stoga, likovi kao takvi ne predstavljaju odviše poduzetne osobe sve do onog trenutka kada samo poneke ne pronađu unutarnju volju kako bi preuzele inicijativu nad vlastitim životom. Općenito, film normalizacije teži minimalizmu i jednostavnosti kako bi suočavanje s prisutnim lokalnim stereotipima i globalnim predrasudama došlo do većeg izražaja i značaja. Osim toga, taj model prikazuje redatelja kao građanina svoje zemlje koji kroz vlastitu borbu prikazuje borbu malih ljudi (Pavičić: 2011).

4.4 Pozitivne promjene suvremenog hrvatskog filma

Drugo desetljeće dvijetisućitih godina obilježavaju pozitivne promjene u hrvatskoj kinematografiji. Jednu od spomenutih promjena predstavlja film *Zvizdan* (2015) redatelja Dalibora Matanića, koji se od strane kritike smatra jednim od najuspješnijih proteklih godina. Naime, Matanić u tom filmu progovara o zabranjenoj ljubavi između dvoje ljudi koji su smješteni u dva granična sela koja ni nakon nekoliko godina ne mogu riješiti određene netrpeljivosti proizašle iz rata devedesetih godina. Unatoč tome što je rat standardna tema u hrvatskoj kinematografiji, prikazana je na taj način da kada se gleda na dubljoj razini, predstavlja nešto mnogo više i inspirativnije. Naime, predstavlja uvijek prisutno sjećanje na prošle dane, ali isto tako nadu u bolju hrvatsku budućnosti oslobođenu od ratnog utjecaja. Nakon što je postignuo određen uspjeh na 68. Filmskom festivalu u Cannesu u programu *Un*

Certain Regard gdje je dobio nagradu žirija, film Zvizdan bio je gost mnogih međunarodnih filmskih festivala gdje je osvajao brojna stručna priznanja i nagrade[17]. Osim struke, priznanje mu je dodijelila i publika. Naime, nakon godine dana od njegovog prvog prikazivanja u Cannesu, film je u kinima pogledalo 42.815 gledatelja zbog čega je postao najgledaniji film te godine[18]. Film posebnu pozornost privlači zbog drukčijeg načina obrade poznatih tema, koje koristi kao temeljne materijale pri konstrukciji nove priče, zbog čega su kritike od samog prikazivanja filma bile uglavnom pozitivne. Neke od navedenih kritika mogu se sažeti u sljedećoj. „Ovo je najbolji hrvatski film posljednjih godina, ako ne i od osamostaljenja Lijepe naše, prekrasan, važan i ugođajan, snimljen s opipljivom inspiracijom, prožet ogoljenim emocijama glumaca i intrigantnim redateljsko-scenarističkim simbolima i metaforama.“[19]

S obzirom na dobru prihvaćenost, film se čak smatra začetnikom novog vala hrvatskog filma. No osim pojave novog vala, pozitivne promjene primjećuju se i u nekim drugim segmentima.

Tako primjerice, nakon određenog vremena redateljice konačno dobivaju značajnije uloge u hrvatskoj kinematografiji, kao i ženski likovi u hrvatskom filmu. Naime, u ovom su se vremenskom periodu istaknule one redateljice koje su uspjele proizvesti najbolje dugometražne filmove poput redateljica Snježane Tribuson, Vlatke Vorkapić, Lane Kosovac i Irene Škaričić. Na početku, najbitnije je spomenuti redateljicu Snježanu Tribuson koja je već ranije devedesetih godina snimala veoma uspješne filmove poput *Prepoznavanja* (1996), *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998), dok se u ovom periodu istaknula filmom *Ne dao bog većeg zla* (2002). Nadalje, sljedeća redateljica koju je isto tako važno spomenuti je Vlatka Vorkapić koja je svojim filmom *Sonja i bik* (2012) privukla određenu pažnju publike i struke. Dvije godine kasnije, redateljica Lana Kosovac istaknula se filmom *Nasamo* (2014) koji je također bio pohvaljen. Zadnja, no ne posljednja redateljica, jedna od mlađih, Irena Škoričić snimila je film *7seX7* (2011) koji je unatoč kontroverznoj temi dobio nagradu za najbolju režiju. Redateljice su svojim uspjehom pokazale koliko se daleko može stići kad se zauzme hrabar i pozitivan stav, čime su značajno pridonijele kvaliteti hrvatske kinematografije.

U novom periodu hrvatskog filma, velik uspjeh postižu i dječji filmovi. Prvi takav veći uspjeh nakon posljednjih nekoliko godina, proizveo je film *Duh u močvari* (2006) redatelja

[17] *Hrvatski audiovizualni centar*. https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan; 17.04.2018.; 11:02 h
[18] *Novi List*. http://www.novilist.hr/novilist_public/layout/set/print/Scena/Film/Matanicev-Zvizdan-u-Italiji-pogledalo-vise-od-45-tisuca-ljudi; 17.04.2018.; 11:33 h
[19] *Slobodna Dalmacija*. https://www.slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda; 17.04.2018.; 10:39 h

Branka Ištvančića. Film je snimljen prema romanu *Duh u močvari*, te predstavlja prvi dječji film snimljen nakon dvadeset godina. Potaknuti uspjehom tog filma, u snimanju dječjih filmova okušali su se i drugi redatelji. Tako se par godina kasnije snima film *Koko i duhovi* (2011), prema romanu Ivana Kušana, kojeg je režirao njegov sin, Danijel Kušan. S obzirom na dobar uspjeh tog filma, Danijel Kušan nastavlja snimati filmove prema popularnim dječim romanima, pa tako snima sljedeće filmove *Zagonetni dječak* (2013) i *Šegrt Hlapić* (2013).

Pozitivne promjene u hrvatskoj kinematografiji pokazuju se i u pojavi nezavisnog filma, koji se padom radikalne vlasti i pojavom liberalne vlasti počinje razvijati u punoj snazi. Primjer hrvatskog nezavisnog filma su primjerice *Fine mrtve djevojke* (2002) Dalibora Matanića, *Živi i mrtvi* (2007) Kristijana Milića, *7seX7* (2011) Irene Škoričić i mnogi drugi. Nezavisni film neovisan je o državi i produkciji, zbog čega redatelji dobivaju na većoj slobodi pri postavljanju vlastitih ideja i svjetonazora u svoja filmska djela. Iz tog razloga sve se više obrađuju kontroverzne teme koje propituju granice društvene tolerancije, pri čemu su prisutni brojni koncepti. Jedan takav koncept koji je konstanta u suvremenom hrvatskom filmu je koncept *kulture sjećanja*, koja predstavlja osnovni temelj razvoja pojedinca i njegove kulture.

5 Tumačenje suvremenog hrvatskog filma: *Zvizdan* (2015) Dalibor Matanić

„*Zvizdan* je najbolji hrvatski film posljednjih godina, ako ne i od osamostaljenja Lijepe naše, prekrasan, važan i ugođajan, snimljen s opipljivom inspiracijom, prožet ogoljenim emocijama glumaca i intrigantnim redateljsko-scenarističkim simbolima i metaforama.“[20]

Slika 1. *Plakat filma Zvizdan* (https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan)

5.1 Zvizdan (2015)

S obzirom kako je film *Zvizdan* više puta proglašen najboljim hrvatskim filmom posljednjih godina, čemu u prilog govore brojna festivalska gostovanja i brojne međunarodne nagrade, upravo je *Zvizdan* primjer hrvatskog suvremenog filma koji ću u radu analizirati.

Naime film *Zvizdan*, dramski film redatelja i scenarista Dalibora Matanića, prvi je puta prikazan na 68.Filmskom festivalu u Cannesu 2015.godine, gdje dobiva nagradu stručnog žirija u festivalskom programu *Un Certain regard*[21], nakon čega započinje šire zanimanje za film. Naime, nakon postignutog uspjeha na Filmskom festivalu u Cannesu, gdje je predstavio prvi hrvatski igrani dugometražni film koji je tamo prikazan od hrvatske neovisnosti, film je počeo redovno sudjelovati na brojnim festivalima, gdje je nastavio osvajati nagrade i dobre kritike. Pa tako je iste te godine sudjelovao na Pulskom Filmskom festivalu, gdje je osvojio Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, najbolju režiju, najbolju žensku ulogu, najbolju sporednu žensku ulogu, najbolju sporednu mušku ulogu i kostimografiju, te nagradu

[20] Slobodna Dalmacija; https://slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda; 22.01.2018.; 18:21 h
[21] Službene stranice filma. http://www.zvizdan.com/hr/; 07.02.2018.; 02:01 h

Oktavijan. Osim lokalnih nagrada i priznanja dobiva i ona globalna poput nominacije za Oscar 2016.godine, dok je na Festivalu istočnoeuropskog filma u Cottbusu triput nagrađen[22].

Osim zbog brojnih stručnih priznanja, film posebnu pozornost privlači zbog drukčijeg načina obrade poznatih tema, koje koristi kao temeljne materijale pri konstrukciji nove priče. S obzirom kako je tema nacionalizma dosta česta u hrvatskim filmovima, može se reći kako je film pomalo, ali ne sasvim drukčiji od ostalih hrvatskih filmova. Film se prvenstveno temelji na velikoj ljubavi koja bi trebala pobjediti nacionalističku podijeljenost, no tema je prisutna. Na to redatelj kaže kako je njegov povod snimanja filma bila netrpeljivosti koja već godinama postoji na ovim prostorima, gdje se zainteresirao za pitanje kako uključiti ljubav. Naime, njegova želja je bila „izdignuti ljubav iznad međunacionalne mržnje na ovim prostorima, nastale što zbog ratnih sukoba, što zbog politike, što zbog religije“[23]. No isto tako kaže kako je „aktualnost nešto što prati ovaj film“[24], gdje pod aktualnosti smatra prisutno ratno sjećanje.

Film *Zvizdan* podijeljen je na tri zasebne priče prikazane kroz tri desetljeća, u kojima isti glumci tumače druge likove. Radnja svake priče prati ljubavni par dva susjedna sela u kninskom zaleđu koji predstavljaju različite ideologije i njihovu borbu protiv iste kako bi nadvladali prisutnu međunacionalnu mržnju. Temeljna poveznica triju priča je dakle proces pročišćenja, to jest oslobođenja pojedinaca od društveno prouzrokovanih ideoloških trauma.

Prva priča prati 1991.godinu. Ona govori o ljubavnoj priči Jelene i Ivana, srpsko-hrvatskom ljubavnom paru, koji unatoč političkoj prepreci planiraju put iz male sredine u metropolu zbog potrage za perspektivnijim životom. Ipak, problem druge nacionalnosti dovodi do problema, kada se njihove obitelji umiješaju u ljubavni odnos i usprotive vezi, što dovodi do konačne tragedije u kojoj Ivan bude ubijen od srpske strane.

Druga priča prati 2001.godinu. Ona prati povratak srpkinje Nataše i njene majke u ratom uništeno selo što priziva proživljene traume poput gubitka njenog brata. Prisiljene obnoviti kuću unajmljuju lokalnog majstora Antu, hrvata koji je nakon rata ostao. Priča prikazuje međusobni odnos Nataše i Ante, kroz koji se svatko od njih suočava s vlastitom postratnom traumom koja se naposljetku razrješuje kroz njihovu seksualnu vezu.

Treća priča prati 2010.godinu. Ona prikazuje putovanje mladog hrvata Luke na rave parti, na kojem podliježe različitim iskušenjima. Parti se igrom slučaja održava u njegovom

[22] Večernji List; https://www.vecernji.hr/kultura/zvizdan-osvojio-tri-nagrade-u-cottbusu-1036086; 07.02.2018.; 03.02 h
[23] Novi List; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 11.02.2018.; 00:49 h
[24] Novi List; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 11.02.2018.; 00:50 h

rodnom kraju, gdje ima nedovršene poslove. Njegovi u početku ne baš sasvim jasni postupci razjašnjavaju se na samom kraju kada dolazi kod srpkinje Marije, samohrane majke njegovog djeteta tražiti iskupljenje zbog ranije počinjenog grijeha, napuštanja nje i djeteta.

Iako su priče svaka za sebe, zajedno tvore cjelinu koja prikazuje dugogodišnji proces oporavka društva od rata i ratnih trauma koje već godinama predstavljaju društveni teret. Naime, pitanja kojima se film bavi poput pitanja nacije, prošlosti i identiteta bitan su dio filma jednako koliko i društvene stvarnosti. Dakle, svaka priča predstavlja jednu fazu oporavka. Pa tako prva priča predstavlja rat i njegove tragične posljedice, druga priča progovara o ratnoj traumi i suočavanju s gubicima, dok treća priča promišlja o mogućnosti pomirenja s prošlosti.

Dakle, film doista poziva na razmišljanje, te postavlja ključno pitanje. Koliko je još desetljeća potrebno da bi se društvena situacija stabilizirala? Odnosno koliko je vremena potrebno da suvremeni hrvatski film prevlada temu rata i ratnih posljedica? Može se pretpostaviti kako je odgovor na društvu, odnosno njegovoj spremnosti na potpuni oporavak.

Nakon kraćeg prikaza značajnosti filma za hrvatski film, ali i hrvatsko društvo, rad prikazuje filmsku radnju *Zvizdana*, nakon čega prelazi na tumačenje filmske strukture.

5.2 Filmska radnja

Prva priča. Radnja prikazuje 1991.godinu. Prikazuje se Hrvat Ivan koji svira trubu na plaži, kraj kojeg leži Srpkinja Jelena. Oni predstavljaju mladi ljubavni par koji ljetne dane provodi družeći se na plaži. Prema razgovoru koji vode između sebe naslućuje se kako par planira napustiti područje na kojem žive. Dolaskom Ivanovog prijatelja, prijatelji nastavljaju razgovor o toj temi pri čemu raspravljaju o motivima odlaska. Ivan je već sve isplanirao, pa i posao konobara. Doznaje se kako je put za Zagreb planiran sutradan nakon koncerta, pri čemu će im pomoći Ivanov prijatelj, koji također izražava želju za skorim odlaskom. Razgovor prekida zvuk vojnih vozila koji prolaze onuda u kolonama, koji privlače njihovu pažnju.

Jelena pozdravlja dvojicu prijatelja i odlazi svojoj kući, na putu do koje prelazi preko postavljenih barikada, prolazi pored vojarne što ukazuje na zaoštravanje odnosa dvaju susjednih sela. Stiže kući u vrijeme ručka gdje je čekaju brat Saša, majka i baka koji brinu gdje je bila. Za vrijeme ručka, Jelena provocira Sašu koji joj prigovara kako nije svjesna onoga što se sprema, za što ona okrivi ljude poput njega. Situacija se zakuhava što kulminira međusobnom svađom i tučnjavom gdje Saša izražava ljutnju spram njezinog viđanja s Hrvatom, nakon čega majka potjera Jelenu u njezinu sobu kako bi ih razdvojila.

Bojeći se da ga je odvela vojska, baka traži po selu nekoga tko je vidio Ivana. Pronalazi ga u lokalnom kafiću gdje njihov razgovor načuje mještanin koji izražava nezadovoljstvo zbog njegovog druženja sa Srbima koji postavljaju balvane i mine po mjestu. Revoltiran njegovom reakcijom, Ivan, njegov prijatelj i baka odlaze kući, gdje ga kasnije baka upozorava na to što se sprema i moli ga neka se čuva neprijatelja kada dođe vrijeme.

Jelena se sprema za put u Zagreb i pakira kofere, pri čemu joj pomaže njezina majka. Iz njihovog razgovora saznaje se kako Saša nije upoznat sa situacijom, te kako nijedna od njih ne očekuje njegovu dobru reakciju. Ipak, majka staje na njegovu stranu braneći ga činjenicom da je pozvan u vojsku čije služenje predstavlja obavezu svima koji su pozvani.

Dok se Jelana pakira, Ivan sa ocem raspravlja o odlasku u Zagreb, pri čemu raspravljaju o smještaju i financijama. Dalje kroz razgovor, otac spominje pokojnu Ivanovu majku koja bi, s obzirom na nacionalnu suprotstavljenost dvaju susjednih sela Dalmatinske Zagore od koje ljubavni par želi pobjeći, sigurno bila protiv njegove veze sa Srpkinjom.

Dok vojna vozila prolaze u kolonama, Jelena i Saša provode zadnju večer ispred kuće. Ujutro Saša oblači vojnu uniformu i napušta kuću, dok se Jelena pozdravlja s majkom i odlazi pronaći se s Ivanom. Putem pokušava izbjeći Sašu koji je u međuvremenu stigao na očev grob. Nešto kasnije Saša doznaje za njezin plan pa ju odlazi potražiti na koncert limene glazbe na kojem svira Ivan. Fizički ju napadne, te ju odvlači protiv njezine volje usred koncerta. Protiv njezine volje stavlja ju u automobil i odvozi, na što Ivan reagira tako što napušta koncert i odlazi za njima. U toku vožnje Jelena u jednom trenutku otvara vrata i iskoči van iz jurećeg automobila, nakon čega Saša zaustavlja automobil da joj se približi, a kad joj se približi ona reagira tako da mu pljune u lice. Saša ju odvlači natrag u automobil, gdje nakon što prijeđu barikade stižu natrag kući. U to vrijeme do barikada stiže Ivan, gdje se sukobljava s vojnicima koji mu ne daju prijeći. Ivan se udaljava, ali ne odustaje. Počinje svirati trubu, čime doziva Jelenu, ali i njezinog brata koji uzima stvar u svoje ruke, zbog čega dolazi u pratnji vojnog vozila i vojnika. U prepirci Ivana i Saše, jedan od vojnika ubija Ivana, što poprilično šokira Jelenu, njegove bližnje, ali i same vojnike koji ne opravdavaju postupak.

Druga priča. Radnja prikazuje 2001.godinu. Prikazuje se poslijeratno stanje, napuštena mjesta, uništene kuće i razoreni domovi. U sklopu toga prikazuje se povratak Srpkinje Nataše i majke u njihov razoreni dom, gdje se odlaskom na groblje suočavaju sa uspomenama na brata i sina Dražena koji je poginuo u ratu koji se vodio protiv Hrvata, zbog čega je Nataša poprilično ogorčena na sve Hrvate koje smatra krivima za njegovu smrt.

S obzirom kako im je kuća u poprilično lošem stanju zbog čega trebaju pomoć pri njezinoj obnovi, unatoč Natašinom nepovjerenju pozivaju lokalnog majstora koji je Hrvat.

Lokalni majstor Ante uskoro dolazi kod njih i započinje s poslom, gdje u pauzi porazgovara s Natašinom majkom, što probudi Natašu koja na to poprilično loše odreagira.

Iako izgleda kako se stvari polako vraćaju u normalu, povratak u realnost nije lagan, ni Nataši koja pati zbog brata i osjećaja izdaje, ni majci koja pati radi Nataše i osjećaja krivnje.

Jednog dana, dok Ante radi na obnovi kuće, majka odlazi u trgovinu. Nataša ostaje sama kod kuće i bori se sa svojim osjećajima, sve do trenutka kada ju Ante poziva da mu pomogne oko radova, na što ona pristaje. U tim trenucima zajedničkog rada, dogodi se ključan trenutak kada Ante uzimajući dasku slučajno okrzne Natašinu ruku, na što ona brzo povuče ruku natrag. Nakon što provjerava da mu njezina pomoć više nije potrebna, vidljivo uznemirena kontaktom ignorira majku koja se vraća iz trgovine nakon čega odlazi u prirodu.

Nešto kasnije Nataša se vraća kući na ručak gdje pronalazi majku i Antu koji ručaju i vode razgovor. Kroz razgovor se saznaje više o Anti, koji je ostao kući kako bi pomogao uzdržavati svoju majku i koji nema djevojke jer ju je u napuštenom mjestu teško pronaći. Shvativši kako se majka zbližava s Antom kako bi ih naposljetku spojila, Nataša opet odreagira loše. Nakon što Ante zahvali i ode kući, majka verbalno napadne Natašu zbog njene pasivne agresivnosti, nakon čega se kroz plač i bijes obje emocionalno otvaraju. Majka smatra kako Nataša ne cijeni dovoljno njezin trud koji ulaže u stvaranje njezine budućnosti, dok Nataša smatra kako majka takvim postupcima izdaje brata, s obzirom da njezinu budućnost vidi s onim koga Nataša smatra krivim za bratovu smrt. Nešto kasnije Nataša joj se ispričava.

Sljedeći dan Ante opet dolazi kod njih, te se pokaže koristan u trenutku kada se majka jače ozlijedi. To je ujedno i ključan trenutak u kojem Nataša shvaća kako bi majci i njoj život bio lakši u slučaju kad bi se ona i Ante spojili. Osim što bi ispunila majčinu želju, ispunila bi i svoju. Naime, iako je ogorčena, Nataša ima svoje seksualne potrebe koje želi zadovoljiti.

Ponovnim dolaskom Ante, raspiruje se njezina želja za njihovom bliskošću. Imajući plan u vidu, Nataša pokazuje dobru volju pa pomaže majci sa spremanjem ručka kako bi ostala nasamo s njim na katu. Dok on radi, Nataša s njim započinje komunikaciju koju on prihvaća. Nešto kasnije, kad Ante završava s poslom za taj dan, Nataša ga pita da ju automobilom preveze do plaže kako bi se okupala, gdje ga nagovara da se zajedno okupaju. Na plaži nastavljaju komunikaciju, kada se oboje suočavaju sa svojim patnjama, boli i bijesom koji su ostali prisutni kao posljedica nacionalne suprotstavljenosti. Nakon što Nataša okrivi njega za smrt svoga brata, a on nju za smrt svog oca, posvađaju se i Ante ju vozi kući.

Ante je pri kraju s poslom i zadnji mu je dan. Dok je majka sređuje svoje poslove u gradu, Nataša koristi priliku da se zbliži s Antom s kojim se upusti u seksualni odnos, nakon kojeg odbija daljnji kontakt. Malo nakon što se majka vrati iz grada, majka mu plaća i Ante

odlazi, govoreći kako je pronašao posao u gradu. No na izlazu iz kuće, predomisli se i pušta im zarađeni novac kako bi se dalje lakše snašle. Nataša razočarana njegovim postupkom bez riječi promatra njegov odlazak, nakon čega izlazi iz kuće kako bi bila nasamo sa sobom.

Treća priča. Radnja prikazuje 2010.godinu. Prikazuje se putovanje dvojice prijatelja Hrvata koji putuju u rodno mjesto gdje se prve godine organizira rave parti, gdje putem ukrcaju dvije djevojke koje pristaju priključiti se planovima u vezi spomenutog partija.

Dolaskom u rodno mjesto, Luka odluči posjetiti svoju obitelj koju nije vidio već neko vrijeme s obzirom da studira izvan mjesta. Razgovor s roditeljima otkriva kako se Luka nakon partija ne planira previše zadržavati u rodnom mjestu, već u planu ima put za Split kod kolege sa studija, što roditelji ne prihvaćaju baš najbolje. Ipak, roditelji pokazuju razumijevanje za njegove razloge zbog kojih je otišao i zbog kojih ne dolazi prečesto kući, zbog čega on odluči pričekati s trenutnim odlaskom na parti kako bi mogao riješiti neke svoje privatne stvari.

Nakon što njegovi prijatelji odu na parti, Luka posjećuje Mariju koja živi u susjednom kraju. Iako iznenađena njegovim dolaskom, Marija ga pušta u kuću gdje započinju razgovor koji se ubrzo pretvori u svađu u kojoj se saznaje kako je Luka nekad ranije napustio Mariju s kojom je bio u ljubavnoj vezi jer je Lukinim roditeljima smetalo što je Srpkinja, zbog čega sad traži iskupljenje. Nakon što Luka pokaže pokajanje, Marija ga upoznaje s njihovim djetetom koje je napustio zajedno s njom, nakon čega ga razočarano izbacuje iz svoje kuće.

Očajan Luka odlazi na parti gdje ga čekaju prijatelji, gdje si daje oduška koristeći opijate poput alkohola i droge, nakon čega se pod utjecajem opijata upusti u odnos s jednom od djevojaka koje je ranije tog dana zajedno s prijateljem pokupio na putu za parti. No, taj se odnos ubrzo prekine masovnim ulaskom u vodu svih sudionika rave partija, gdje Luka doživi trenutno priviđenje svoje bivše djevojke, što ga navede da se pribere i napusti spomenuti parti.

S dolaskom zore Luka konačno napušta parti nakon čega ponovno odlazi Mariji koja ga isprva ne želi pustiti u svoju kuću. Nemoćan sjeda ispred njezinih vratiju, nakon čega ona nekog vremena otvara vrata i sjeda pored njega na stepenice. Na trenutak sjede zajedno u tišini, nakon čega se ona diže, ulazi u kuću i za sobom ostavlja otvorena vrata.

5.3 Struktura filma[25]

5.3.1 Snimanje i montaža

Kada se govori o filmskom snimanju, odnosno onome što kamera vidi i na koji način to vidi, tada se zapravo govori o filmskim izražajnim sredstvima.

Najvažnije filmsko izražajno sredstvo čini kadar koji predstavlja osnovni element filma. On predstavlja neprekidnu snimku, tj. neprestano događanje gdje se susreću mjesto, vrijeme i radnja. U procesu snimanja, kadar je određen početkom i završetkom snimanja, dok je u procesu montaže određen montažnim prijelazom. Tako proces montaže osim rezanja kadrova, omogućuje njihovo spajanje, gdje spoj više kadrova čini scenu. Kadar kao takav određen je onim što prikazuje, načinom na koji spomenuto prikazuje i njegovim trajanjem.

Osim kadra, koji predstavlja osnovno filmsko izražajno sredstvo, ostala filmska izražajna sredstva čine filmski plan, kut snimanja, pokreti kamere, montaža, gluma, scenografija, osvjetljenje, zvuk i glazba, kostimografija i šminka i druga izražajna sredstva.

Sva ranije spomenuta filmska izražajna sredstva pridonose dojmu povezanosti scena u filmskom djelu, što je zapravo unaprijed dobro smišljeno. Određeni način snimanja određuje način prenošenja filmske radnje, ali i njezino tumačenje. Osim prenošenja filmske radnje, ovisno o načinu snimanja mogu se proučavati i tumačiti likovi, te njihovi međusobni odnosi.

Film *Zvizdan* po mnogo čemu je poseban film, a ponajviše zbog zanimljive uporabe kamere, odnosno načina snimanja zbog čega ga neki kritičari prozivaju umjetničkim filmom.

Naime, u filmu *Zvizdan* prevladava određeni način snimanja u kojem se kamera prvenstveno koristi kao pripovjedno sredstvo, s obzirom da vidljivi pripovjedač ne postoji. Na taj način kamera, odnosno određeni način snimanja, objašnjava ono što je zajedničko u sve tri priče, čime postaje ključna poveznica koja sve tri priče spaja u cjelokupno filmsko djelo.

Primjer toga su kadrovi u kojima se pojavljuju polja, planina, morske vode, puteljaka, cesta, životinja, groblja i nadgrobnih spomenika, koji se pojavljuju kroz sve tri priče čime čine poveznicu koja je temeljena na simboličkom značenju, koje promatrano u ponuđenom kontekstu prikazuje spor oporavak prikazanog područja nakon rata, u svakom smislu. Naime, spomenuti prikazi koriste se kako bi prikazali društvo koje već dvadeset godina živi u sukobu koji temeljen na prošlosti i danas ostavlja traga na pojedince i njihove međusobne odnose.

Osim filmu *Zvizdan* prevladavaju kadrovi koje karakterizira dinamična kamera koja gotovo da prati kretanje likova, što znači kako kadrovi imaju više filmskih planova.

[25] Kao temelj strukturne analize filma *Zvizdan* korištena je knjiga *Osnove teorije filma* (200) autora Ante Peterlića

Pa tako u cijelom filmu prevladavaju kadrovi koji su snimani u polubližem, bližem i krupnom planu. Ti kadrovi uglavnom prikazuju ljudsko lice, pa je zanimljivo primjetiti kako kadrovi u filmu *Zvizdan* većinom prikazuju ljudsko lice, no ono koje je snimano s leđa.

Dapače, film je prepun takvih kadrova koji su snimani s leđa što govori mnogo o samim likovima. Naime, s obzirom da se likovi više prikazuju straga nego sprijeda, to se može protumačiti kao postojanje određene otuđenosti likova, odsutstvo želje za komunikacijom i prisutnost želje za samoćom i promišljanjem o prošlosti koja uvijek ostavlja određeni trag. No također kao međusobna udaljenost, netrpeljivost i nepodnošljivost likova jednih od drugih. U takvim se kadrovima uglavnom prikazuju likovi u pokretu, točnije hodanju, čime se dobiva bolji doživljaj prostora, mjesta i ljudi s kojima likovi dolaze u susret.

Samo u nekim dijelovim filma pojavljuju se kadrovi koji su snimani u dalekom totalu, srednjem totalu i totalu, dok se američki i srednji manje koriste. No, to su uglavnom kadrovi koji prikazuju prirodu i ljude koje su određeni njenim položajem. Drugim riječima, kadrovi prikazuju Dalmatinsku zagoru, siromašan i pust kraj u kojem živi hrvatsko-srpsko stanovništvo, gdje i danas postoji međusobna netrpeljivost temeljena na prošlim događajima. Tako se priroda prikazuje kao orjentir pri shvaćanju širog konteksta cjelokupne pripovijesti.

Plan koji se rijeđe koristio je detalj, no on ima svoju ulogu u prvoj priči. Naime, radi se o sceni koja prikazuje pruženu ruku na podu s trubom koja označava kraj ljubavi, komunikacije i suradnje dviju nacija, te početak njihove mržnje, otuđenosti i netrpeljivosti.

Film *Zvizdan* uglavnom je sniman iz normalnog kuta, te se samo ponekad događa da se gornji i donji rakurs promjene. Navedena promjena prisutna je u drugoj priči, gdje se u jednoj sceni s gornjeg rakursa prijeđe na donji rakurs. Naime, radi se o tome da je tom promjenom rakursa prikazana scena u kojoj se radi o prikazu netrpeljivosti dviju nacije, od kojih jedna uvijek sebe smatra superiornijom od druge. Navedena scena prikazuje Natašu koja s gornjeg kata kuće prisluškuje majčin i Antin razgovor koji se odvija na donjem katu kuće.

Naime, unatoč tome što je tema filma *Zvizdan* uobičajena za ove prostore, načinom na koji je predstavljena prikazuje se puno više od nje same. Zanimljivim načinom snimanja i montaže prikazalo se dvadeset godina sukoba na ovim prostorima, koji su popraćeni utjecajem na samog pojedinca. Način snimanja osim prikaza društvenog sukoba, također je omogućio prikaz sukoba unutar samog pojedinca, do kojeg dolazi zbog suprotstavljene želje za društvenim pripadanjem s jedne strane, te potrebe za pojedinačnim mirom s druge strane.

5.3.2 Scenografija

Film *Zvizdan* također je poseban zbog scenografije koja se poprilično razlikuje od scenografije u drugim suvremenim hrvatskim filmovima. Uz druga prisutna filmska izražajna sredstva, scenografija predstavlja svojstvenu prepoznatljivost filma kao suvremenog hrvatskog filma, čime je zaslužio da ga se prozove predvodnikom novog vala hrvatskog filma.

Film *Zvizdan* sniman je na području Dalmatinske Zagore, točnije na lokacijama okolici grada Knina, koje se odnose na Peručko jezero, Ervenik, Đevrske, Golubiće i Kistanje.

Kako kaže redatelj i scenarist filma *Zvizdan*, spomenuto područje Dalmatinske Zagore s razlogom je odabrano kao područje snimanja filma. „*Zvizdan* je smješten u Zagoru zato što je dio na kojem smo snimali na neki način simbol početka rata u 90-ima i međusobne nepodnošljivosti. Grozno je vidjeti da još i danas postoje tenzije među ljudima, bez obzira što im je ekonomija kompletno uništena, oni ne razmišljaju o napretku, već se hrane povijesnim dijeljenjima. Općenito u zadnje vrijeme imam tendenciju snimati izvan grada. Iskreno, grad je postao toliko dosadan, urbanost se gubi, sve postaje poput prenapučenog vašara. Kako hoću konfrontirati najviše i najniže ljudske porive, priroda je pravo mjesto gdje se još uvijek donekle mogu naći čistoća i mir potrebni da bi se analizirala i otvarala takva pitanja.“[26]

Dakle, film kao scenski prostor koristi prirodu, koja prati i objašnjava filmsku pripovijest. S obzirom kako priroda predstavlja „ono rođeno, nastalo, što se uvijek iznova rađa; sve ono što nastaje iz sebe, razvijajući se po prirođenim snagama i zakonima“, kao i „unutarnju bit nekoga predmeta u opreci spram umjetnoga“, te „ukupnost živih bića nasuprot ljudskim djelima, kulturi i duhu“[27], redatelj prirodu koristi kao mjesto sastajanja pojedinca sa samim sobom i promišljanja o njegovom postojanju, vrijednostima, stavovima i mišljenjima.

Drugim riječima, film obiluje prikazima prostranih polja, velikih brda, duboke vode koji su povezani uz psihičko stanje pojedinca. Oni su suprotstavljeni prikazima ljudske djelatnosti poput kuća, kafića, barikada i sl. koji su povezani uz cjelokupno društveno stanje.

Pa tako primjerice u prvoj priči plaža predstavlja glavno mjesto odvijanja događaja. Na početku prve priče, plaža se prikazuje kao mjesto odmora koje predstavlja sigurnu zonu sukobljenog područja, koja je od ratne zone odvojena suhozidom kao granicom. Plaža kao takva, predstavlja stabilno psihičko stanje pojedinca prije rata, koji je zabrinut trenutnom situacijom motiviran planirati budućnost. Kako se radnja razvija, sve se više prikazuju

[26] Telegram; https://www.telegram.hr/price/pricao-sam-s-daliborom-matanicem-o-nagradi-koju-je-osvojio-na-festivalu-u-cannesu/; 19.02.2018.; 15:36
[27] Hrvatski leksikon; https://www.hrleksikon.info/definicija/priroda.html; 19.02.2018.; 17:05

obiteljske kuće, vojarne i barikade, nego što se prikazuje sama plaža. One predstavljaju društveno djelovanje na pojedinačno psihološko stanje, drugim riječima predstavljaju određene društvene prepreke koje koče održavanje prijašnjeg psihičkog stanja pojedinca. Plaža se ponovno prikazuje pri kraju priče kao mjesto glavnog društvenog događaja koji se od mjesta odmora pretvori u mjesto sukoba, prikazujući učinak društvenog djelovanja koji je doprinio prijelazu iz stabilnog psihološkog stanja pojedinca u nestabilno psihološko stanje.

Dalje, u drugoj priči više se prikazuje obiteljska kuća i njezina obnova, nego li sama priroda. Naime, na početku druge priče u središtu događaja razorena je kuća kojoj je potrebna obnova. Razorena kuća kao takva predstavlja cjelokupno društvo koje je zapelo u poslijeratnom stanju, koje je razoreno, podijeljeno, urušava se i slično. Drugim riječima, njezina obnova zapravo predstavlja obnavljanje društva i društvenih odnosa. Prikazi prirode u drugoj priči ponovno se svode na prikaze plaže, koja u ovoj priči predstavlja mjesto susreta sa svojom biti, mjesto utjehe, sjećanja i pamćenja na dane koji su bili obilježeni bezbrižnošću.

Poljednja priča možda najviše prikazuje prirodu, zbog toga što prikazuje put na rave festival. Naime, samo putovanje obilježeno je prikazima prirode i krajeva kroz koje se prolazi, pa se tako izmjenjuju prikazi duge i pregledne ceste, ruševnih kuća, novih kuća, polja i slično, koje predstavljaju pojedinačni, ali i društveni put ka konačnom oporavku od prošlosti. Dolaskom na konačno odredište, pažnja je više usmjerena na relativno obnovljeno mjesto i novije kuće u mjestu, što predstavlja relativno oporavljene pojedince i cjelokupno društvo. Ipak, nije zanemarena ni poneka ruševna građevina koja predstavlja podsjetnik na prošle događaje i trajno društveno obilježje. Prikazi prirode ponovno se pojavljuju nešto kasnije. Naime, pješačenje mjesnim putevima predstavlja svojevrsno propitivanje što se završava ponovnim odlaskom na plažu gdje pojedinac pronalazi konačno pomirenje i duševni mir.

Također je bitno spomenuti motiv vode koja u sve tri priče djeluje u službi katarze. Naime, prva priča započinje s prikazom kupanja, druga priča prikazuje kupanje u sredini pripovijesti, dok treća priča završava s prikazom kupanja. Naime, u sve tri priče, voda svojevrsno prikazuje ono što i označuje. Pa tako predstavlja život, pročišćenje i obnovljenje.

U pričama se pojavljuje i motiv groblja koji osim što predstavlja ljudske gubitke, prolaznost života i smrt podsjeća na činjenicu kako je život prekratak za loše ljudske odnose. Dalmatinska Zagora područje je koje se nešto sporije oporavljalo poslije rata od ostatka Hrvatske, zbog čega i danas osjeća određene posljedice poput siromaštva, pustoši i netrpeljivosti. Iz tog razloga predstavlja odličnu lokaciju koja savršeno portretira prisutnu kulturu sjećanja. Napuštena mjesta, uništene kuće, razoreni domovi i stanovnici starije životne dobi dobro opisuju koliku društvenu, ali i individualnu ulogu igra sjećanje u stvaranju kulture.

5.3.3 Likovi

Kao što je već ranije spomenuto, *Zvizdan* je film posebne strukture. Podijeljen je na tri priče, koje se odvijaju u tri vremenska perioda, u kojima isti glumci tumače druge likove. Dakle, unatoč tome što su priče i likovi drukčiji, isti glumci povezuju tri priče u jednu cjelinu.

Naime, svaka priča na sebi svojstven način govori o jedinstvenom ljubavnom odnosu putem koje progovara o općenitim ljudskim odnosima prikazanog vremena, gdje likovi služe kao prijenosnici priče o zabranjenoj ljubavi koja se odvija u situaciji nacionalne netrpeljivosti.

Kako bi se naposljetku stvorio dojam cjelovite filmske pripovijesti koja se uglavnom bavi utjecajem društva na pojedinca, istim glumcima namijenjene su potpuno različite uloge. Na taj način film poprilično uspješno spaja društvenu, psihološku i ljubavnu pripovijest.

Pa tako su glavne uloge pripale Tihani Lazović i Goranu Markoviću, gdje Tihana Lazović u svakoj od priča glumi djevojku srpskog podrijetla Jelenu/Natašu/Mariju, dok Goran Marković glumi mladića hrvatskog podrijetla Ivana/Antu/Luku. One sporedne uloge pripale Nives Ivanković koja glumi Jeleninu/Natašinu majku, Dadi Ćosiću koji glumi Sašu, Stipi Radoji koji glumi Božu/Ivna, Miri Banjac koja glumi Ivanovu bake, Trpimiru Jurkiću koji glumi Ivanovog/Lukinog oca, Slavku Sobinu koji glumi Manu/Dinu i ostalim glumcima.

Nacionalna pripadnost glavnih likova ujedno predstavlja temelj razvoja ljubavnog, odnosno društvenog odnosa među likovima. Drugim riječima, predstavlja društveni kontekst u sklopu kojeg se razvija društveni stav koji utječe na ljudsku sudbinu, što vidimo u pričama.

Pa tako prva priča prikazuje predratnu situaciju, gdje je međunacionalni sukob podijelio dva susjedna kraja, ali i ljude spomenutih krajeva. Točnije, sukob Hrvata i Srba podjelio je obitelji Srpkinje Jelene i Hrvata Ivana koje su se umješale u ljubavni odnos što je u konačnici utjecalo na nesretan kraj njihove ljubavne priče. Druga priča prati poslijeratnu situaciju, gdje je podjela društva ostala prisutna i nakon što je rat završio. Naime, nakon završetka rata sukob Hrvata i Srba prerastao je u međusobno okrivljavanje, na temelju čega se Srpkinja Nataša kojoj je brat poginuo u ratu sukobila s majstorom Antom koji je Hrvat. Dok treća priča predstavlja posljedice nekadašnje podjele društva. Pa tako je sukob Hrvata i Srba bio glavni razlog zbog kojeg su roditelji pritisnuli Hrvata Luku da napustiti Srpkinju Mariju.

Naime, kod sve tri priče ističe se nacionalna pripadnost koja predstavlja društvenu stvarnost u sklopu koje se tvori društveno mišljenje koje utječe na pojedinačno djelovanje. S obzirom kako pojedinac ne postoji bez društva, a ni društvo bez pojedinca, priče pojedinaca predstavljaju priče cjelokupnog društva, kao i obrnuto. Pa tako je svaku priču zasebno

moguće promatrati kao individualni razvoj pojedinca, dok je sve tri priče zajedno moguće promatrati kao razvoj cjelokupnog društva i njegovog oporavka od rata i ratnih posljedica.

Film kroz priče prikazuje određene društvene vrijednosti koje se društveno stvaraju i društveno prenose, koje kao takve određuju glavne likove protiv njihove vlastite volje. No opet, glavni likovi imaju moć djelovanja kojom mogu utjecati na rasplet vlastite sudbine.

Pa tako u prvoj priči, Jelena i Ivan predstavljaju srpsko-hrvatski ljubavni par koji kao takav ne može opstati u kraju gdje se Hrvati i Srbi ne podnose, zbog čega planiraju bijeg u onaj kraj gdje je nepodnošljivost manja. U drugoj priči, Srpkinja Nataša ogorčena zbog smrti brata koji je poginuo u ratu protiv Hrvata, ne podnosi prisutnost majstora Ante koji je Hrvat. Dok u trećoj priči, Hrvat Luka shvaća kako je pogriješio što je pod pritiskom roditelja napustio djevojku Srpkinju Mariju zbog njezine nacionalne pripadnosti, zbog čega se kaje.

Ono što je također potrebno primjetiti je da glavni likovi možda jesu određeni društvom, no nisu pasivni. Baš naprotiv, glavni likovi poprilično su aktivni, pogotovo ženski. Pa tako unatoč vrijednostima i stavovima koji su im društveno preneseni, biraju svoj način ponašanja i djelovanja. Drugim riječima, u konačnici stvaraju svoj životni put i sudbinu.

Pa tako primjerice, u prvoj priči Jelena potiče bijeg iz sukobljenog kraja, što dovodi do tragedije. U drugoj priči Nataša odabire osvetiti se Anti zbog njegove pripadnosti. Dok u trećoj priči, Marija odlučuje o tome hoće li oprostiti Luki ili ne nakon što ju je ranije napustio.

Također, zanimljivo je da su sve tri ljubavne priče nesretne, gdje su uglavnom glavni ženski likovi ti koji ispaštaju. Tako prva priča prati Jelenino suočavanje s Ivanovom smrću. Druga priča prikazuje Natašu koju ostavlja Ante kojeg je iskoristila. Dok treća priča predstavlja Mariju koji je nekad ranije ostavio Luka, koji nešto kasnije traži njezin oprost.

Dok su glavne uloge slojevito razrađene, sporedne uloge nisu previše. No ipak, sporedne uloge važne su kod razumijevanja radnje jer se uvijek pojavljuju u trenutku kada je potrebno pojasniti razvoj događaja, gdje možemo reći da djeluju u službi pripovjedača. Drugim riječima, ako glavne uloge predstavljaju samog pojedinca, onda sporedne uloge predstavljaju društvo koje ga određuje i utječe na njega. Kao takve, glavni su pokretači radnje.

Tako u prvoj priči Jelenin brat predstavlja sukobljeno društvo koje se protivi zbližavanju nacionalnih suprotnosti i spremno je poduzeti sve da se ono ne ostvari, pa makar po cijenu tragičnog kraja. U drugoj priči Natašina majka predstavlja društvo koje svakodnevno osjeća posljedice spomenutog sukoba, što čini svakodnevni život teškim. Dok u trećoj priči Lukini roditelji predstavljaju društvo koje na sukob i posljedice nekadašnjeg sukoba podsjećaju trajna obilježja, koja su razlog poneke krivo donesene životne odluke.

Kao što se može vidjeti, glavni likovi podosta su kompleksni, slojeviti i nepredvidljivi. Određeni su društvom koje određuje njihove društvene vrijednosti, stavove i mišljenja, no isto tako posjeduju vlastitu volju kojom određuju svoje ponašanje i djelovanje, pa i svoju sudbinu. Drugim riječima, glavni likovi posjeduju određene društvene vrijednosti, stavove i mišljenja koji su društveno stvoreni i preneseni poput društvene podjele na temelju nacionalne pripadnosti, što dovodi do međusobnog udaljavanja društva, mržnje, netrpeljivosti, netolerantnosti i sl. No, s obzirom kako posjeduju vlastiti razum i volju, sposobni su procjeniti prihvatljivost i primjenjivost društvenih vrijednosti, stavova i mišljenja na vlastite primjere. Ono što glavnim likovima ne čini stvari lakšima njihove su životne situacije, koje im poprilično otežavaju pravi odabir prihvatljivih društvenih vrijednosti, stavova i mišljenja.

Što se tiče sporednih likova, oni su jednostavniji, površniji i predvidljivi u svom djelovanju. Kao što je ranije spomenuto, sporedni likovi uglavnom predstavljaju društvo, odnosno njegove vrijednosti, stavove i mišljenja, koji objašnjavaju pojedinačna djelovanja. Bez obzira na to što pojedinci posjeduju vlastiti pogled na svijet, oni su gotovo uvijek društveno određeni, što na neki način utječe na njihova daljnja razmišljanja i ponašanja. Dakle, drugim riječima, može se reći kako sporedni likovi imaju ulogu pokretača radnje.

Glavni i sporedni likovi zajedno predstavljaju cjelokupnu priču o društveno-povijesnoj situaciji na ovim prostorima obilježenoj ratom, ali i društveni odgovor na spomenutu situaciju. Drugim riječima, glavni i sporedni likovi prikazuju proces oporavka od sukoba.

5.3.4 Osvjetljenje

Osvjetljenje predstavlja osnovno filmsko izražajno sredstvo koje u djelovanju s drugim filmskim izražajnim sredstvima, poboljšava cjelokupni doživljaj filmskog djela.

Kao takvo, osvjetljenje prvenstveno omogućava bolju vidljivost ljudi ili prirode koji se snimaju. Osim toga, omogućava stvaranje određenog raspoloženja, osjećaja prostora i građe spomenutog prostora. Kao takvo, osvjetljenje pomaže prenijeti filmsku pripovijest, istaknuti ključne dijelove pripovijesti, te konačno odrediti o kojoj se vrsti filmske pripovijesti radi.

Film *Zvizdan* posebnim čini i osvjetljenje. Naime, u sve tri priče ponajviše se koristi prirodno svijetlo (danje ili noćno svijetlo), te postojeće svijetlo (prisutno u trenutku snimanja).

Prevladavajuće prirodno svijetlo, pa i postojeće svijetlo, koristi se kako bi se postiglo prikazivanje stvarne situacije. Spomenuto svijetlo se koristi pri pojašnjavanje svake scene, od početne scene do završne. Drugim riječima, korištenjem takvog osvjetljenja, postignuto je

usmjeravanje gledateljeve pažnje na razumijevanje onog što se događa, odnosno na razumijevanje same motivacije zbog koje se događaji odvijaju na određeni način.

S obzirom kako se u filmu *Zvizdan* više koristi svijetlo nego sjena, svijetlo je to koje određuje cjelokupnu filmsku atmosferu koja se može opisati kao prirodna, opuštena i iskrena. Ipak, sjena ima isto bitnu ulogu. Naime, sjena se koristi u prikazivanju glavnih likova, njihovog karaktera i unutrašnjeg stanja, kao i njihovog odnosa sa drugim ljudima.

Primjerice u prvoj priči prvenstveno prevladava svijetlo. Jedino u situacijama koje najavljuju opasnost koristi se sjena. Spomenute situacije prikazuju Jelenu i Ivana noć prije bijega i tragedije. U drugoj priči prevladava izmjena svijetla i sjene, kako bi se naglasio napeti odnos Nataše i Ante. Naime, u situacijama u kojima se radi o poslovnom odnosu, koji je određen, više prevladava svijetlo, dok u situacijama u kojima se radi o privatnom odnosu, koji je neodređen, više prevladavaju sjene. Dok u trećoj priči uglavnom prevladavaju sjene. Pa tako sjene prate situacije u kojima se prikazuje Luka i njegovo unutarnje stanje, dok svijetlo prati situacije u kojima se prikazuje Luka i njegovi međuljudski odnosi.

Naime, osvjetljenje u filmu naglašava ispreplitanje pojedinačne tjeskobe i društvene otuđenosti. Tako slabije svijetlo služi prikazivanju stanja nesigurnosti, straha, tuge, kajanja i ogorčenosti na razini pojedinca, dok jače svijetlo služi prikazivanju situacije razumijevanja, opraštanja, oporavka, opreznosti i nade u bolju budućnost na razini cjelokupnog društva.

5.3.5 Kostimografija i šminka

Osim zapažene scenografije koja predstavlja prepoznatljivost filma *Zvizdan* kao suvremenog hrvatskog filma novog vala, film *Zvizdan* također se ističe njezinom srodnom djelatnošću, to jest kostimografijom i svim onim što spada u spomenutu djelatnost.

Koristeći umjetničku kreativnost koja je prikladna radnji, periodu i likovima filma, kostimografija kao takva spada u filmska izražajna sredstva koja omogućuje postizanje doživljaja stvarnosti. Tako se primjerice kroz prikladnu uporabu kostima i šminke može saznati mnogo o samom liku, njegovom položaju u društvu i njegovoj društvenoj djelatnosti.

S obzirom kako se svi likovi u sve tri priče pojavljuju prilično jednostavno odjeveni i našminkani, bez nakita, frizure i drugih dodataka, može se zaključiti kako svi likovi pripadaju srednjem društvenom sloju. Ipak, postoji par situacija u tri priče u kojima kostimografija i šminka određuje društvenu pripadnost likova određenim društvenim djelatnostima.

Tako se u prvoj priči može primjetiti prisutnost vojne uniforme koja predstavlja ratno vrijeme. Dakle, vojna uniforma sve likove koji ju nose svrstava u vojnike, pa je tako ključna

ona situacija u kojoj Natašin brat jutro nakon što je dobio poziv za vojsku, oblači vojnu uniformu što označava njegovu pripadnost vojsci. U istoj se priči može primjetiti kako Ivan nosi uniformu koja odgovara uniformi ostalih članova limene glazbe, što ga određuje kao njezinog člana. U drugoj se priči po malo lošijoj robi i alatu može predpostaviti kako je Ante majstor. Dok je u trećoj priči prisutna roba i šminka koja upućuje na nešto suvremenije doba u kojem je izražena popularnost festivala koji određuju festivalsku modu.

Zaključno, kostimografija i šminka se u sve tri priče može opisati kao poprilično minimalistička, ali opet kao veoma značajna u određenim trenucima.

5.3.6 Zvuk i glazba

Film *Zvizdan* također čine drukčijim jednostavna, ali opet zanimljiva uporaba zvukova i glazbe. Tako se u kontekstu zvučne i glazbene podloge koriste pjesma, truba, alat, tišina i sl.

Što se glazbene podloge tiče, ona se prvenstveno odnosi na neobičnu pjesmu *Amerika* koju izvodi beogradska glazbena skupina Idoli, koja je početkom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća bila jedna od popularnijih skupina novog vala Jugoslavenske glazbe. Spomenuta pjesma neobična je ponaprije zbog toga što vremenski dugo traje, ali i zbog prilično monotonog ponavljanja jedno te istog tona i riječi „A je kažem , a gde je Amerika".

S obzirom kako se pjesma *Amerika* pojavljuje u sve tri priče, ona predstavlja još jednu međusobnu poveznicu. Pjesma tako u sve tri priče može predstavljati paradigmu ostvarenja sna koja se općenito povezuje uz pojam Amerike i američkog sna. Drugim riječima, može predstavljati ideju slobode izbora s kojom se protagonisti susreću i suočavaju u sve tri priče.

Tako pjesma u prvoj priči naglašava Jelenine uništene snove o zajedničkom životu s dečkom Ivanom. U drugoj priči Nataša slušajući pjesmu bježi od Antine prisutnosti i proturječnih osjećaja koje on u njoj pobuđuje. Dok u trećoj priči pjesma prati Lukin povratak u njegov rodni kraj Mariji, bivšoj djevojci i majci njegovog djeteta koju je ranije napustio.

Osim pjesme *Amerika,* beogradskih Idola, glazbenu podlogu u filmu *Zvizdan* čini i glazba pulske braće Alena i Nenada Sinkauza. Pa se tako pojavljuju pjesme *Party Scene, Girls Are Hitchhiking, Three Decades, Coda, Lake, Departure, After Party, Cementery* i *Ants.*

Što se zvučne podloge tiče, ona se uglavnom odnosi na trubu koja se pojavljuje u prvoj priči, građevinski alat koji je prisutan u drugoj priči i festivalsku glazbu koja prati treću priču. Zvučna podloga djeluje u službi prijenosa raspoloženja, tj. naglašavanja stanja opasnosti, napetosti i razočaranosti. Osim toga, zvučna podloga podupire pitanje „Što slijedi dalje?".

Tako zvuk trube u prvoj priči nagovješta opasnost. Upravo iz tog razloga zvuk trube prvi se put čuje prije prolaska kolone vojnih vozila, dok se drugi put čuje malo prije nego se dogodi ubojstvo. Zvukovi građevinskog alata u drugoj priči pojačavaju doživljaj napetosti. Stoga se zvuk građevinskog alata čuje prije nadolazećeg sukoba, napetosti i seksualnog odnosa. Dok zvuk glazbe u trećoj priči naglašava razočaranost. Iz tog se razloga zvuk glazbe kao dio rave partija čuje nešto prije nego dođe do konačnog kajanja, iskupljenja i pomirenja.
Osim spomenute zvučne podloge, u pričama se još pojavljuje pjev ptica, šum vode, zavijanje vjetra i tišina. Ti zvukovi prate promišljanje prošlosti, gdje priroda i prirodni zvukovi predstavljaju mjesto na kojem pojedinac može doprijeti do svoje najdublje svijesti

5.4 Značenje

Film *Zvizdan*, redatelja Dalibora Matanića prepun je značenja počevši od samog naziva. Naime, riječ zvizdan drugi je oblik riječi zvijezda koja označuje „svemirsko tijelo u kojemu se tijekom njegova razvoja energija oslobađa u termonuklearnim reakcijama“[28].

S obzirom kako je Sunce naša najbliža zvijezda, vremensko stanje u kojem je Sunčevo djelovanje najjače naziva se Zvjezdan (odnosno na ikavskom narječju Zvizdan)[29]. Tako zvizdan označava trenutak kada se sunce nalazi u najvišoj točki na nebu, stanje usijanja, nepodnošljivu toplinu, najtopliji dio ljetnog dana, najjače podnevno sunce, užareno stanje i sl.

Poznato je kako vremensko stanje često utječe na ljudsko stanje, o čemu govori meteoropatija, pa je stoga pojam zvizdan moguće je povezati s određenim ljudskim ponašanjem. Tako je primjerice pojam moguće povezati s ljudskim ponašanjem kao što je ludilo, nervoza, smušenost, bijes i slično, a koje je u ovom slučaju odraz društvene situacije.

Kako film *Zvizdan* govori o ljudskim odnosima, ratu i njegovim posljedicama koje su prisutne u društvu i nakon što je rat završio, zvizdan se u tom smislu riječi provlači kroz sve tri priče, gdje u svakoj priči predstavlja određeno ljudsko ponašanje, koje je motivirano širim društvenim kontekstom koji se krije iza njega. Dakle, film govori o ljudima, njihovim osobinama, potrebama i željama, gdje motiv rata služi kao društveni kontekst koji objašnjava njihove međusobne odnose. Naime, film se uglavnom bavi utjecajem društva na pojedince, što prikazuje na određeni način gdje koristi motiv ljubavi koju prikazuje kroz samo društvo.

Drugim riječima, film je fokusiran prvenstveno na ljubav pomoću koje objašnjava društvo i njegove probleme s kojima se svakodnevno susreće. Naime, prikazana ljubav ne predstavlja klasičnu ljubav, već predstavlja moguću ljubav koja se pojavljuje kroz motive bijega, seksualnog odnosa i pokajanja. S obzirom na to, specifični ljubavni problemi s kojim se protagonisti susreću, predstavljaju opće društvene probleme koji su prisutni u društvu.

[28] Hrvatska enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67551; 09.02.2018.; 00:39 h
[29] Jutarnji List; https://www.jutarnji.hr/arhiva/zvijezda/2123427/; 09.02. 2018.; 02:11 h

6 Redateljev pogled vs. pogled publike na film *Zvizdan*

Redatelj *Zvizdana*, Dalibor Matanić u intervjuu za *Glas Slavonije*[30] naglasio je kako film ne smije biti isključivo zabavljačka umjetnost nego mora biti iznad bilo kakve politike, nacije i religije. Naime, „bit umjetnosti je da opali šamarčinu realnosti koja krene po zlu i prkosi humanizmu." (Ibid.) Inspiraciju za film *Zvizdan* pronašao je u razgovoru s ljudima. „Doživio sam puno puta od ljudi oko sebe koji su inače dobri opasku da je poželjno da cura ne bude druge nacionalnosti." (Ibid.) To mu je bio povod da stvori drugačiji film jer je shvatio koliko su ljudi opterećeni događajima iz prošlosti. Dalibor Matanić kaže: „Odlučio sam filmom zaustaviti konstantno ponavljanje prošlosti koje je donijelo toliko jada, bijede i ljudske nesreće." (Ibid.)

U intervjuu za *Novi List*[31] potvrđuje prije navedeno riječima, „Zvizdan je moj obračun s povijesnim tekovinama." (Ibid.) Na pitanje novinara *Novog Lista* je li njegov film zapravo angažirana poezija jer je film počeo s idejom „nula politika, čista poezija" (Ibid.), Matanić odgovara da je film vrlo angažiran jer „na kraju života neće se mjeriti tko je bio veći Hrvat ili Srbin, već će se svi pitati jesu li nekoga mogli više usrećiti..." (Ibid.) Nadalje, Matanić naglašava da mu je cilj „kroz umjetnost se boriti za Hrvatsku koja se jednostavno mora izdići iz mulja" i da time upravo on „gradi hrvatski identitet".(Ibid.)

U prilog pozitivnih kritika i recenzija koje je dobio *Zvizdan* idu i nagrade struke: Uspjeh u *Cannesu*, uspjeh na *21. Sarajevo film festivalu*, uvrštavanje u službenu selekciju nagrade *Lux 2015 europskog parlamenta*, Pulski filmski festival – *šest zlatnih Arena*, nagrada *Oktavijan* HDFK-a, te brojne druge.[32] Film *Zvizdan* je pobudio zanimanje kod publike i kritičara svojim neuobičajenim pristupom filmu i obradi tema kao što su ljubavni odnosi, te suživot i odnosi ljudi u ratu i nakon rata.

Ono u čemu su pozitivne kritike suglasne su: odlična fotografija, režija, sjajno korištenje filmskih efekata i odlična gluma. Sve pozitivne kritike filma *Zvizdan* u jednu cjelinu spojio je Danijel Jedriško u tekstu *Triptih katarze Zvizdan (2015.) Dalibor Matanić*[33]. Pa kako piše film *Zvizdan* na temelju toga dobio je epitet *art filma*, naročito zbog činjenice da

[30] Glas Slavonije; http://www.glas-slavonije.hr/276949/9/Trijumf-Zvizdana-trijumf-je-ljubavi-i-to-publika-dobro-osjeca; 15.09.2018. h
[31] Novi List; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 15.09.2018.; 16:01 h
[32] Hrvatski audiovizualni centar; https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan#; 15.09.2018.; 16:04 h
[33] Movie Land; https://movielandgroup.blogspot.com/2015/11/recenzija-triptih-katarze-zvizdan-2015.html; 15.09.2018.; 16:11 h

je pripovijedanje prepušteno kameri koja djeluje kao vezivno tkivo u sve tri priče. Pri tome smatra kako film briljantno koristi zvuk i tišinu, a kadrovi u kojima vidimo groblja, morsku vodu, nadgrobne spomenike, paukove i pse imaju zanimljivu simboliku gdje se pojavljuju u sve tri priče. Dalje piše kako je *Zvizdan* priča o katrazi koju prati suočavanje s prošlošću, i film kao takav nije svima ugodan za gledanje. Navodi kako je film naizgled samo priča o ratu, poraću i miru, no kako je to i film o ljubavi koja nastoji pobjediti rat.

Autoru je zanimljiv i naslov koji na prvu upućuje na odvijanje radnje događa u podne, dok pojam kao takav ima nekoliko značenja. Kako navodi, „Ljudi su kad ih lupi zvizdan ludi, gube kompas, prestanu razmišljati“ (Ibid.).

Primjećuje i kao se u *Zvizdanu* kroz sve tri priče provlače isti glumci, koji se nalaze u ljubavnom odnosu unutar tri vremenska razdoblja. U prvoj priči, podjela sukobljenih strana je crno-bijela, dok druga priča prikazuje patnju svih sudionika, gdje dolazi do prekretnice „osim što predstavlja proces katarze, započetu u početnoj priči, ta druga priča nas dovodi do prekretnice, još jednog mentalnog raskršća“ (Ibid.).

Smatra kako *Zvizdan* upućuje na to kako se život nakon rata mora nastaviti i ljudi moraju odlučiti u kojem će smjeru krenuti. Pa tako navodi kako je u trećoj završnoj priči „jasno kako sunce polako pada, kako su strasti primirene i kako neka nova generacija započinje život naizgled neopterećena avetima prošlosti“ (Ibid.). U nastavku piše kako je film pun simbolizma, pa tako i na kraju filma odškrinuta vrata mogu predstavljati neku nadu u bolju budućnost. A samim time odašilje se poruka gledatelju da zaključi ima li i on snage krenuti u budućnost neopterećen prošlošću. „*Zvizdan* je film o ljudima, sličnim a različitim, koji kroz period od trideset godina ljubavlju nastoje pobjediti ideologije. Kad se tako stvari postave, jasna je njegova važnost za noviju hrvatsku kinematografiju.“ (Ibid.)

No,kritičari kao i gledatelji film različito čitaju, to jest doživljavaju pa samim time imaju različita mišljenja. Jednu od negativnijih kritika piše Filip Pavić u tekstu *Zvizdan-Snažna emocionalna priča s previše dociranja*[34] piše kako je film *Zvizdan* „neuspjeli pokušaj da se uputi kritika društvu i skrene pozornost na sveobuhvatnu, nadrastajuću ljubav. U ovom je ostvarenju primjetna ta svesrdna borba da ono univerzalno istakne kroz partikularne kategorije što u konačnici završava u klopci stereotipiziranja.“ (Ibid.) Autor najviše zamjera redatelju što se nije potrudio da „sporednim likovima stvori dubinu i slojevitost, a ne da stvara crno-bijeli svijet“ (Ibid.).Za razliku od većine kritičara, ovaj autor smatra da je Matanićeva ideja da „ljubav sve pobjeđuje“ jeftino dociranje (Ibid.). Vesna Pažin u tekstu *Zvizdan u*

[34] T-portal (Rubrika Mladi filmofi); Zvizdanhttps://www.tportal.hr/kultura/clanak/zvizdan-snazna-emocionalna-prica-s-previse-dociranja-20150727; 15.09.2018.; 16: 26 h

glavu[35] *priče* kritizira Matanićevu nedovoljnu angažiranost i apolitičnost, kao što smatra da nam Matanić „potura jednu upeglanu sliku, kako bi se osjećali bolje i svi skupa izbjegli stvarnu konfrontaciju s temom razloga, oblika i gluposti nacionalizma i etničkih netrpeljivosti.“ (Ibid.)

Što se tiče publike, Dean Kršić u tekst *Vrijeme je za neke druge priče*[36] spominje kako je film *Zvizdan* na *Pula Film Festivalu* unatoč šest zlatnih Arena, prema izboru publike završio je tek na devetom od deset mjesta. Naime, mišljenja publike variraju pa tako je po nekima *Zvizdan* „dosadan film“, „najbolji film ikad“, „scenarij miriše na moralističko – etička prenemaganja“, ima „dijaloge i replike koji su predvidivi“, „prekrasnu fotografiju i rad kamere“, „zanimljiv koncept i interakciju glumačke ekipe“...[37]

[35] H-alter; http://www.h-alter.org/vijesti/zvizdan-u-glavu; 15.09.2018; 16:31 h
[36] Kulturpunkt.hr; https://www.kulturpunkt.hr/content/vrijeme-je-za-neke-druge-price; 15.09.2018.; 16: 35
[37] Forum.hr; http://www.forum.hr/showthread.php?t=891471; 15.09.2018.; 16: 49

7 Zaključak

Film *Zvizdan* posebnu pažnju privlači zbog toga što je originalan. Naime, *Zvizdan* obrađuje već poznate teme, poput ljubavi, rata, traume i sl. tema na konceptualno, ali i strukturno drugačiji način nego što su one do sada bile prikazivane.

Naime, kako je navedeno ranije u radu, navedenim se temama ranije pristupalo na pesimistični ili humoristični način, no ne i na umjetnički što je slučaj spomenutog filma. Prethodno se uvijek davalo veću prednost sadržaju pred umjetničkim dojmom, dok je ovdje drugačija situacija. Umjetnički aspekt filma veoma je razvijen, dok je sadržaj zanimljiv.
Premda sama priča na primjeru *Zvizdana* nije originalna, njezina se konstrukcija temelji na „režijskim dosjetkama, primjerima čudesnog kadriranja i neobičnim kutovima“[38]. Naime, to daje filmu značenjsku razinu na kojoj ga je moguće proučavati.

Kako se *Zvizdan* proučava na semiotičkoj razini, on se proučava kao komunikacijski sustav, pri čemu se dijelovi tog filma proučavaju kao njegovi kodovi. Kodovima *snimanja i montaže, scenografije, glume, kostima i šminke, osvjetljenja, te zvuka i glazbe*, *Zvizdan* prenosi određenu poruku. Film prenosi razvoj hrvatskog društva. Od traume, sjećanja, nade.
Film *Zvizdan* na taj način prikazuje stvarnost hrvatskog društva koje je obilježeno ratnom traumom, čime ujedno stvara *kulturu sjećanja*, tj. „sjećanje koje stvara zajednicu“ koje se temelji „na oblicima odnosa prema prošlosti“ (Assman: 2007).

Što se tiče *sjećanja,* Jan Werner Muller u svom je radu *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in Presence of the Past* (2002) napisao kako je sjećanje bitno zbog toga što predstavlja antropološku prirodu kroz koju se svijest oblikuje, iz čega proizlazi kako kulturne reprezentacije sjećanja igraju veoma bitne uloge pri stvaranju vlastite prošlosti.

U ovom slučaju kulturalnu reprezentaciju predstavlja film *Zvizdan*, gdje se redateljevim odabirom teme filma, načina snimanja i montaže snimljenog stvara individualan oblik svijesti koji se onda prenosi kolektivu. Naime, iako je sjećanje u isto vrijeme individualno i kolektivno, viđenje određenih događaja, stvari i pojava često je nametnuto brojčano jačim kolektivom, čime se dobiva samo jedna verzija prošlosti, što ne znači da navedena verzija mora biti i istinita (Assman: 2002). Međutim, u ovom slučaju, individualno i kolektivno sjećanje se poklapa. I struka i kritika slažu se kako film *Zvizdan* progovora o suvremenom stanju hrvatskog društva i njegovog stanja.

[38] Dalmatinski portal; http://dalmatinskiportal.hr/zivot/-zvizdan--je-jedan-od-najboljih-hrvatskih-filmova-kojemu-bi-malo-toga-trebalo-oduzeti-ili-dodati/7498; 12.09.2018.; 18:16

Zvizdan postaje dijelom popularne kulture jer se veliki broj ljudi našao u njemu, bilo u propitkivanju svoje prošlosti, u ljubavnim odnosima, te odnosu prema ljudima druge nacionalnosti. Drugim riječima, film je popularan jer prikazuje življenu kulturu.

8 Literatura

Knjige:

1. Assmann, J., (2005), *Kulturno pamćenje*. Biblioteka Tekst. Zenica.
2. Barhes, R., (1957), *Mitologije*. Zagreb: Naklada Pelago.
3. Barthes, R., (1970) , *S/Z.* Farrar, Straus and Giroux
4. Batović, A. i Kasalo, B. (2012), *Britanski i američki izvori o smrti Josipa Broza Tita*. Zagreb
5. Chandler, Daniel., (2002), *Semiotics: The basis*. Routlege. Oxon
6. Cobley, P., Jansz, L., (2006), *Semiotika za početnike.* Zagreb: Jesenski i Turk.
7. Coupland D., (2012) *Marshall McLuhan: Nemate vi pojma o mojemu djelu!*. Zagreb
8. Debray, R., (2000), *Što je mediologija?*. Beograd: Clio.
9. Dugandžić, V., (1989), *Semiotika i teorija informacija*. Zbornik radova Fakulteta organizacije i informatike, br. 13: 41-50.
10. Fiske, J. (1987) *Culture television*. Methuen & Co.
11. Gilić, N. (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb
12. Goulding, D., (2004), *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
13. Hall, S., (1973), *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu*. CCCS Stenciled Paper
14. Iordanova, D., (2001), *Cinema of Flames: Balkan film, Culture and the Media*. London: British Film Institute.
15. 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
16. Johansen, J. D., Larsen, S. E (2000), *Uvod u semiotiku.* Zagreb: Croatialiber.
17. Kurelec, T., (2004), *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM
18. Labaš, D., Mihovilović, M., (2011) *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*. Kroatologija, vol. 2: 95-12.
19. Lotman, J. (1976) , *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. University of Michigan
20. McLuhan, M., (2008), *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
21. Metz, C., (1974), *Film language: A semiotics of cinema*. Oxford: Oxford University Press.
22. Milanović, T. (2014): *Kako je serija Prijatelji izmijenila percepciju američkog identiteta* (završni rad)
23. Monaco, J. (1977), *How to read a film*. Oxford: Oxford University Press

24. Muller, J.W. (2002), *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in Presence of the Past.* Cambridge University Press
25. Nöth, W., (2004), *Priručnik semiotike*.Zagreb:Ceres.
26. Pavičić, J., (2007), *Trendovi hrvatskog filma*. Hrvatski filmski ljetopis (11), 3-10.
27. Pavičić, J., (2011), *Postjugoslavenski film – stil i ideologija*. Zagreb: HFS
28. Peruško, Z., (2011), *Uvod u medije*. Zagreb: Jesenski i Turk
29. Peterlić, A., (2000), *Osnova teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
30. Škrabalo, I., (1998), *101 godina filma u Hrvatskog – 1896. – 1997. – Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
31. Škrabalo, I., (2008), *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006).* Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
32. Storey, J., (2010) *Cultural Theory and Popular Culture;* University of Sunderland
33. Strinati, D. (2004) *An introduction to theories of popular culture*. Routledge. London
34. Thereborn, G. (1994) *The Frankfurt school*. Rotledge. London
35. Todorova, M., (2006), *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek.
36. Turković, H., Majcen, V., (2003), *Hrvatska kinematografija – povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002).* Zagreb: HFS.
37. Turković, H. (2002) *Treba li Hrvatskoj cjelovečernji film*. Hrvatski filmski ljetopis. Zagreb
38. Vojković, S., (2008), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: HFS.
39. Williams, R., (1965) *Analiza kulture*. Penguin, Harmondsword

Web stranice:

1. *Dalmatinski portal*; http://dalmatinskiportal.hr/zivot/-zvizdan--je-jedan-od-najboljih-hrvatskih-filmova-kojemu-bi-malo-toga-trebalo-oduzeti-ili-dodati/7498; 12.09.2018.; 18:16
2. *Forum.hr*; http://www.forum.hr/showthread.php?t=891471; 15.09.2018.; 16: 49
3. *Glas Slavonije*; http://www.glas-slavonije.hr/276949/9/Trijumf-Zvizdana-trijumf-je-ljubavi-i-to-publika-dobro-osjeca; 15.09.2018. h
4. *Hrvatska enciklopedija*, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39312; 03.10.2017.; 17:56
5. *H-alter;* http://www.h-alter.org/vijesti/zvizdan-u-glavu; 15.09.2018; 16:31 h

6. *Hrvatska enciklopedija*; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34552; 08.09.2018.; 20:16 h
7. *Hrvatska enciklopedija*, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39312; 03.10.2017.; 17:56
8. *Hrvatska enciklopedija*; http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55345; 06.09.2018.; 13:55 h
9. *Hrvatska enciklopedija*; http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55346; 09.09.2018.; 18:20
10. *Hrvatska enciklopedija*, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32202; 09.09.2018; 22:43
11. *Hrvatska enciklopedija*; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67551; 09.02.2018.; 00:39 h
12. *Hrvatski audiovizualni centar*. https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan; 17.04.2018.; 11:02 h
13. *Hrvatski audiovizualni centar*; https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zvizdan#; 15.09.2018.; 16:04 h
14. *Hrvatski leksikon*; https://www.hrleksikon.info/definicija/priroda.html; 19.02.2018.; 17:05
15. *Jutarnji List*; https://www.jutarnji.hr/arhiva/zvijezda/2123427/; 09.02. 2018.; 02:11 h
16. *Kulturpunkt.hr*; https://www.kulturpunkt.hr/content/vrijeme-je-za-neke-druge-price; 15.09.2018.; 16: 35
17. *Movie Land*; https://movielandgroup.blogspot.com/2015/11/recenzija-triptih-katarze-zvizdan-2015.html; 15.09.2018.; 16:11 h
18. *Novi List*. http://www.novilist.hr/novilist_public/layout/set/print/Scena/Film/Matanicev-Zvizdan-u-Italiji-pogledalo-vise-od-45-tisuca-ljudi; 17.04.2018.; 11:33 h
19. *Novi List*; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 11.02.2018.; 00:49 h
20. *Novi List*; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 11.02.2018.; 00:50 h
21. *Novi List*; http://www.novilist.hr/Scena/Film/Matanic-Zvizdan-je-moj-obracun-s-povijesnim-tekovinama; 15.09.2018.; 16:01 h
22. *Slobodna Dalmacija*. https://www.slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda; 17.04.2018.; 10:39 h

23. *Slobodna Dalmacija*; https://slobodnadalmacija.hr/misljenja/cinemark/clanak/id/281027/zvizdan-hrvatski-film-za-pet-zvijezda; 22.01.2018.; 18:21 h
24. Službene stranice filma. http://www.zvizdan.com/hr/; 07.02.2018.; 02:01 h
25. *Službena stranica Pulskog filmskog festivala*; http://pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta; 15.09.2018; 17: 55 h
26. *Službena stranica Pulskog filmskog festivala*; http://pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta; 15.09.2018.; 17: 56 h
27. *T-portal* (Rubrika Mladi filmofi); Zvizdanhttps://www.tportal.hr/kultura/clanak/zvizdan-snazna-emocionalna-prica-s-previse-dociranja-20150727; 15.09.2018.; 16: 26 h
28. *Telegram*; https://www.telegram.hr/price/pricao-sam-s-daliborom-matanicem-o-nagradi-koju-je-osvojio-na-festivalu-u-cannesu/; 19.02.2018.; 15:36
29. *Večernji List*; https://www.vecernji.hr/kultura/zvizdan-osvojio-tri-nagrade-u-cottbusu-1036086; 07.02.2018.; 03.02 h