

Hibridni postmodernizam u novijem hrvatskom filmu

Vlaisavljević, Petra

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:040730>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-28**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Ak.god. 2014./2015.

Petra Vlaisavljević

HIBRIDNI POSTMODERNIZAM U NOVIJEM HRVATSKOM FILMU

Završni rad

Mentor: Boris Ružić

Rujan, 2015.

Rijeka

Sažetak

Ovaj rad bavi se problematikom hibridnog postmodernizma u novijem hrvatskom filmu. Pod novijim, odnosno suvremenim hrvatskim filmom smatra se razdoblje od 1991. godine, točnije od godine u kojoj je po prvi puta zbog rata bio otkazan narodni festival u Puli. Postmoderna hibridnost se u hrvatskom filmu očituje kroz niz različitih kulturnih, prostorno-vremenskih utjecaja na prostoru Balkana, ponajviše se tu radi o postjugoslavenskim zemljama s kojima Hrvatska dijeli zajedničku kulturnu i povijesnu tradiciju. Rad će se stoga dotaknuti i problematike o Balkanu, njegovoj (ne)pripadnosti, (ne)vidljivosti i stereotipima koji ga opisuju u Zapadnom svijetu. Zapad koji uvijek stoji nasuprot Istoku i spretno se ograđuje od njega, uvodi termine orijentalizma i samoorijentalizma koji su prisutni i u domaćem filmu. O tome će biti riječ kroz kulturološke analize četiriju filmova – riječ je o Sviličićevim *Oprosti za king fu* i *Armin*, Schmidtovim *Metastazama* i o Vorkapićinom filmu *Sonja i bik*.

Ključne riječi: hibridnost, postmodernizam, hrvatski film, Balkan, orijentalizam

Sadržaj

1.	UVOD.....	3
2.	POSTMODERNI LYOTARD, JAMESON I BAUDRILLARD	4
2.1.	Hibridni postmodernizam.....	7
2.2.	Hibridni postmodernizam i Balkan	8
2.3.	Orijentalizam i samoorijentalizam.....	10
3.	NOVIJI HRVATSKI FILM	11
3.1.	Kriza i oporavak hrvatske kinematografije	11
3.2.	Ognjen Sviličić i film normalizacije	13
3.2.1.	Oprosti za kung fu (2004)	13
3.2.2.	Armin (2007).....	15
3.2.3.	Film normalizacije.....	17
3.3.	Branko Schmidt i <i>Metastaze</i> hrvatskog društva.....	18
3.4.	<i>Sonja i bik</i> Vlatke Vorkapić	21
4.	ZAKLJUČAK	23
5.	LITERATURA.....	26

1. UVOD

Postmodernizam je, stoji u rječniku (Anić et al., 2004), duhovni i umjetnički pravac s kraja 20. st. (koji dominira i danas), odnosno otpor i otklon ustanovljenim autoritetima avangarde i modernizma. Također, u rječniku stoji prema J.-F. Lyotardu da je postmodernizam pravac koji objašnjava razdoblje i okolnosti u kojima nestaju ideje prosvjetiteljstva, idealizma i marksizma, a time se i odstupa od njihovih pokušaja jedinstvenog tumačenja stvarnosti (velikih narativa). Postmodernizam je utkan u kulturu, filozofiju, umjetnost, znanost, politiku pa tako i u ljude. Obilježen je modernizacijom tehnologije, globalizacijom i potrošačkim društvom.

Ovaj rad će se na početku baviti postmodernizmom i njegovim odjekom u popularnoj kulturi današnjice koja je uslijed kulturnih previranja i globalizacije proizvela spajanje raznih stilova, tj. hibridnost kultura, nacije, identiteta itd. Kao što Vojković (2006,2008) kaže - „filmska kultura danas usko je povezana s cirkuliranjem i pomicanjem izvorišta identiteta, subjektivnosti, žanra i stila“. Nadalje, kao postmoderna obilježja ističu se pastiš, ironija, parodija i autoreferencijalnost, žanrovska hibridnost, aluzije, dvoličnost, nostalgичnost, historičnost, intertekstualne informacije, prepletanje stvarnosti i fikcije, odbacivanje binarnih podjela, ukidanje razdora između elitne i popularne kulture itd., dok se u postmodernom filmu ističe pre-pričavanje, re-produkcija, re-cikliranje, re-make, de-konstrukcija i de-centriranje.

Teoriju hibridnog postmodernizma prikazat ću kroz nekoliko filmskih primjera novije hrvatske kinematografije. To se razdoblje odnosi na vrijeme nakon 1991. godine u kojoj je zbog ratnih zbivanja otkazan nacionalni filmski festival u Puli, što je označilo konačan raspad Jugoslavije i početak nove ere hrvatskog filma – suvremeni hrvatski film. Pri tome ću analizirati na koji se način hibridni postmodernizam upliće u hrvatski film. Nakon analize filmskih primjera, pokušat ću ujediniti teoriju postmodernizma s filmom, pronaći poveznice između odabranih filmova te tako prikazati glavne značajke hrvatskog novijeg postmodernističkog filma što ću također povezati s današnjim suvremenim svijetom, popularnom kulturom i kapitalističkim sustavom koji danas pokreće svijet.

2. POSTMODERNI LYOTARD, JAMESON I BAUDRILLARD

Postmodernizam se, navodi Huyssen (1999), prvi put spominje u književnoj kritici Leslie Fiedlera i Ihaba Hassana 1960-ih godina. Svoju širu primjenu, kada se s književnosti počinje širiti na arhitekturu, kazalište, slikarstvo, film i glazbu, postmodernizam doživljava oko 1970-ih. Tada i migrira u Europu gdje ga Kristeva i Lyotard preuzimaju u Francuskoj, a Habermas u Njemačkoj. Postmodernizam kao takav nema jedinstvenu i široko prihvaćenu definiciju, štoviše, on izbjegava biti definiran jer je „njegov pristup relacijski“ (Huyssen, 1999:207). Kada se govori o postmodernizmu, govori se o razdoblju kasnog kapitalizma u kojemu vlada konzumeristički način života. U to vrijeme opada crkvena moć, ležerniji su stavovi prema rasi, klasi i spolu, a granica između visoke i niske kulture te između stvarnosti i fikcije postaje nejasna.

Otac postmodernizma, Jean François Lyotard, postmoderno stanje opisuje kao „preobrazbu modernih vrijednosti“ (Jurdana, 2009:26). No, napominje kako se modernizam i postmodernizam ne mogu striktno odvojiti; „rasprava o njihovoj suprotstavljenosti je prividna“ (Huyssen, 1999:207). Postmoderna kultura nije kraj superiorne kulture modernizma, već znak novog modernizma - postmodernizam razbija modernizam novom formom modernizma. Spomenuta preobrazba modernih vrijednosti desila se u pogledima na znanost, kulturu, umjetnost, a te se preobrazbe uglavnom vežu za vjerovanje u *metapripovjesti*. Metapripovjesti podrazumijevaju model „linearnog, svrhovitog vremena u kojem se povijesna postignuća jednog naraštaja prenose na sljedeći. To je modernistički model povijesti, u kojem hotimična djela samosvijesti napreduju prema ostvarenju dalekog, idealiziranog cilja“; to su „univerzalne, apsolutne ili krajnje istine koje se koriste za legitimiziranje raznih projekata – političkih ili znanstvenih (Appignanesi, 2002:102-103). Metapripovjest reprezentira objašnjenje okruženja u kojem se ljudi nalaze i svega što se događa u društvu. To je pretpostavljeno pouzdana epistemološka struktura koja se ne mora propitivati kako bi se konstruirali valjani iskazi o svijetu, te ne treba dokaz jer je utemeljen na vjerovanju. No kao rezultat moguće je da ljudi razviju određenu dozu sumnje na prividnu sveobuhvatnost metapripovjesti. Metapripovjest kao takvu oblikuju i osnažuju strukture moći koje imaju osobne interese odvojene od interesa širokih narodnih masa. Dakle,

postmodernizam ne vjeruje u velike metapripovjesti, u ideju napretka i velikih nepobitnih istina, dolazi do tzv. „kraja historije“¹.

Postmoderna kultura je „shizofrena“ jer je izgubila osjećaj povijesti, ona pati od „historijske amnezije“. Kulturna shizofrenija predstavlja kanibalizaciju i perpetuiranje određenih stilova iz prošlosti bez nekoga reda i bez da su historijski povezani. Fredric Jameson je pesimist u vidu postmodernizma. Osim *shizofrenije*, on govori i o „pastišu“. *Pastiš* je, slično kao parodija, imitacija određenog djela ili teksta, no za razliku od parodije koja ima skriveni motiv, satiričnost te nerijetko i humor, *pastiš* je „prazna kopija“, „imitacija mrtvog jezika bez humora“ (Little, 2007). Mnogi se slažu s Jamesonovom teorijom da se u modernizmu stvaralo te je bio prožet inovacijama i individualnošću, što u postmodernizmu nije slučaj – postmodernizam je „jednolična kultura kojoj nedostaje dubine, nova vrsta površnosti u najdoslovnijem smislu (...) svijet u kojem stilske inovacije više nisu moguće, a sve što je ostalo je imitiranje mrtvih stilova...“ (Storey, 2009:192). Jameson *pastiš* objašnjava preko nostalgичnih filmova koji se rade kako bi vratili bar dio atmosfere iz prošlosti i to uglavnom ne reprezentiraju scene stvarne prošlosti već scene mitova i stereotipa iz tzv. „zlatnog doba“ (*false realism*). To su filmovi o prošlim filmovima – *simulacije*. Dobro je napomenuti Jamesonove tri kulturne logike koje vuku poveznicu s ekonomijom i filmom – realizam kojeg karakterizira tržišni kapitalizam i klasični holivudski film, zatim modernizam za koji je karakterističan kapitalizam monopola te europski *art* film. Treća kulturna logika – postmodernizam – karakterizira multinacionalni kapitalizam i nema filmsku nišu koja ga obilježava već ga prati hibridnost stilova, a time i svijet izvan euro-američkih granica.

Za Baudrillarda, postmodernizam je kultura *simulakruma* – kopija bez originala. Baudrillard (2001) govori o tri vrste simulakruma: *krivotvorina* (u doba renesanse gdje još uvijek prepoznajemo razliku između znaka i zbilje), *proizvodnja* (u doba mehanike gdje više ne prepoznajemo razliku između znaka i zbilje) i *simulacija* (današnje informatičko doba u kojem više nema razlike između znaka i zbilje). Baudrillard tvrdi kako distinkcija između originala i kopije biva uništena – realno i imaginarno nestaju jedno u drugome (*simulacija*) (Storey, 2009:187). Tako npr. za film koji se prikazuje u isto vrijeme u Zagrebu i u Peking u ne možemo reći da ima original u Zagrebu ili Peking u. Iz toga slijedi da su to sve kopije bez

¹ Pojam koji „označava kraj historicizma, odnosno shvaćanja ljudskog postojanja kao jedinstvenoga linearnog tijeka“ (Jurđana, 2009:27)

originala, odnosno *simulakrumi*. Tu valja napomenuti Benjamin (1986:27-28) koji tvrdi kako živimo u svijetu gdje je mehanička reprodukcija uništila *auru* umjetničkih djela, nastupila je iluzionistička priroda umjetnosti. Kada govorimo o filmu riječ je o filmskoj aparaturi koja prodire u stvarnost, film je lišen cijenjene konzumacije na distanci i tako se stvara optičko nesvjesno. Trenutak kada simulacija zapravo prestaje biti dio stvarnosti, uvodi se nova stvarnost – *hiperrealnost*. Dokazi hiperrealnosti, tvrdi Baudrillard, posvuda su – živimo u društvu u kojem ljudi pišu pisma likovima iz filmova i sapunica, a mnogi se i poistovjećuju s njima. Ljudi više nisu u stanju razlučiti razliku između fikcije i stvarnosti, jer ista postaje sve manje bitna, čovjek se otuđuje i ulazi u stvarnost koju kreiraju mediji. Ljudske želje preusmjerene su na posjedovanje onoga što imaju drugi ljudi; individualizam pri tome gubi na snazi u svojem dosadašnjem značenju te počinje predstavljati sebi kontradiktoran pojam (Hill i Fenner, 2010:77). Subjekt bez individualnosti postaje de-centriran, površan i plošan. „Kada stvarnost više nije ono što je nekad bila, nostalgija dobiva svoje puno značenje“ (Storey, 2009:190).

Vidljivo je da razni teoretičari imaju različite poglede na postmodernizam. Postmodernizam razgraničava s nametnutim binarnim podjelama i upravo se oslanja na Derridinu dekonstrukciju, sumnja u univerzalne „velike istine“, okreće se dijalogu, interakciji, intertekstualnosti, hibridnosti... No isto tako je obilježen vladajućom kapitalističkom ideologijom koja uzrokuje lijenost ljudskog razmišljanja te podilazi nostalgiji i pastišu. Postmoderni identitet je u krizi, nestabilan, fragmentiran te se stopio s masama. Ipak, činjenica je da se postmodernizam munjevito proširio na sve segmente društva, iz povijesti i umjetnosti, preko politike sve do popularne kulture mladih. McRobbie (1994) govori kako je postmodernizam ušao u raznolike segmente jezika brže nego većina drugih intelektualnih kategorija. Proširio se iz područja povijesti umjetnosti, preko političke teorije na kulturu mladih, točnije, na stranice časopisa, CD –omote, pa čak i na modne stranice Vogue-a (Storey (2009:181). Nadalje, Storey prema Dick Hebdigeu tvrdi kako je jasno da je riječ *postmoderno* postala „*buzzword*“ – žargonizirana pomodnica svojeg vremena jer ljudi za njom posežu kada opisuju raznorazne pojmove i pojave kao što su dizajn interijera, građevine, film, naslovne stranice modnih časopisa, fascinaciju slikama, kodove i stilove, procese kulturalne, političke i egzistencijalne krize...

2.1. Hibridni postmodernizam

Još jedna od vrlo bitnih obilježja postmodernizma je *globalizacija*. Razvojem tehnologije i umrežavanjem svijeta omogućila se brža razmjena i protok informacija. To nam omogućuje dostupnost željenih informacija kad god nam one zatrebaju. Globalizacija je dovela svijet u međusobnu interakciju, a time osnovala multikulturalno i heterogeno „globalno selo“ - „zajedno smo ušli u novi odnos susjedstva, čak i s onima najudaljenijima od nas“ (Appadurai, 1990:2). Ujedinjujući svijet u globalno selo, globalizacija sve više dovodi do slabljenja nacija-država. Prolazeći većinom velikih svjetskih gradova sve je teže prepoznati i naići na građane „domorodce“. Mesić (2005:295) prema Castlesu (1998) navodi kako „globalizacija potkopava ideologiju relativno autonomnih nacionalnih kultura“ koje su „uvijek bile mit, jer je virtualno svaka nacionalna država bila stvorena od stanovitog broja etničkih grupa, s distinktivnim jezicima, tradicijama i historijama“. Sve su to multikulturalni gradovi, odnosno države. Na takvim se mjestima spajaju različiti kulturalni utjecaji; stvara se mreža raznih utjecaja različitih razdoblja i kultura na jednom prostoru - „postmodernizam na globalnoj razini nužno postaje *hibridni postmodernizam*“ (Vojković, 2008:172). Hibridizacija je prema Bakhtinu (1968) pojam koji spaja nespojivo, a on ga uspoređuje sa sajmom - „hibridizacija se odnosi na mjesta, poput sajmovi, koja spajaju egzotično, i poznato, ljude sa sela i ljude iz grada, performere i promatrače. Kategorije mogu također biti kulture, nacije, etniciteti, statusne grupe, klase, žanrovi, a hibridnost svojim postojanjem zamagljuje razliku među njima (...), između centra i margina, hegemonije i manjina te uzrokuje maglovitu destabilizaciju ili subverziju tog hijerarhijskog odnosa“ (Nederveen Pieterse, 2006:668 prema Bakhtin, 1968). U hibridnom postmodernizmu miješaju se različiti prostorno – vremenski tokovi i različiti modusi proizvodnje.

2.2. Hibridni postmodernizam i Balkan

Tranzicijske zemlje, kao što je i Hrvatska, koje su živjele na granici u previranju između dva sustava, hibridni se postmodernizam očitovao kroz miješanje predmodernističkih, modernističkih i na koncu postmodernističkih elemenata. No tu je, kaže Vojković (2008), riječ o „prostornom proširenju prije negoli vremenskom slijedu“. Taj prijelaz u kapitalistički sustav za mnoge je zemlje bio trnovit i obilježen ratnim zbivanjima. Iz tih razloga se na našim prostorima postmodernizam ocrtao kao spoj različitih iskustava uzrokovanih političkim zbivanjima na prostoru i to nešto drugačije nego u zapadnim zemljama tzv. „Prvog svijeta“. Iste te zemlje govoreći o našoj regiji, odnosno Balkanu, nerijetko govore s negativnim prizvukom. No zašto je to tako?

Uz riječ *Balkan* neizbježno se vežu i njezine izvedenice *balkanci*, *balkanizacija* i sl. *Balkanac* se „u društvu ponaša sirovo i ne usvaja stil i vrijednosti života u Europi“ (Anić et al., 2004:232). Stanovnici Balkana, piše Todorova (1999), ne mare za standarde ponašanja koji su kao norma propisani u civiliziranom svijetu. Balkan je obrnuta slika Europe u zrcalu, njezin mračni, rubni dio. Osim rastućeg primitivizma u odnosima između ljudi i naroda, Balkanci su obilježeni *balkanizacijom*², stanjem potpune teritorijalne rascjepkanosti među državama na nekom području i nesposobnost postizanja minimalnog dogovora da bi se zaštitili zajednički interesi. Razlog tome je što su Balkan, odnosno jugoistok Europe kroz povijest obilježili duboki problemi, politički, ekonomski, društveni, kulturni utjecaji. Osim što se ne može definirati, Balkan nema granice – nije ni Zapad niti Istok, on se nalazi odvojeno, u nekakvom limbu procjepa između Z i I. Zato Balkanu izmiče njegovo određenje i kao takav postaje mistificiran. Osim toga, Balkan predstavlja prijetnju miru i stabilnosti na globalnoj razini - na Balkanu postoji mnogo različitih religija i entiteta što dovodi do vjerskih i nacionalnih previranja, a takva se „zona sumraka“ svakako želi izolirati iz „kulturne“ Europe. Todorova (1997) će reći kako se Balkan naziva Trećim svijetom ili periferijom Prvog svijeta ali Balkan posjeduje svoju europsku pripadnost, on tamo biva i postoji pa mu se stoga oduzeti europski identitet treba vratiti (Borjan, 2013:9 prema Iordanova, 2001:31). No, možda je ta nepoželjna slika Balkana način da se Europa samoodredi „jer bez te obrnute, mračne slike *Balkana*, Europa se (...) ne bi imala u odnosu na što konstruirati. *Balkan* joj je dakle potreban kao suprotnost, nategnuta negativna krajnost prema kojoj će izgraditi vlastiti identitet, i to

² Anić et al.,2004:232

identitet kao krovnu, nadnacionalnu, kulturnu konstrukciju pod koju se mogu zakloniti različiti i fragmentirani mikroidentiteti“ (Tanasić, 2010:113; prema Luketić).

I dok Zapad gleda na Balkan kao na homogenu regiju³, sam Balkan više naglašava svoje različitosti, odnosno posebnosti svakog naroda zasebno. Takva je situacija, naravno, još više osnažena ratom na našim prostorima, nauštrb činjenice da svi nosimo zajedničko kulturno i povijesno naslijeđe.

Shodno tome, u filmskoj će se produkciji reflektirati stvarnost. Vojković (2008) piše kako je Dina Iordanova povezala balkanske filmove u motivima rata, nasilja, siromaštva s negativnim konotacijama. Takve filmove Laura Marks naziva *interkulturalnima* – to su „djela u kojima postoji interkulturalna i transnacionalna razmjena. Interkulturalni filmovi uvjetovani su novim kulturalnim formacijama i globalnim strujanjima, što uključuje premještanje/dislociranje ljudi, dakle, prognanike, imigrante, one koji žive u dijaspori (...) na mjestima gdje zajedno žive ljudi različitih kulturalnih izvorišta“ (Vojković, 2011:81). U hrvatskim filmovima teme se kreću oko Domovinskog rata i njegovih posljedica te kako ih ljudi prevladavaju. Upravo se u tim poslijeratnim prilikama očituje interkulturalnost, točnije u momentima pokušaja uspostavljanja ponovnog mira i suradnje. Gilić (2010:13) piše kako je film međunarodni fenomen pa je tako i hrvatska kinematografija povezana s Europom i svijetom. Riječ je o ruskim, austrijskim, njemačkim, jugoslavenskim utjecajima kroz povijest pa Hrvatska često filmski surađuje sa susjednim i okolnim državama. Vojković (2011) stoga kaže kako je pojam „nacionalna kinematografija“ teško održiv upravo zbog interkulturalnosti koja pretpostavlja kulturalnu hibridnost.

³ Dina Iordanova je prva koja je dekonstruirala zapadnjačku sliku Balkana kao homogene regije. (Borjan, 2013:9)

2.3. Orientalizam i samoorijentalizam

Uvijek aktualna dihotomija Zapada i Istoka vidljiva je i u ovoj problematici. Percepcije drugih o nama i percepcije nas samih kako vidimo sebe, gotovo se nikad ne podudaraju, što vidimo na primjeru Balkana koji je na toj granici između zapada („Prvog svijeta“) i istoka („Drugog svijeta“)⁴ izgubio svoje pripadajuće mjesto. U takvoj će situaciji Zapad imati moćniju ulogu i odlučivati će na koji će se način u svijetu prikazivati Istok. Vojković (2008:173) tada govori o diskursu *orijentalizma* – „... rasprava o orijentalizmu temelji se na odnosima moći i dominacije između onoga koji gleda, subjekta, i onog koji je viđen, objekta“ pri čemu se objekt odnosi na Istok, Orijent, kojeg gleda subjekt, Zapad. Iz perspektive orijentalizma, zapravo nije bitno ima li Zapad pravu ili krivu predodžbu, odnosno da li je istinita ili nije, već je bitan Foucaultov pojam „režima o istini“ (*regime of truth*) koji kaže da svako društvo ima svoje režime, diskurse o istini koje nešto i čine istinitim – „Moć proizvodi stvarnost; kroz diskurse moć proizvodi ‘istine’ prema kojima živimo: ‘Svako društvo ima svoje vlastite režime istine, svoje ‘opće politike’ istine – točno se određene vrste diskursa prihvaćaju i kao takve funkcioniraju kao istinite’ “ (Storey, 2009:130, prema Foucault, 2002:131).

No, u današnje vrijeme ovaj diskurs ide korak dalje i dolazimo do pojma *samoorijentalizma* gdje se „subjekt sam nudi (zapadnjačkim očima) kao objekt“. Iordanova tu pokazuje kako zapadna percepcija Balkana kao Drugog nije jednosmjerna, već je Balkan i sam prihvatio *trend (samo)egzotizacije* (Borjan, 2013:9).

⁴ Vojković (2008) prema Pinesu i Willemanu (1989) napominje kako se u filmskom diskursu „Prvi svijet“, koji čine Zapadna Europa i Sjeverna Amerika, odnosi na holivudske filmove, a „Drugi svijet“ na europske „art“ filmove. Sve ostalo spada u kinematografiju „Trećeg svijeta“.

3. NOVIJI HRVATSKI FILM

3.1. Kriza i oporavak hrvatske kinematografije

Za početak ovog poglavlja, bilo bi dobro nešto reći o hrvatskom filmu nakon 1990-e, a to se razdoblje još može nazvati i razdobljem suvremenog hrvatskog filma. Nakon raspada Jugoslavije i socijalističkog sustava, ratna su događanja zaustavila tek započeto redefiniranje filmskog prostora. Rat je, naravno, ošteti i kinematografiju, a „hrvatski film u tom razdoblju pod utjecajem je izrazito ideologiziranoga društvenog okružja i političke klime koju karakterizira povišeni nacionalizam, dominacija vladajuće stranke HDZ, kao i autoritarnost sa snažnim elementima kulta ličnosti Franje Tuđmana. U takvu ambijentu, nije postojala ni politička volja ni ideološko razumijevanje da se kinematografija uredi kroz autonomne strukovne institucije“ (Pavičić, 2011:36). Devedesetih je hrvatskom kinematografijom upravljalo ministarstvo kulture financirajući filmove i nadzirući narodne festivale. Neznatan broj snimljenih filmova povećavao se s godinama (1992. snimljena su dva dugometražna igrana filma, 1993. tri, 2003. devet, a 2009. i 2011. deset snimljenih filmova⁵), no domaća proizvodnja i distribucija bile su zanemarivane. Takva je situacija, uz ratom uništena kina, dovela do toga da su i oni snimljeni filmovi imali izrazito slabu gledanost. Publika je, uz negativne kritike, gotovo potpuno bojkotirala domaći film. Narodom je kolao tada prigodan vic, koji glasi: „Nema praviti nove filmove, dok se ovi ne odgledaju!“⁶. Pad posjećenosti nacionalnih kina, kasnije će olakšati uvođenje velikih multipleks kina. Ipak, za vrijeme kriznih vremena državna televizija je uz Akademiju dramske umjetnosti održala produkciju igranih i dokumentarnih filmova (Gilić, 2010:143).

Mnogi prijelomnom točkom koja je označila početak oporavka hrvatskog filma, smatraju film Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* iz 1996. godine koji je postao najveći hit hrvatske kinematografije do tada. To je trenutak „kada je u hrvatski film ponovno vraćen humor, odnosno prikaz realiteta s komičnom impostacijom, postalo je razvidno da hrvatska publika ne zazire od domaćeg filma, već samo od načina kojim se pristupa određenim temama“ (Stanić i Ružić, 2012:189). Rat je završio pa se uvođenjem humora u film po prvi puta ratu zaista i moglo smijati.

⁵ Pavičić, 2011:37

⁶ Pavičić, 2011:38

Dvijetisućite su donijele nešto bolju situaciju; broj snimljenih filmova nešto je veći, a i povećava se inozemna vidljivost domaćeg filma. Vinko Brešan 2003. s filmom *Svjedoci* opet progovara o ratu na kontroverzan način prikazujući i ratnu agresiju Hrvata nad Srbima. Gilić (2010:147) ističe Brešanovu važnost jer je „mnoge gledatelje, kulturnjake i političare oslobodio predrasuda o tome kako se smije ili treba govoriti o ratu“. Naravno treba spomenuti i mnoge druge filmove koji su osvježili domaću filmsku scenu. To su npr. filmovi *Fine mrtve djevojke* (2002) Dalibora Matanića, *Oprosti za Kung fu* (2004) i *Armin* (2007) Ognjena Sviličića, *Što je muškarac bez brkova*(2005) Hrvoja Hribara, *Karaule* (2006) Rajka Grlića, *Živi i mrtvi* (2007) Kristijana Milića, *Metastaze* (2009) i *Ljudožder vegetarijanac* (2012) Branka Schmidta te mnogi drugi. Svi ti filmovi progovaraju o takoreći „škakljivim“ temama ratnih zločina, ksenofobije, homofobije, šovinizma i korupcije u hrvatskom društvu.

Međutim Pavičić (2011:42) dodaje kako bez obzira na „razdoblje postupne rekinifikacije, otvaranja multipleksa i oporavka kino mreže, te unatoč većoj inozemnoj uspješnosti, u ovom desetljeću hrvatski filmovi nisu zadržali čak ni onu razinu gledanosti koju su imali u devedesetima. Nezainteresiranost hrvatske publike za lokalni film i dalje je tako izrazita...“.

3.2. Ognjen Sviličić i film normalizacije

3.2.1. *Oprosti za kung fu* (2004)

Oprosti za kung fu film je Ognjena Sviličića iz 2004. Godine, to je „opora komedija, studija karaktera i mentaliteta, prikaz sukoba tradicije i ruralnog nasuprot globalizacije i urbanog“ (Košutić, 2007:124). To možemo primijetiti i u samom naslovu: *kung fu* je globalno poznata kineska borilačka vještina, nasuprot ruralnoj Hrvatskoj u kojoj se radnja filma odvija. Priča je to o mladoj Miri koja se nakon rata vraća iz izbjeglištva iz Njemačke - trudna. Vraća se sama u rodni kraj, u ratom opustošeno malo selo Dalmatinske zagore. Mirini roditelji su veoma konzervativni, zatvorenih pogleda na svijet, što je sukladno okolini u kojoj žive. Povratak njihove neudate trudne kćeri njima predstavlja izuzetnu sramotu. Stoga, njezin otac čini sve kako bi izbjegao ogovaranje sela i očuvao tradiciju patrijarhalne obitelji – prvo natjera Miru da se oblači u crno kako bi svi mislili da je udovica, a zatim unajmljuje kuma da pronađe Miri muža. Unajmljeni agent vozi BMW kabriolet, a ugovara brakove po konzervativnom režimu – „...pokazatelj da je Hrvatska dobrano zakoračila u potrošačko društvo, a drugom je nogom u predmodernom razdoblju“ (Vojković, 2008:183). Mirin otac slijedi stare konvencionalne norme društva i obitelji gdje otac u obitelji vodi glavnu ulogu i svi ga moraju slušati. On Miri ugovara brak i s obzirom da „su se svi pomiješali“ i da je teško u poslijeratnoj situaciji pronaći adekvatnog ženika Hrvata (jer „ne-Hrvati“ ne dolaze u obzir), otac pristaje na blesavog mladića (Hrvata, naravno) koji razminirava polja nekim „strojem iz Njemačke“ nalik traktoru, tako da njime prelazi preko mina. Sviličić tom polju iza obiteljske kuće daje metaforičko značenje. Ono se često pojavljuje u filmu predstavljajući njihovo obiteljsko minsko polje. Otkako se Mira vratila u obitelji vladaju prepirke i svađe jer se ksenofobni roditelji ne mogu pomiriti s činjenicom da će mira roditi izvanbračno dijete, a kamo li s činjenicom da je to dijete kinez. „Činjenica da Mira na kraju rodi hrvatsko dijete druge rase stavlja pritisak neslučenih razmjera na atribut »naš«, a specifična Drugost izmiče i ispada iz svih uobičajenih okvira i određenja nesnošljivosti“ (Vojković, 2006:26). Dakle, riječ je o Drugosti na koju nismo navikli. Dijete nije Bosanac ili Srbin, već Kinez. Kina ovdje predstavlja Drugost i to je moment gdje nacionalizam poprima i rasističke konotacije. Ta Drugost, odnosno kinesko dijete, koja ima utjecaj na razvoj događaja zapravo pokreće radnju filma, stoga ju se prema Vojković (2006) može nazvati subjektom djelovanja. Mira, kao jedina

koja je vidjela svijeta, ocu ne uspijeva objasniti kako stvari danas drugačije funkcioniraju i zato, nakon poroda, ponovno odlazi u Njemačku.

Mirina majka jedina je u obitelji kojoj Mira piše i koja je od početka znala podrijetlo svojeg unuka i općenito je jedina koja zna sve što se događa u kući. Iako nju osobno ne zastrašuje toliko Mirino odstupanje od „normi“, ona radi sve kako bi što manje uzrujala muža i kako on ne bi saznao da mu je unuk pola Kinez. Ona je u biti ljuta na Miru zato što se ocu to neće svidjeti. Kao takva, majka je tipizirana u ženu domaćicu, podređenu svojem mužu i patrijarhatu, koja će sve radije „gurati pod tepih“ samo da bi održala mir i *status quo* u kući.

Nakon nekoliko godina Mira se sa sinom ponovno vraća kući kako bi posjetila bolesnog oca. Scena očišćenog minskog polja na kojemu djeca igraju nogomet pokazuje nam da su se tenzije u obitelji stišale. To i potvrđuje očev postupak koji na bolesničkoj postelji prije smrti ipak popušta, toplo gleda svojeg unuka i moli Miru da ga nauči hrvatski jezik. S obzirom na takav, donekle sretan kraj, gdje je otac Miri oprostio za *kung fu*, možemo reći kako su ipak neke obiteljske vrijednosti jače i od najkonzervativnijih uvjerenja. U ovom je slučaju to ljubav djeda prema unuku, koji je obmanut životnim uvjerenjima trebao neko vrijeme da prihvati svojeg multikulturalnog potomka. No bitno je da je to vrijeme došlo, da je Mirin otac ipak uspio otvoriti oči. „*Oprosti za kung fu* priča o tranzicijskom društvu u poslijeratnoj Hrvatskoj na kritički i istodobno tako oprezno optimističan način da otvara perspektivu polagana, ali pozitivna razvoja“ (Šošić, 2009).

3.2.2. *Armin* (2007)

Armin je još jedan Sviličićev film hrvatsko-bosansko-njemačke koprodukcije iz 2007. Radnja filma kreće iz Bosne gdje se otac i sin Armin spremaju na put u Zagreb gdje bi Armin trebao prisustvovati audiciji za jedan njemački film. Bosna je prikazana sivo, opustošeno, pa čak i „staro“; otac i Armin kreću na put sa starim autobusom koji se pokvari (metafora stvarnog stanja u Bosni) pa stopiraju kako bi što brže stigli u Zagreb. Nasuprot Bosni stoji užurbani Zagreb koji je prikazan moderno, kao civilizacija jer svakako odudara od njihovog pustog bosanskog mjestašca. Scena ulaska u Zagreb prikazuje Armina koji dojmljivo gleda kroz prozor automobila, diveći se visokim neboderima koji se ocrtavaju u odsjaju prozorskog stakla. To neodoljivo podsjeća na scene iz holivudskih filmova kada provincijska djeca po prvi put dolaze u veliki grad kao što je New York, London i sl. Zagreb je za Armina i njegovog oca taj veliki grad koji fascinira, odnosno Zapad, a na Zapadu je sve bolje. Tu Saša Vojković (2008:178) uvodi poveznicu sa Slavojem Žižekom koji kaže kako nas to podsjeća na priču „da je Balkan uvijek negdje drugdje, uvijek malo jugoistočnije“. Međutim, Sviličić prikazuje Zagreb jednako sivo kao i Bosnu – Zagreb „nije dakle Zapad butika, potrošačkog *up-market* društva i obilja srednje klase. Taj Zapad kudikamo je sličniji Zapadu kakav prikazuju zapadnoeuropski socijalni filmaši... To je Zapad *fast fooda*, stražnjih i servisnih prostorija, javnog prijevoza – dakle, prizemlje potrošačkog društva. Upravo onakvo u kakvu živi većina istočnoeuropskih emigranata na Zapadu“ (Pavičić, 2011:191).

Armin i njegov otac tako se nude tom zagrebačkom Zapadu kao objekti u čemu možemo prepoznati pojavu *samoorijentalizma*. Otac čini sve kako bi progurao sina i predstavio ga u što ljepšem svjetlu, jer koliko djece uopće svira harmoniku i još tako lijepo kao njegov Armin? Dok je Armin pomalo nezainteresiran jer sam uviđa da nema previše šanse kod njemačkog redatelja, otac hoda po hotelu ponosno hvaleći svoga sina „Zapadnjacima“. Otac ističe njihovu egzotičnost, a to je Arminovo sviranje harmonike. No otac „ni sa kim ne uspijeva uspostaviti dvosmjernu komunikaciju ni osobni kontakt. Ibrahimova tradicionalno bosanska prisnost i otvorenost, prima se s dozom ironije, podsmjeha, odbojnosti, nerazumijevanja“ (Vojković, 2008:179).

Armin se čini puno staloženiji nego njegov otac. Njega ne impresionira tekst na temu rata koji treba naučiti za audiciju, na što ga otac kudi jer ipak je to njemački film pa valjda oni znaju što je dobro. Armina ne zanimaju nikakvi pokloni i suveniri što mu otac želi kupiti iz

Zagreba, niti ga ne zanima McDonald's (simbol amerikanizacije) u kojem su stali povećerati, dok se njegov otac divi interijeru koji je „k'o u apoteci“. Vojković (2008:181) ističe tu kontradiktornost u kojoj se otac ponaša kao sin, a sin kao otac. Riječ je o obrnutom *edipovskom trajektoriju*. Otac je taj koji još treba „odrasti“, a sin mu pomaže u tome, on mora „proizvesti oca“.

Armin je nezadovoljan kako ga otac tretira i cijelo je vrijeme ozbiljan. Čak i kada ga slikaju za redatelja, on se ne želi nasmijati. Cijelo je vrijeme dosljedan sebi. Nakon što ne dobije ulogu jer je prestar, otac ga ipak uspije progurati do redatelja kako bi ovaj čuo kako Armin svira harmoniku. U tom trenutku, kada je zasvirao i zapjevao Halida s ocem, Arminu se pojavi osmeh i sreća na licu, dajući nam do znanja kako ga nikakav Zapad u biti ne zanima, već sreću pronalazi u skromnom životu u Bosni odakle dolazi. To je i trenutak u kojem se otac i sin počinju razumjeti. Međutim, harmonika se pokvari i Armin doživi epileptični napadaj. Njemačkog redatelja zaintrigira činjenica da li je to posljedica rata u Bosni i svega što su otac i sin proživjeli pa im nudi novac da snimi dokumentarac o Arminu. Njemački redatelj predstavljajući Zapad potvrđuje navode kako je Balkan za njih samo „bure baruta“, regija u kojoj je vladao rat i ni na kakav drugačiji način Balkan ne mogu zapaziti. Nikakav talent mladog Armina nije bio zanimljiv, već je njegova bolest ta koja privlači pažnju, kao i već davno završen rat. Armin i otac odbijaju ponudu i vraćaju se kući sretni bez obzira na sve i povezaniji nego prije. „Oni odbijaju ponudu jer ne žele da ih se smatra vrijednima zbog onoga što nisu. Oni jesu žrtve rata, no to ne čini čitav njihov život. (...) Kad dolaziš iz Bosne, mediji te proglašavaju ratnom žrtvom, i to je onda i jedini 'talent' koji imaš“ (Šošić, 2009 prema Breuer, 2007).

3.2.3. Film normalizacije

Jurica Pavičić (2011) filmove poput *Oprosti za Kung fu* i *Armin* naziva *filmovima normalizacije*. Film normalizacije jedan je od tri kategorije post-jugoslavenskog filma o kojima Pavičić govori. Kronološki gledano prvo su se stvarali filmovi *samoviktimizacije* (u Hrvatskoj do Tuđmanove smrti). Njih karakterizira nacionalizam, ratna agresija i jak osjećaj da je zajednica kojoj pripadamo žrtva agresora. U takvim filmovima prikaz je uvijek crno-bijeli, *mi* dobri, *oni* zli, što je naravno određeno etničkom pripadnošću. Zatim, film *samobalkanizacije* karakterizira potvrđivanje Zapadnih stereotipa; u njima se post-jugoslavenski prostor prikazuje barbarski, dosljedno zamišljenoj slici Zapada. Film *normalizacije* kritizira Zapadni kolonijalni i stereotipni pogled na Balkan. Također, takve filmove karakterizira borba glavnog lika protiv nekakve traume koja je vjerojatno uzrokovana ratom ili padom sustava. Nerijetko se problemi odnose na obitelj, a jednom kada se glavni lik odluči suprotstaviti problemima (s obitelji) i suočiti se s njima, problemi nestaju, odnosno bivaju riješeni. „U filmovima normalizacije središnja je tema volja ili odsutnost volje postjugoslavenskog subjekta da se konstituiraju kao građanin. Kada postoji, ta se volja očituje kao kroz aktivističke junake i dramaturgiju klasičnog narativnog stila. Kada ne postoji, ona postaje politički i društveni skandal“ (Pavičić, 2011:211). Također, filmovi normalizacije, kako samo ime kaže, opisuju svakodnevicu, realistični su, a junaci su neuzbudljivi te često kriju nekakvu tajnu.

Oba Sviličićeva filma prikazuju djecu koja su svojim ponašanjem i svjetonazorom zrelija od svojih očeva – Mira kao moderna mlada žena nasuprot konzervativnom ocu i staložen Armin nasuprot ushićenom i pomalo djetinjastom ocu. Iako Sviličić provlači temu rata kroz filmove, Šošić (2009) napominje kako je rat sekundarna priča, prisutan samo kao psihološka pozadina likova, dok su glavni motivi obitelj i međuljudski odnosi.

3.3. Branko Schmidt i *Metastaze* hrvatskog društva

Metastaze su kontroverzni hrvatski film Branka Schmidta nastao 2009. godine. *Metastaze* su nastale prema romanu Ive Balenovića, a i često ih se naziva hrvatskim *Trainspottingom* (1996, Danny Boyle), stoga je na filmu vidljiv europski, točnije britanski utjecaj.

Film prati četiri prijatelja koji su strastveni Dinamovi navijači; prikazuje besperspektivne mladiće koji haraju zagrebačkim kvartom. Filip (liječeni ovisnik), Krpa (nasilnik, ratni dragovoljac), Kizo (alkoholičar) i Dejo (drogeraš) provode dane po lokalnim kafićima i kladionicama, žive od danas do sutra, bez ikakvih ambicija. Alkohol, droga, pljačka, dilanje i nasilje im nisu strani pojmovi. Kao niti neprestana vrijeđanja u kojima se najviše spominju majke, „pederi“ i „Srbi“ – u metastaziranom hrvatskom svijetu to su pogrdne riječi koje se smatraju uvredama. Tako će Krpa nerijetko prigovoriti prijatelju Deji njegovo srpsko podrijetlo. Također, ustaški su pozdravi vrhunac navijanja na utakmicama, nasuprot „komunista“, homoseksualaca („pedera“), žena, rasnih manjina... Film je tako prožet rasizmom, nacionalizmom, rodnom nejednakošću, odnosno odbacivanjem svega „Drugoga“. Uzimajući u obzir tenis za koji se kaže da je sport „bogatih“, film se dotiče i pitanja klase u sceni gdje Krpa maltretira dvoje mladih na teniskom terenu.

Glavni likovi filma su tipični antijunaci - Krpa do te razine da je karikiran. Naime, među glavnim likovima Krpa je lik koji se posebno ističe. Krpa nema osjećaja niti solidarnosti prema nikome osim prema Hrvatskoj i kršćanstvu - u sceni gdje Dejo pod raznim opijatima opsuje kršćanstvo, Krpa ga natjera da mu se ispriča na Oltaru domovine. Krpa maltretira svih koga god stigne, počevši od svoje žene doma, pa do starog susjeda, slučajnih prolaznika ili sugrađana u drugom kvartu. Krpina žena prikazana je kao domaćica koja trpi muževo nasilje i maltretiranje. Npr. izdvojila bih scenu u kojemu ona kuhajući ručak pita Krpu da izađu na Magazin, međutim on ne pristaje, a kada kaže da će onda sama ići, Krpa se silovito izdere na nju govoreći joj kako nigdje ona ne ide. Također, upečatljiva je scena u kojoj Krpa premlaćuje svoju ženu jer nije bilo toaletnog papira u wc-u ili pak zato jer ga krivo gleda, naglašavajući da je „previše tolerantan“. Izrazito nesretna i bez mogućnosti izlaza, Krpina žena miri se sa sudbinom i ne uspijeva se samostalno izboriti za sebe (ona postaje slobodna tek na kraju filma kada Krpa završi u zatvoru). Schmidt kroz *metastaze* duboko kritizira hrvatsko društvo i sve *-fobije* i *-izme* u njemu, a također se dotiče i pitanja žena i nasilja nad njima.

U *traileru* filma se naizmjenice prikazuju isječci Bošnjaka Reufa koji govori o Zagrebu kao ozbiljnom i kulturnom gradu u Europi, te isječci huliganstva Zagrepčana koji pokazuju sve samo ne kulturni grad. Tu se opet, kao što smo vidjeli u *Arminu*, javlja općeprihvaćeni mit o Zapadu kao civiliziranom i naprednom dijelu svijeta, a tako Bošnjak gleda na Hrvatsku (što je kontradiktorno onome što u filmu zaista i vidimo). S druge strane, Hrvati će nerijetko isto takvo mišljenje imati o sebi, dok je realnost podosta drugačija. Stoga u *Metastazama* ovaj trenutak ipak prikazuje samopercepciju Zagrepčana koja će rijetko biti samokritična. *Metastaze* pokazuju da u Hrvatskoj vlada jedan mentalitet koji „sebe“ striktno odvaja od „Drugog“.

Filip, Krpa, Kizo i Dejo pripadnici su generacije koju je poslijeratno stanje skupa s krizom dovelo do samog dna društva. Okovi takvog lošeg društva ih povlače dolje ukoliko pomisle na neki produktivni pothvat (npr. u sceni u kojoj Kizo želi ukrasti hranu za mačke u trgovini kako bi hranio napuštene mačice u ulici). Loše uređenje države lako dopušta mlađim naraštajima skretanje s puta – tu je vidljiva alegorija naslova „Metastaze“ kao bolesnog, trulog dijela društva. Film izrazito realno prikazuje takvo stanje u Hrvatskoj. No, to stanje se ne mora nužno odnositi na tzv. huligane, već i na sve one koji će zadnju kunu potrošiti na višesatno ispijanje kava po centralnim kafićima, koji će radije provoditi dane na kauču gledajući zabavni program na televiziji, čitajući žuti tisak i upijajući cjelokupan tekst koji su im namijenili – „A da je hrvatsko društvo uistinu metastaziralo pokazuje i to da pod ruku s navedenim idu i antieuropski sentiment, razni nacionalni resentimani, predodžba ustaštva kao nečeg pozitivnog spram komunizma, „kurac-pička“ spika kojom vehementno barataju i likovi ovoga filma, kao i prihvaćanje kao normalnoga stanja medija u kojem je novinski diskurs sveden na SMS duljinu *24 sata* i *Jutarnjeg lista* i u kojemu nema kulturnih sadržaja, dok u multipleksima igra samo američka komercijalna produkcija, javna televizija emitira licencne kvizove i *reality* emisije, znanje je postalo roba, a opća kultura mjeri se na prijemnim ispitima testovima 'opće informiranosti' “ (Šakić, 2009:186). No film *Metastaze* kritizira dno hrvatskog društva kako bi ukazao na onaj gori, truli dio društva koji je uzrok lošoj situaciji u državi; dio društva koji je napravio Filipa, Krpu, Kizu i Deju takvima kakvi jesu – sustav i politička vlast suvremene Hrvatske koji najviše ranjava „one dolje: djecu osiromašenih pripadnika nekadašnje srednje ili radničke klase“ (Šakić, 2009:187). *Metastaze* je film koji ironizira nacionalne simbole i direktno prodire u hrvatsku poslijeratnu stvarnost gdje se

ponovno vraćamo na isti problem – problem krize identiteta ljudi koja je uzrokovana društveno još uvijek duboko ukorijenjenim ratnim zbivanjima.

Metastaze prikazuju četvoricu prijatelja, no oni su u svrhu prenošenja poruke filma, neodvojivi od kolektiviteta, odnosno društva te su kao takvi određeni političkim i društvenim kontekstom. Pavičić (2011:103) takve filmove naziva *filmovima kolektiva* gdje se „pojedinaac pokazuje kao socijalno biće uvjetovano kolektivom“. Međutim, *Metastaze* također prikazuju hrvatsko društvo kroz nasilje, drogu, huliganstvo i nacionalizam, odnosno kao Balkan, onakvo kako Zapad na njega gleda. Kao takav, film u liku Krpe ima elemente *filmova samobalkanizacije* – „taj model karakteriziraju mačistički heroji *balkanskih divljih ljudi*, iracionalnih, slijepo podložnih strastima, impulsivnih i patrijarhalnih“ (Pavičić, 2011:173). Prikazujući tzv. „balkansko ludilo“ filmovi samobalkanizacije samo potvrđuju zapadnjačke predrasude o Balkanu. Nadalje, *Metastaze* svoju hibridnost žanra, osim u realnosti priče, ostvaruju u kameri koja je nošena; ako će se elementima igranog i *art* filma pridružiti i elementi dokumentarnog. Osim žanrovske hibridnosti, film prožimaju i utjecaji drugih kinematografija - „*Metastaze* će biti koprodukcija sa Srbima i s Bosancima. Te veze opet su se počele učvršćivati. Kako god mi zvali taj jezik — hrvatski, srpski, bosanski... mi ga svi jako dobro razumijemo. I jednostavno to je otvaranje tržišta. Upućeni smo jedni na druge kako bismo se na neki način othrvali američkom filmu, koji nas guši sa svih strana. Stoga smo sad opet otvorili te kanale, i počeli zajednički raditi i zajednički razmišljati“⁷.

⁷ Iz intervjua sa redateljem Brankom Schmidtom
(http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32579#.VeWoPfntmko)

3.4. *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić

Vorkapićin prvijenac *Sonja i bik* nastao je 2012. Godine. Vlatka Vorkapić predstavlja noviju generaciju hrvatskih redatelja što se može primijetiti kroz sami film koji odmiče od dobro nam poznate teme rata. *Sonja i bik* priča je koja prati dvije teme: humorističnu priču o biku sa sela u Dalmatinskoj zagori i onu ljubavnu priču koja je više vezana za grad, točnije Zagreb.

Početak filma puno obećava; priča počinje na selu gdje Hercegovac Stipe s ocem Stipom i sinovima Stipom i Stipom pokušava bika Garonju prevesti preko hrvatske granice na tradicionalnu „Bikijadu“, manifestaciju borba bikova. Vorkapić nas uvodi u život na selu koji će nam često izvući osmijeh na lice. Prilikom organiziranja „Bikijade“ seljani čuju na televiziji reportažu o aktivistima koji se zalažu za ukidanje borbi bikova, gdje jedna od aktivistica imenom Sonja vrijeđa vlasnike bikova i organizatore događaja. Pada oklada na selu: Stipe, Garonjin vlasnik založio je „muda“ ako se Sonja približi njegovom biku na tri metra, jer „kako može pričati o bikovima kad bika u životu nije vidjela“. Zato organizator Ante šalje sina Antu da dovede Sonju. Ponosni Stipe sam kaže kako voli bika više nego ženu pa neka dođe ta Sonja, kako joj Ante kaže: „da vidimo koga bik više voli, nas što ga zlostavljamo ili tebe što se toliko staraš za nj“. Kao što je Drugost, pokretač radnje u *Oprosti za kung fu*, u *Sonji i biku* subjekt akcije će biti bik.

Kada Ante dođe po Sonju u grad, počinje ta druga, ljubavna priča koja, čini se, odvodi radnju sa bika i sela čime i humor u filmu postaje manje smiješan. No, kasnije uviđamo kako taj bik u naslovu ipak možda predstavlja Antu, koji svojim seoskim „divljim“ treba ukrotiti pomalo isfrustriranu gradsku Sonju – u sceni kada Ante nagovara Sonju da pođe s njim stati pred bika on joj kaže: „Lako se baviti bikovima iz svoje sobice, aj pogledaj bika u oči ako smiješ“, tada ona otvara vrata stana i oštro ga pogledajući pristaje na okladu. Tu Vorkapić već naglašava ono što nam želi prikazati – da urbano i moderno (Sonja), ne može bez svojeg ruralnog i tradicionalnog (Ante).

Film kroz Sonju i Antu očito suprotstavlja selo i grad ali na neki integrirajući način. Naime, Sonja koja živi u gradu, kojega stereotipno prati pridjev poput civiliziran ili pak mit da su u gradu „bogati“, živi jednostavan, skroman život i vozi biciklu. Nasuprot nje je Ante koji prodaje police osiguranja, živi na selu, uvijek je elegantno obučen i vozi Mercedesa. Hibridizirajući odnos sela i grada, Vorkapić na novi način kritizira i pobija stereotipe i

predrasude – „U tom smislu ona ne nudi brešanovsku sliku kamenjarske Hrvatske da joj se smije neka pretpostavljena urbana Hrvatska (kao Brešan Matišić, Tomić i Hribar, ili Ognjen Sviličić u Oprosti za kung fu/2004/), niti dovodi ruralnu hrvatsku u urbani prostor da joj se ondje rugamo (...), niti pronalazi vječno ruralno, kamenjarsko, iza prividno urbane slike svakodnevnice (...). *Sonja i bik* barata klišeima navodnih dviju Hrvatska, ruralne i urbane, ili kamenjarske (mediteranske?) i kontinentalne, južnjačke i sjevernjačke, ali njima barata pošteno, suprostavljajući ih kao dvije strane istog novčića“ (Šakić, 2013:166). To je vidljivo i u trenutku kada Ante zaojka ispred Sonjinog stana, a na balkone izađu susjedi i pridružuju mu se u pjesmi (koju u Zagrebu vjerojatno nisu naučili).

U filmu je značajna i parodija. Vorkapić parodizira Sabor u sceni sjednice, zatim i vegetarijance jer saborska zastupnica vegetarijanka nosi kožne cipele, aktivistica Sonja ima kastriranog mačka i boji se zmije za koju je baš i nije briga u onom zaštitničkom smislu za koji se zalaže, čime se i parodizira sam aktivizam za zaštitu životinja. Također ismijava se i žuti tisak i mediji kroz priglupu Niku Pofuk, koja se provlači po tabloidima i ujedno je zaručnica Sonjinog bivšeg dečka.

Sonja i bik žanrovski je vrsta romantične komedije iz čega pristiže holivudski utjecaj. Osim holivudskog, u motivu bika javlja se i utjecaj španjolske i drugih europskih zemalja, posebno u snažnom trenutku kada Sonja staje pred bika Garonju – „Jer uloga je bika u povijesti ne samo tradicionalna u borbi bikova i ne samo hrvatskoga podneblja nego seže i do izvorišta europskoga društva, kulture i mitologije suobličena u egejskoj kulturi grčkoga otoka Krete“ (Čegir, 2012)

4. ZAKLJUČAK

Postmodernizam nema svoju određenu definiciju. Različiti autori imaju različite teorije što postmodernizam jest. To je zaista kako i priliči postmodernizmu jer se u to vrijeme, koje traje još i danas, ističe mogućnost izraza različitih razmišljanja i svaki pojedinac ima pravo na izraz sumnje u rečeno i na svoju drugačiju interpretaciju. Postmodernizam razgraničava s linearnim tijekom povijesti, pruža tu slobodu odustajanjem od vjerovanja u velike narative, odnosno velike nepobitne istine. Takav jednostavniji pristup, pun raznolikih mogućnosti pristupa vrlo se brzo proširio na sve segmente društva. Jameson i Baudrillard pristupaju postmodernizmu pesimistički, govoreći kako se izgubila kritičnost u društvu, vrijednost produkata kulture te kako više ne možemo raspoznati granicu između stvarnosti i fikcije. I Jameson i Baudrillard veliki značaj pridaju filmu koji ima veliki utjecaj na društvenu stvarnost koja je danas u potpunosti omeđena i uvjetovana tehnologijom i medijima. Umreženost svijeta omogućilo je stvaranje „globalnog sela“ gdje svi imaju uvijek pristup jednakim informacijama. Tehnologija je omogućila i lakšu mobilnost pa se na različitim lokacijama isprepliću različiti utjecaji i kulture.

Takva se interkulturalna situacija prenijela i na film u kojem se isprepliću raznoliki tekstovi. Kao što sam već navela, postmodernizam u filmu se otvara kinematografijama izvan europske i američke granice, postkolonijalnim kinematografijama „Trećeg svijeta“. Na našem prostoru Hrvatske postoji velik utjecaj susjednih, pa i drugih zemalja. To zaista i ne čudi s obzirom na činjenicu da smo pripadali Jugoslaviji i s obzirom da dijelimo istu povijest i kulturu. Raspadom Jugoslavije, odvojile su se nacionalnosti, no po mojem mišljenju samo fizički i prividno. Pritom bih se svakako složila s tvrdnjom Dine Jordanove da je prostor Balkana homogena cjelina. Svi smo mi ljudi istog mentaliteta i nastanjujemo isti prostor već toliko godina.

Stvarnost se naravno reflektira na kinematografije, pa se hrvatska kinematografija od devedesetih nadalje nije zadržala na čvrstim nogama jer je bila dodatno poljuljana ratom i mnogim drugim političkim previranjima. Iz tog se razloga susjedne kinematografije ponovno udružuju kako bi si olakšali financijsku situaciju i kako bi što bolji produkt izašao iz suradnje. U takvoj se situaciji neminovno javljaju hibridi, što koprodukcije, što žanra, što samog stila ili

priče. Izdvojila bih taj diskurs hibridnosti, što je tema ovog rada, kao prvu značajku postmodernizma u hrvatskom filmu. Gotovo svi filmovi kojih sam se dotakla napravljeni su u suradnji sa susjedima te prikazuju cirkularnost utjecaja na ovim prostorima. Dakako najizraženiji su utjecaju Bosne i Hercegovine i Srbije, koji su uz bok Hrvata glavni akteri radnje u filmovima. A upravo ta komunikacija između nas i naših susjeda vuče paradoks. Udružene bosansko-hrvatsko-srpske kinematografije stvaraju filmove protkane međusobnom odbojnošću tih istih naroda. Međutim, dobra je stvar što svi filmovi kojih sam se dotakla (a i ostali) kritiziraju takvo stanje društva. Prvenstveno se kritizira ona konzervativna i zatvorena strana društva koja živi u prošlosti i ratu pridaje preveliku važnost. Pri tome moja namjera nikako nije umanjiti važnost tog nemilog događaja već ukazati na to kako ljudi prakticiraju sagledavati stvari vrlo subjektivno, šturo i malenog vidokruga. Filmovi kao što su *Oprosti za kung fu*, *Armin*, *Metastaze* i *Sonja i bik* kritiziraju, ismijavaju, ironiziraju ili pak parodiziraju takav način svjetonazora. Djed koji ne može prihvatiti unuka druge nacionalnosti i rase, otac koji pada pod manipulaciju ideje o Zapadu, društvo propalica koje promovira nacionalizam, homofobiju i šovinizam, predrasude grada o selu i obratno – sve su to realistične teme koje su široko prisutne među nama. Pri tome možemo primijetiti kako su etnički, rasni i nacionalni identiteti i mogućnost koegzistencije u hrvatskom filmu glavne okosnice iz kojih proizlazi re-strukturiranje subjektivnosti (Vojković, 2006:23). Time hrvatski film prati teoriju postmodernističke kulture, što u segmentu kritike na velike narative nacionalizma i hrvatstva (otac u *Oprosti za kung fu*), što u segmentu referiranja na prošlost (Krpa i „gdje si bio '91?“ u *Metastazama*), što u autoreferencijalnosti, ironiji i parodiji (parodija na medije i sabor u *Sonji i biku*).

U suvremenom se hrvatskom filmu također može primijetiti ideologija koja se suprotstavlja dominantnom modelu Zapada (*Armin*). Tu se provlači orijentalizam i samoorijentalizam u *Arminu* i *Metastazama*. Naime, nije strano da se mi sami nazivamo Balkancima, pritom misleći na naš mentalitet. Ali nije niti strano da se uzdižemo i duboko niječemo našu (ne)pripadnost Balkanu. Sjećam se da su nas učili u školi da Hrvatska ne pripada Balkanu ni u kulturnom, ni u geografskom - ni u kakvom pogledu. Pa kako god da bilo, zašto je to potrebno reći? Činjenica je da Balkan nije neutralno područje upravo zbog mitskog određenja sa Zapada.

Pa opet, poznato je da domaći redatelji počinju sve češće stvarati za inozemne festivale radije nego za nezainteresiranu domaću publiku. Financije su, usprkos današnjoj ponešto većoj gledanosti domaćeg filma, i dalje nedovoljne. Od nečega se valjda mora i živjeti ali zanimljiva je teorija lordanove (2001) koja kaže kako „sve što balkanski filmaši žele, naprotiv, jest da budu primljeni“ (Pavičić, 2011:244). Stoga opet hrlimo ka Europi i Zapadu, na Zapadu se potvrđujemo, na Zapadu su novci.

Pitanje je zašto domaći film, koji je u biti visoke kvalitete, ima toliko slabu gledanost? Slabiju od isto tako hrvatskih „sapunjara“ na televiziji. Što ljude navodi da ipak prije pogledaju neko trivijalno, *mainstream*ovsko „štivo“ bez dubljeg značenja? Teško je reći ali u današnje postmoderni doba u kojemu veliki narativi više ne vode svijet, u kojemu jenjava aktivnost proizvodnja novog, u kojem se populariziraju spektakularnost i zabava, gdje kapitalistički sustav, bogatstvo i moć manipuliraju masama – u takvome svijetu identitet pada u krizu te nastaje potreba za re-definiranjem istog. Identitet je zato fluidan i podložan promjenama te pada pod utjecaj svake promijene percepcije, bilo naše ili tuđe. Identitet kao takav konstruira okolinu, društvo, obitelj pa tako i mediji. Okrnut sa raznih strana, identitet postaje krhak te stoga počinje upijati razne informacije koje mu se nameću od vladajućih ideologija.

Noviji hrvatski film pomalo se suprotstavlja toj Jamesonovoj teoriji postmodernizma kao kulture pastiša, površnosti, kao kulturi bez dubine. Domaći filmovi postavljaju kritiku na taj „pastiševski“ dio društva te se pokazuju kao vrijedni i kvalitetni produkti kulture. Nastupile su nove generacije filmaša koji su spremni uperiti prst u ono što ne valja u društvu. Naravno, veliku ulogu tu ima financiranje filmova koje se prije vršilo isključivo od strane nacionalne televizije pa su i tematike filmova morale biti „po propisu“. No niti danas situacija nije stabilna jer se ne isplati raditi filmove za domaću publiku koja ne pruža podršku koju bi trebala, a niti država nije od velike pomoći. Filmovi, vidjeli smo, počinju se usmjeravati prema van, pa se tome i tematika filmova prilagođava, što nikako ne godi hrvatskom društvu. Noviji hrvatski film ima svoju kvalitetu i usudi se „ubosti“ u kritične točke društva, a kao medij, što jest, ima snažan utjecaj na društvo stoga mu svakako treba pridati više pažnje.

5. LITERATURA

- Anić, Vladimir et al. (2004): Hrvatski enciklopedijski rječnik I-XII. EPH d.o.o. & Novi Liber, Zagreb
- Appadurai, Arjun (1990): *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* [pdf]. U *Public Culture*, Vol. 2, No. 2
- Appignanesi, Richard et al. (2002): *Postmodernizam za početnike*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Baudrillard, Jean (2001): *Simbolička razmjena i smrt*. U *Simulacija i zbilja*. Jesenski i Turk, Zagreb. Skinuto s <https://drive.google.com/file/d/0B5bH5TzBkFsPSIJqaWxoNVQxeVk/view?pli=1>
- Benjamin, Walter (1986): *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*. U *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker, SML, Zagreb. Skinuto s <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1920.pdf>
- Borjan, Etami (2013): *Margina kao fokus u radovima Dine Iordanove*. U *Hrvatski filmski ljetopis* No. 72
- Čegir, Tomislav (2012): *Borba s bikovima na hrvatski način*. U *Vijenac*, No. 490. Skinuto s <http://www.matica.hr/vijenac/490/Borba%20s%20bikovima%20na%20hrvatski%20na%C4%8Din/>
- Gilić, Nikica (2010): *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Leykam international, d.o.o., Zagreb
- Hill, Stephen i Fenner, Bevis (2010): *Media and Cultural Theory* [pdf]. Dostupno na <http://bookboon.com/en/media-and-cultural-theory-ebook>
- Huyssen, Andreas (1999): *Zemljovid postmodernog*. U Linda Nicholson (ur.), *Feminizam/Postmodernizam*. Skinuto s https://arhiva.mudri.uniri.hr/2013-2014/file.php/1974/POMO_dokumenti/Huyssen.pdf
- Jurdana, Vjekoslava (2009): *Književnost, povijest i prostor u zrcalu kraja 20.stoljeća*. U *Časopis za suvremenu povijest*, Vol. 41, No. 1; skinuto s http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=74022
- Košutić, Krešimir (2007): *Ogledi o kinorepertoaru: Armin*. U *Hrvatski filmski ljetopis* No. 50

- Little, Patricia (2007): *Postmodernism and Consumer Society* by Fredric Jameson. Skinuto s <http://cltrlstudies.blogspot.hr/search?q=postmodernism>
- Lyotard, Jean-François (2005, 1979): *The Postmodern Condition*. Ibis grafika, Zagreb. Skinuto s <https://drive.google.com/file/d/0B5bH5TzBkFsPMIJ1d3gtNHZPZUE/view?pli=1>
- Mesić, Milan (2005): *Multukulturalizam*. Školska knjiga, Zagreb
- Nederveen Pieterse, Jan (2006): *Globalization as Hybridization*. U *Media and Cultural Studies* [pdf], Meenakshi Gigi Durham i Douglas M. Kellner, Blackwell Publishing Ltd. Dostupno na <http://bookzz.org/book/901747/39e95d>
- Pavičić, Jurica (2011): *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Hrvatsko filmski savez, Zagreb
- Storey, John (2009): *Cultural Theory and Popular Culture. An introduction* [pdf] Dostupno na <http://bookzz.org/book/996308/72d14b>
- Šakić, Tomislav (2009): *Deset filmova traži autora: Metastaze*. U *Hrvatski filmski ljetopis* No. 59
- Šakić, Tomislav (2013): *Kinorepertoar: Sonja i bik*. U *Hrvatski filmski ljetopis* No. 72
- Šošić, Anja (2009): *Film i rat u hrvatskoj. Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu*. U *Zapis* No. 64-65
- Tanasić, Nevena (2010): *Denotacija i konotacija imena Balkan i njegovih izvedenica*. Iz *Hrvatistika*, Vol.4 No.4, Prosinac 2010; skinuto s http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=121416
- Todorova, Marija (2009): *Imagining the Balkans*. Skinuto s https://mudri.uniri.hr/file.php/1974/POMO_dokumenti/Todorova_-_Imagining_the_Balkans.pdf
- Vojković, Saša (2006): *Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup*. U *Hrvatski filmski ljetopis* No. 46
- Vojković, Saša (2008): *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb