

# Prikaz klasične obitelji unutar postmodernističkog filma

---

**Klarić, Ana**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2019**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:970572>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-08-07**



*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**Ana Klarić**

**Prikaz klasične obitelji unutar  
postmodernističkog filma**

**(ZAVRŠNI RAD)**

**Rijeka, 2019.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kulturalne studije

Ana Klarić  
0009077674 8

Prikaz klasične obitelji unutar postmodernističkog  
**filma**  
ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije  
Mentor: Doc. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio

## Sažetak

U današnjem Zapadnom društvu, a tako i znanosti, u kontekstu društveno – kulturne analize polazi se od vrha prema dolje, konkretnije – od društva ka pojedincu. Kultura sadrži različite obrasce ponašanja, mišljenja i življenja stoga se može kategorizirati prema strukturama kao što su država, nacionalnost, klasa, etnička skupina, religija, rod, seksualna orijentacija i slično. Međutim, spomenuto svrstavanje vodi ka uzimanju pojedinca „zdravo za gotovo“, točnije – generalizaciji prema cjelinama odnosno društvima ili skupinama. Odnos između društva i pojedinca promjenjiviji je i složeniji nego što se može opisati jednodimenzionalnim ili deduktivnim modelom. Izvlačenje iz pojedinih struktura može opisati osobu, međutim to ju ne definira - unutar kulture formiraju se određene društvene norme koje nužno ne rezoniraju s pojedincem i njegovim percipiranjima kako okoline, tako i samoga sebe. Prikladan primjer odnosi se na rodni identitet koji ne mora biti u skladu s uvriježenim, tradicionalnim ulogama spola. Nemogućnost identifikacije i ispadanje iz društvenih okvira „normale“ može dakako uzrokovati propitkivanje vlastitog identiteta. Upravo iznesena tvrdnja prožimat će se kao glavna ideja odnosno fokus ovoga rada u kojemu se promatra rastrganost između društva i individue, odnosno utjecaj društva na formiranje identiteta pri čemu se postavlja pitanje do koje granice će se nastojati zadovoljiti društveni kriteriji po pitanju klase, rase i seksualne orijentacije? Zadana tematika promatrat će se kroz prikaze obitelji unutar postmodernističkog filma.

**Ključne riječi:** individua, društvo, identitet, obitelj, klasa, rasa, seksualna orijentacija

# SADRŽAJ

1. UVOD.....	2
2. OBITELJ U OKVIRIMA KLASNE PROBLEMATIKE .....	4
2.1. ALL THAT HEAVEN ALLOWS.....	4
2.2. NE GLEDAJ MI U PIJAT.....	7
3. KLASNO – RASNA PROBLEMATIKA .....	10
3.1 MOONLIGHT .....	10
3.2. GREEN BOOK .....	15
4. OBITELJ U OKVIRIMA PROBLEMATIKE	
SEKSUALNE ORIJENTACIJE.. .....	18
4.1. AMERICAN BEAUTY .....	18
4.2. BROKEBACK MOUNTAIN .....	22
4.3. BEACH RATS .....	24
5. ZAKLJUČAK.....	26
6. LITERATURA .....	29

# 1. Uvod

Pod pojmom obitelji moguće je pronaći brojne definicije i objašnjenja. U rječniku Vladimira Anića ona je opisana kao zajednica roditelja i djece s drugima u istom kućanstvu (Anić, 2002). Nadalje, prema hrvatskoj enciklopediji obitelj je osnovna društvena skupina, povezana srodstvom, utemeljena na braku i zajedničkom životu užega kruga srodnika, prije svega roditelja, koji vode brigu o djeci te ih odgajaju. U većini društava veza između roditelja i djece čini jezgru, nuklearnu obitelj, koja se u većoj ili manjoj mjeri izdvaja iz šire rodbinske mreže“ (Hrvatska enciklopedija, 2019).

Dakako, poimanje obitelji kao i njezini oblici te formiranje uloga, transformirali su se kroz različite povijesne epohe. Postoje raznovrsni oblici zajedničkog načina života koji pritom uključuju (kulturno determinirane i društveno prihvaćene) ritualne prakse (primjerice inicijacija). Osim navedene definicije tradicionalne nuklearne obitelji, prisutni su diferentni modeli proširenih obitelji uključujući - poliginiju (muškarac je istodobno s više žena u braku) i poliandriju (žena može imati više muževa), kao i grupni brakovi i slično. Od suvremenijih modernih oblika obitelji susrećemo se s homoseksualnim, razvedenim obiteljima, obiteljima s posvojenom djecom te ostalima.

Unutar obiteljskog života osoba već kao malo dijete počinje razvijati parametre samosvijesti te ostvaruje ideju sebstva odnosno – socijalizira se. Neosporivo je, da pojedinac formulira početni osjećaj sebstva s obzirom na povezanost s drugima, u ovom slučaju – obitelji. Stoga Anthony Cohen ističe kako je naš prvi osjećaj jastva usidren u posesivnosti, u odnosu u kojem se pojedinac povezuje s drugim ljudima (Cohen, 1994a). Početna ili primarna faza socijalizacije je ona u kojoj dijete usvaja osnovne društvene vrijednosti i norme.. „Socijalizacija je proces kojim pojedinac prihvaća norme, vrijednosti, i uloge koje su potrebne za djelovanje društva, i to kao svoje vlastite (...) ona omogućuje uključivanje svakog pojedinca u društvo te, drugo, omogućuje nužnu koherentnost stajališta i vrijednosti, odnosno integraciju društva, prijenos kulturnih obrazaca s generacije na generaciju“ (Kregar, Sekulić, Ravlić, Zrinščak, Grubišić, Petričušić, 2014a.:305). Taj čin u glavnini podrazumijeva preuzimanje obrasca dominantne kulture, međutim, valja naglasiti i utjecaj pluralnih kulturnih modela koje pojedinac također može interpretirati. Sekundarna socijalizacija pak proširuje socijalizacijske čimbenike uključujući primjerice školu te medije<sup>1</sup>, stoga u određenom

---

<sup>1</sup> Mediji su moćan alat u prenošenju određenih poruka i nametanju ideologija, vrlo bitan socijalizacijski čimbenik koji utječe na formiranje identiteta, od najranije do najkasnije dobi

razdoblju pojedinac najčešće biva u društvu vršnjačke skupine; gdje konstruira određene stavove i interese pri čemu se prekida ovisnost djece o roditeljima. U odrasloj dobi (tercijalna socijalizacija) pojedinac se kreće između skupina koje procjenjuje prikladnima odnosno interesno kompatibilnima. Interakcija kao takva je bitna jer stvara iskustvo i proširuje osjećaj o postojanju te stvaranju identiteta pojedinca.

Cohen iznosi kritiku struktura u kontekstu stvaranja identiteta te kao primjer navodi obrazac za prijavu u bolnicu ili na sveučilištu, ističući kako sve što se zahtijeva je ime, spol, ime oca/majke, adresa i slično, kao da ništa drugo nije relevantno. Ovim načinom se umanjuje sebstvo i nastavlja karakterizacija pojedinca kao strukturu u odnosu s institucijom. „Sestra me tretira tako da me naziva "Pacijentom u krevetu broj 3" i nastoji me pritisnuti u bolničku rutinu. „Stoga kada društveni sustav zahtijeva podređivanje moje osobnosti, to rezultira frustracijom (...) „Odupirem se, pod cijenu guranja u daljnju tipizaciju“ (Cohen 1994b:,57).

U kontekstu tipizacije i identiteta, pojedinca ću promatrati unutar društva/obitelji kroz zadane filmove klasne (*All that heaven allows*, *Ne gledaj mi u pijat*, *Moonlight*) i rasne (*Green book*, *Moonlight*) problematike, pa tako i unutar pitanja seksualne orijentacije (*American Beauty*, *Brokeback Mountain*, *Beach Rats*). Filmove smatram relevantnim odabirom za promatranje navedenih problematika jer predstavljaju odraz društvenih vrijednosti formiranih unutar određenog vremena i prostora. Filmskim pregledom pruža se kritički pogled koji navodi na razmatranje pojedinih ili kolektivnih stavova te socio – kulturnih pojava karakterističnih za razdoblje na koje se referira. Stoga, kroz filmske primjere možemo iščitati načine na koje su navedene strukture (klasa, rasa i seksualna orijentacija) imale utjecaja u promišljanju društvenih normi i identifikacije. Ovdje se povlači paralela između vremenskih i prostornih linija unutar kojih se vrijednosti percipiraju drugačije, stoga ću ukazati na različitost / sličnost njihovog shvaćanja, a ujedno i na važnost interpretacije ljudskog ponašanja.

## 2.0 Obitelj u okvirima klasne problematike

### 2.1. All that heaven allows

Spomenuto je da kultura većinski determinira načine razmišljanja i osjećanja članova društva te pripadnici svoju kulturu obično ne propitkuju. Prema funkcionalističkom stajalištu - ponašanje unutar društva jest strukturirano gdje postoje obrasci koji određuju odnose između pripadnika društva. Vrijednosti, uloge i norme sačinjavaju institucije pri čemu se usmjerava ka određenom ponašanju u različitim situacijama (Kregar, Sekulić, Ravlić, Zrinščak, Grubišić, Petričušić, 2014b). U *Interpretaciji kulture* Clifforda Geertza navode se definicije kulture Clydea Kluckhohna. Neke od navedenih odnose se na prilagođavanje vanjskom okruženju i društvu, pa tako i drugim ljudima. Konkretnije usmjerava se ka teoriji determiniranosti ljudskog ponašanja društvom tj. kulturom (Geertz, 1973a). S druge strane, Geertz ističe kako je “naša dvostruka zadaća otkriti konceptualne strukture koje utječu na postupke naših subjekata, otkriti ono “rečeno” u društvenom diskursu te konstruirati sustav analize u čijem će se sklopu to što je u spomenutim strukturama generičko (...) izdvojiti nasuprot drugim odrednicama ljudskog ponašanja” (Geertz,1973b:.,27). Navedeno Geertzovo shvaćanje relevantno je za proučavanje ponašanja prezentiranih kroz filmove. On kulturu ne vidi kao zatvorenu strukturu koja određuje ljudska ponašanja, već upravo suprotno. Stoga ću gledajući filmske primjere pokušati iščitati kako se ponašanja pojedinca „(ne)suprotstavljaju“ zatvorenim formama promatrajući pritom njihova djelovanja, interakciju, izražavanja, a samim time i stvaranje značenja kulture (koja se promatra kontekstualno).

Primjer kritike društveno ustaljenih pravila prezentiran je u filmu Douglasa Sirka – „All That Heaven Allows“, koji iznosi simboliku na više razina – počevši od života i kućanstva više klase 1960-ih godina. Holivudska melodrama prati pedesetogodišnju udovicu Cary te njezin život u „elitnom“ gradiću. Cary biva rastrgana između očekivanja društva i obitelji s jedne strane, te vlastitih težnji i potreba s druge, što u konačnici rezultira krizom identiteta. „Kontradikcija između naše društvenosti i individualnosti, može često rezultirati tjeskobom, stresom i zbunjenošću“ (Cohen 1994c:.,12). Imućna udovica zaljubljuje se u mlađeg vrtlara, međutim ostvarenje veze u najvećoj mjeri koče osude njezine vlastite djece, a zatim i okoline. Sam početak filma pruža uvertiru u zabavljanja elite koja uključuju učestala profinjena



susjedska okupljanja čija je primarna svrha, u najvećoj mjeri, međusobno izmjenjivanje tračeva i znatiželjno propitkivanje o životima prisutnih ljudi. „Idealna“ prilika u kojoj će jedna od Caryinih poznanica, vidjevši ju u lijepoj crvenoj haljini izreći; "Sad pretpostavljam zašto tako malo udovica nosi crveno, jer tada moraju biti na oprezu!" (All That Heaven Allows, 1955) insinuirajući pritom kako je za udovicu primjerenije da nosi diskretnu odjeću kojom neće plijeniti pozornost muškaraca i isticati vlastitu atraktivnost, već je prikladnije da svoj lik u javnosti predstavlja neupadljivo, kako bi okolina bila sigurna da se muž „oplakuje u tišini“. Drugim riječima, prema kriterijima društva, udovici nakon smrti svoga muža ne priliči da izlazi s drugim muškarcima.

Cary je od početka percipirana drugačije, ona pripada klasi, međutim ne poistovjećuje se sa „snobovskim“ stavovima kolektiva. U njezinom primjeru, klasa ne predstavlja mjerilo sreće. Poprilično umorna od formalnih zabava te ustrajnih nezanimljivih udvarača, preokret doživljava vrlo brzo kada biva obuzeta karizmom i energijom mladog, privlačnog vrtlara. U kratkom vremenu, razvija se ljubav čija egzistencija nailazi na brojne otpore i neprihvatanja društva, naročito sina i kćeri. Ron je obiteljski vrtlar, gotovo jednako star kao i njezin sin, u čemu leži ključna problematika - dobna i klasna razlika. Klasa se može opisati kao grupiranje ljudi na osnovi ekonomskih razmatranja odnosno bogatstva. Takva grupiranja nisu uspostavljena putem normi ili zakona, već su granice klasa za razliku od ostalih tipova stratifikacije fleksibilnije stoga je određeni status u društvu moguće steći odnosno „zaraditi“ (Bilton, Bonnett, Jones, Sheard, Stanworth, Webste, 1996a). Sukladno tome, ne postoje utvrđena ograničenja između stupanja u brak ljudi različitih klasa. Međutim, u „praksi“ točnije, unutar filma, ironija se očituje u trenucima neprestanog inzistiranja obitelji i prijatelja na obnovi njezinog ljubavnog života koji je u većini slučajeva počivao na konstantnim bezuspješnim spojevima s jednako imućnim kandidatima. Suprotno tome, kada je u pitanju veza s obiteljskim vrtlarom - pripadnikom niže klase, koji je ujedno i mlađi – tada je odnos definiran kao neprihvatljiv i zabranjen. Dakle, klasa je odlučujući čimbenik. Činjenica je da odbacivanje spomenute veze govori o potpunoj umnosti ove zajednice, kao i Americi iz 1950-ih. Caryini "prijatelji" odbacuju Rona - koji je zgodan, samozaposlen i ima sređeno imanje na obali jezera - samo zato što ga njegov obiteljski posao označava kao "nižu klasu". Razlika u društvenom statusu ovdje je, dakako, imala veću ulogu nego dobna. Govoreći o nejednakostima prikladno se referirati se na pojam „društvene stratifikacije“ – odnosno oblika društvene nejednakosti koji se odnosi na postojanje uočljivih društvenih skupina rangiranih jedna iznad druge ogledajući se kroz prestiž i bogatstvo članova (Haralambos, Holborn,

2002). S druge strane, dobna stratifikacija odnosno dodjeljivanje društvenih uloga sukladno dobi također je jedna društveno uspostavljena kategorija. Konkretnije, socijalna norma koja podrazumijeva nepisana općeprihvaćena pravila ponašanja. U teoriji, određene uloge pripisane su s obzirom na dobnu skupinu. Prema Cohenu dobno određene norme podrazumijevaju zajednički nametnuti identitet (Cohen, 1994d). Kao primjer navodi adolescente koji su fokusirani na ispunjavanje uspostavljenih društvenih trendova odnosno „vrijednosti, stoga nerijetko stvaraju iskrivljene percepcije vlastitih tijela. „Oni koji su percipirani kao previše različiti od simboličke sredine nemilosrdno su identificirani i imenovani“ (Cohen 1994e:,66 prema James,1986:,162).

Dakle, pojedinac se može pronaći u specifičnoj kategoriziranoj skupini, primjerice školarac, student, umirovljenik i slično. U društvima postoje očekivanja odnosno zadana dobna postupanja koja se ritualno ispunjavaju – počevši od prikladne dobi za obrazovanje, zaposlenje, ulazak u brak, formiranje obitelji i slično. Određena dob donosi određene norme i pravila ponašanja. Razlika u godinama koja podrazumijeva dvadeset godina stariju partnericu smatra se društveno neprikladnim drugom riječju, socijalnom anomalijom, kako je to prikazano i unutar samog filma.

Prateći razvoj radnje, postaje jasno kako Cary odbija ostvariti vlastite težnje, odbija brak i ljubav radi drugih. Izlaskom u javnost, „mladi vrtlar“ i „starija udovica“ podižu prašinu i postaju aktualna tema društva čija tračanja su cirkulirala u nedogled. Zbog prevelikog pritiska od strane djece i njihovog žustrog protesta protiv braka, Cary odabire druge iznad sebe. Licemjerje se očituje u sceni u kojoj oboje napadaju majku te sin izjavljuje da je se odriče – jer bi njezin odlazak iz kuće, kao i odlazak bilo koga od njih, simbolizirao napuštanje tradicije te očeve ostavštine. Međutim, ubrzo nakon razilaženja para i smirivanja situacije unutar obitelji, oboje djece napuštaju kuću – sin se seli u Pariz, a kćer udaje. Njihov plan je prodati kuću jer je prevelika za Cary, istu tu kuću za koju su prije tvrdili da se ne smije napustiti jer je veliko očevo nasljedstvo i tradicija. U tim trenucima Caryina kriza kao individue doživljava vrhunac, shvaćajući da je ostavila ljubav svog života radi djece koja su je u konačnici napustila. Kako Cohen ističe: „Individualizam je stav koji privilegira pojedinca iznad društva“ (Cohen 1994f:,168). U ovom slučaju je obrnuto, „prešutna“ dominirajuća pravila koja su se ustalila unutar društva i obitelji prevagnula su u određivanju i (ne) ostvarenju identiteta. U prikazu scene s televizorom simbolizira se razvoj i globalizacija društva te njihov utjecaj na pojedinca koji sve više rezultira otuđenošću. Tijekom cijelog filma Caryina djeca joj žele kupiti televizor, kako bi se osjećala manje osamljenom te pronašla način zabave u trenucima

kada oni nisu prisutni, s obzirom na to da je televizor u tom vremenskom periodu označavao noviji izum. Ona to konstantno odbija, znajući da jedna „mašina“ ne može zamijeniti čovjeka i emocionalnu prazninu koje niti površno društvo, niti televizija ne mogu nadopuniti, već netko s realno postavljenim vrijednostima kao što je Ron. Međutim, nakon prekida i odlaska djece iz kuće (koju žele prodati), sin se pojavljuje na vratima s poklonom za majku – televizorom, uz objašnjenje da je potrebno samo upaliti mašinu i društvo koje želi će se stvoriti na ekranu, od komedije, drame – svega! U tom trenutku se kristalizira Caryina faca u odrazu televizora, prilično očajna realizirajući pasivnost i zatečenost unutar mreže buržoazijske kulture koja ju, na koncu, dovodi do emocionalne propasti. Rastući konzumerizam u postmodernističkom društvu obasipa pojedinca ponudama i informacijama, utjecajima s raznih strana i on se gubi – točnije otuđuje. U valu novoga doba koji je pretjerano usmjeren ka materijalnome, a premalo ka samoaktualizaciji i emocionalnom ostvarenju pojedinca, kreira se društvo i kultura u kojoj se spomenuto smatra normalnim. Martelli kaže kako se – „nakon gubitka oslonca u institucijama i gubitka povjerenja u autoritete – današnji čovjek nalazi u svojevrsnoj „relacijskoj anoreksiji“, u situaciji kada je izgubio oslonac koji su mu prije jamčile institucije“ (Valković, 2016 prema Martelli, 1966).

Velikim dijelom tu prazninu ispunjavaju mediji. Stoga, *All that heaven allows* izvrsna je kritika društva i obitelji – tj. više klase okarakterizirane vrijednostima formiranih unutar njih pod utjecajem rastućeg kapitalizma i materijalizma, gdje se postavljene dobne i klasne norme uvelike suprotstavljaju ostvarenju pojedinca. Preokret čitave radnje događa se na samom kraju kada Cary ipak odabire Rona bez obzira na neprihvatanje obitelji, prikazujući nam kako je moguće suprotstaviti se društvu i normama koje su postavljene i ostvariti svoj identitet odnosno postaviti sebe iznad drugih, stoga se filmom *All that heaven allows*, transformiraju granice tj. uloge dobi, spola i klase.

## 2.1. Ne gledaj mi u pijat

U uvodu je naznačeno kako se unutar obitelji izgrađuje primarni oblik samosvijesti i razvija identitet. Obiteljska struktura i odgoj utječu na formiranje pojedinca, u tom pogledu, disfunkcionalne ili problematične obitelji najčešće ostavljaju traga na psihološkom stanju individue. Prema tome, primjerice tradicionalno – patrijarhalne obitelji u svom bivanju njeguju ustaljena pravila i uloge koje su, jednom riječju, konzervativne. Odnosi u takvoj

obiteljskoj strukturi temelje se na nejednakosti „moći“ njezinih pripadnika, pri čemu najveću važnost nosi muškarac kao „glava obitelji“. Žene su najčešće podređene i spadaju u domenu kućanstva. Obitelj je dakako socijalizacijska institucija, a mnoga istraživanja pozornost usmjeravaju na „obitelj kao mjesto reprodukcije nejednakosti i načela dominacije u okviru proširene društvene zajednice“ (Šuran 2018a:,30). U konzervativnom sistemu pojedincu se teško suprotstaviti normama koje većina društva prihvaća i uzima „zdravo za gotovo“. Nailazeći na otpore koji koče individualno ostvarenje, pojedinac se može osjećati kao da se nalazi u jazu između sebe i društva.

„Ne gledaj mi u pijat“ (2016) hrvatski je film redateljice Hane Jušić koji nudi uvid unutar obitelji Petković, promatrane kroz lik 23-godišnje protagonistice Marijane, gdje se iznose značajke izrazito patrijarhalne, disfunkcionalne te siromašne obitelji izolirane od bilo kakvih emocija i topline. Radnja filma smještena je u Šibenskom kvartu (prepunom znatizeljnih susjeda) u stanu od premalo kvadrata u kojem članovi obitelji jedva podnose međusobnu prisutnost, a s druge strane „ne mogu“ pobjeći jedno od drugoga i okoline u kojoj se nalaze, što sukladno Durkheimovskom shvaćanju - gdje ljudi i njihova ponašanja ne egzistiraju izvan okvira i diskursa društva, utječe na formiranje identiteta Marijane. Izloženost privatnosti te prostiranje obitelji pred očima društva i okoline (uglavnom susjeda čija je glavna preokupacija doznati što se događa u tuđim životima) može se povući kao paralela odnosno poveznica s prethodno iznesenim filmom *All that heaven allows*. Razlika u navedenim primjerima, je dakako, klasa. *All that heaven allows* promatra se kroz prizmu dobrostojeće američke obitelji i njezine glavne nositeljice čiji je osobni život praćen od strane društva, međutim važno je podsjetiti se da je radnja smještena u Americi, 1960-ih godina, dok se unutar filma *Ne gledaj mi u pijat* taj isti obrazac seli na sasvim drugi dio svijeta – u Šibenik, gdje se radnja, nažalost, odvija u 2016. godini. Filmom se prenosi surova slika siromašne obitelji koja svojom tradicijom, nedostatkom obrazovanja kao i samim utjecajem okoline, guši svaki identitet, razvoj kreativnosti te napredak u konačnici jednom riječju - život. Težak i pomalo neshvatljiv način života za svakog tko poštuje sebe i odmaknut je od „robovanja“ bilo kakve tradicije ili običaja. Problematičnost u obiteljima se realizira kada se pretjerano značenje pridaje osobnim vrijednosnim stavovima. „To se iskazuje i u čestom eucentričnom stajalištu, zastupanjem tradicija patrijarhalne ili monogamne porodice“ (Kregar, Sekulić, Ravlić, Zrinščak, Grubišić, Petričušić, 2014c:,289). Dakle, napomenuto je kako se radi o patrijarhalnoj obitelji unutar koje su uloge konzervativno/neravnomjerno raspodijeljene – otac je glava obitelji, majka obavlja kućanske poslove, od Marijane i njezinog brata se očekuje da

budu poslušni, a ponekad bivaju i fizički maltretirani. Međutim, nakon očeve iznenadne bolesti, kćer Marijana, preuzima „glavu stola“ i nosi teret čitave obitelji. Njezina briga sada je usredotočena na bolesnog oca, socijalno neaktivnog odnosno mentalno usporenog brata te majku, koja osim uloge kućanice ni na što drugo ne pristaje, ni pod cijenu da se njezinim trudom ili zaposlenjem oporavi osiromašeni kućni budžet. Marijana je postavljena kao stup obitelji, svoju ulogu podnosi bespogovorno, lišena mladenačke razbibrige, zabave ili društvenog života. Osjeća se njezina čežnja za samoostvarenjem i odlaskom, početkom nečeg novog, međutim njezin lik je predstavljen s premalo ambicije, hrabrosti te sigurnosti. Prema Cohenu, nemogućnost usklađivanja grupnih i vlastitih interesa dovodi do zapuštenog sebstva (Cohen, 1994g). Postavlja se pitanje kako uskladiti svoje i grupne interese? U ovom slučaju, Marijana je podređena obiteljskim vrijednostima, ne želeći se pritom prikloniti vlastitim interesima.

Kroz dvije scene unutar filma predočava se Marijanin bunt protiv „zasićenosti“ dotadašnjim životom. Marijana lutajući noćnim kasnim satima, na poziv ulazi u automobil trojice mlađih nepoznatih muškaraca i nedugo nakon se upušta u seksualni odnos s njima. Ona hladnokrvno izvršava postupke koji se podrazumijevaju zabranjenima. Ovim prikazom iskazuje se njezina neutralnost i namjerna neopreznost, kao i tendencija odnosno želja za bijegom od vlastitog svakidašnjeg života što priziva opasnošću. Druga scena prati protagonisticu i njezinu prijateljicu u jednom kvartovskom kafiću. Mladim djevojkama prilaze lokalni stariji alkoholičari, pri čemu se Marijanina prijateljica zgražava, dok ona staloženo prihvaća njihove „upadice“. Scena se završava ljubljem Marijane i jednog od alkoholiziranih pedesetogodišnjaka, gdje njezina prijateljica, zaprepaštena napušta kafić (kao i Marijanin život) pri čemu gubi jedinu prijateljicu koju je imala. Njezin lik je predstavljen pasivno, beživotno i jednolično. Gledajući i živeći u pasivnoj obitelji i još pasivnijem okruženju, Marijana je stvorila ustaljene obrasce ponašanja koje je teško mijenjati, a zanemarila je sebe. Oskudan i težak materijalni život pun mukotrpnog rada unutar disfunkcionalne patrijarhalne obitelji determinirajući su čimbenici Marijaninog pomalo asocijalnog i „grubog“, bezosjećajnog profila.

Prema Rapportu i Overingu, Durkheim ljudsko ponašanje smješta u konstrukciju društva. Norme su one koje određuju i formiraju društvo, a ne pojedinac. Norme djeluju kao poveznica društva, njihovih akcija u cjelini. Durkheim je ljudska bića poimao kao "dvojna bića"; s jedne strane kao biološka, a s druge kao mentalna i moralna. Stoga je biće pojedinca egzistiralo i u fizičkom organizmu kao također i u društvenom organizmu. Između njih je postojala su

strujanja i prijepori, ali kroz usađivanje u javni jezik i kulturu, čovječanstvo se osposobilo izdići iznad (životinjske) individualnosti i postati dio kolektivne svijesti. Dakako, ako su pojedinci bili svjesni sebe kao pojedincima to je također bio proizvod njihove socijalizacije u kolektivnoj svijesti (Rapport, Overing, 2000a). Istaknuta teza povezuje se s tematikom filma *Ne gledaj mi u pijat* gdje je Marijana „proizvod“ kolektivne svijesti točnije svoje okoline i obitelji, njezina ličnosti može interpretirati kroz obrasce obitelji i klase. Međutim nasuprot Durkheimovskom shvaćanju postavlja se i teza Kenelma Burrige-a koji iznosi kako su ljudi istovremeno "Pojedinci" i „Osobe“ u različitim aspektima i u različito vrijeme, gdje se „Osobe“ mogu shvatiti kao oni koji utjelovljuju kategorije koje su propisane tradicijom i društvenim poretom, dok su „Pojedinci“ oni koji koriste svoju intuiciju i percepciju za stvaranje osobe iznova. Primarni koncept naglašava „Osobu“ kao proizvod sociokulturnih uvjeta, dok onda „Pojedinci“ stoje usprkos njima. Svaki organizam ima mogućnost izmjene između navedena dva stanja. Kenelm poziva na usredotočenost prema svojoj individualnosti, a stavljanju osobnosti iza sebe, odnosno u drugi plan (Rapport, Overing, 2000).

Marijana je primjer „slučaja“ koji prijanja prvom filozofskom stajalištu odnosno ostavlja individualnost u drugom planu dok je osobnost odlučujući faktor u njezinom bivanju. Navedeno se očituje pri samom kraju filma kada frustrirana majčnim fizičkim (i psihičkim) nasiljem odlučuje napustiti obitelj i upućuje se ka Zagrebu, u kojem nikada nije ni bila. Marijana tada vozeći se u autobusu, najednom histerično stane vikati želeći izaći u sred ničega. Posljednja scena filma prikazuje glavni faktor Marijaninog povratka – monotono prezentiran kadar Marijane i njezinog oca unutar rehabilitacijskog bazena. Dakle, ona pristaje do kraja biti vezana za svoju ulogu nositelja obitelji, brinući se o njima, svjesna da umjesto nje nitko drugi to neće učiniti. Marijana je primjer individue koja je ostala u svojoj „Osobi“, kako Kenelm to definira, dok je uloga „Pojedinca“ za nju ostala neostvarena.

### **3.0. Klasno - rasna problematika**

#### **3.1 Moonlight**

Realan i surov prikaz jedne složene problematike iznesene kroz odrastanje mladog Chirona, rasprostire pitanja počevši od dječakove seksualnosti, rase i niskog socijalnog statusa, što za sobom vuče mnoge probleme poput – nesigurnosti, naročito kada je, kao u

Chironovom slučaju, riječ o disfunkcionalnoj obitelji. Chiron živi sa samohranom neurotičnom majkom, koja je ovisnica o drogi, stoga njegovo odrastanje u crnačkom „hoodu“ prepunom ilegalnih aktivnosti dakako utječe na njegovo konstruiranje njegovog poimanja svijeta. Sasvim mladi čovjek crnačke rase, jedan je od onih koji odrastaju bez velikih ambicija, gušeni svojom pripadnošću klasi koja kao da tradicionalno ostaje tamo gdje je zatečena odnosno ostavljena. U takvim zajednicama nižeg i siromašnog staleža prikazanog u filmu, osobito kada se radi o afroameričkoj rasi, ljudi često kao po kazni sebe svrstavaju u izolirani niži rang, kojemu je cilj domoći se materijalnog i jedino u tom smislu „izdignuti“ se nad ostalima. Drugom riječju, radi se o takozvanim „klanovima iz kvarta“.

Početna scena filma prikazuje vršnjačko nasilje u kojem Chiron bježi od grupe djece i skriva se u napuštenoj zgradi, preplašen i bespomoćan. Pronalazi ga slučajni prolaznik, (najveći diler u kvartu, ujedno i njegovoj majci) – te odvodi doma na jedan dan gdje mu pruža osnovne egzistencijalne potrebe poput hrane, spavanja i kupke, bez kojih nažalost često biva u svojoj obitelji. Dječak, traumatiziran, isto tako nerazvijenih socijalnih i komunikacijskih vještina, pomalo poput „plemenskog“ pripadnika, ne progovara ni riječi. Dvadeset godina kasnije, taj slučajni prolaznik mu biva uzor u životu, u kojeg se na koncu i on sam pretvara.

Oskarom prvi puta nagrađeni u cijelosti „crni“ film – *Moonlight* iznosi tešku priču o dječakovoj bespomoćnosti, manjku samopouzdanja i traženju identiteta, što dobiva na težini kada se uzima u obzir nezdrava okolina unutar koje odrasta. Društveni položaji organizirani na temelju klase, rase i spola ograničavaju pristup kulturnim, ekonomskim i socijalnim razinama, a samim tim sposobnost prepoznavanja sebe kao predmetnih pozicija koje zauzimamo. „(Dis) identifikacija i (dis) simulacija ovih društvenih i subjektivnih pozicija sredstva su pomoću kojih identiteti se pojavljuju kao (ne) koherentni“ (Skeggs, 1997:,12).

U svom tom nemiru, zanemarenosti, vršnjačkom maltretiranju i prepuštenosti samome sebi, još kao dijete skriven u napuštenoj zgradi pronalazi utočište i sigurnu luku kojoj se, kroz život – prikazan kroz tri faze, djetinjstvo, pubertet i odraslost, uvijek vraća. Unutar druge faze, uz odrastanje i polagano formiranje sebe, odnos koji Chiron gradi s Teresom, ženom čovjeka koji ga je „uzeo“ pod svoje u danima djetinjstva kada je bio najizgubljeniji, mogao bi se istaknuti kao jedina svijetla točka filma. Razvoj filma pak uključuje prijelaz u kojem se u određenoj točki, Chiron budi odnosno razvija bunt i na taj način brani od vanjskog svijeta. Kako sam lik unutar filma ističe; „U određenom trenutku moraš za sebe odlučiti tko želiš biti odnosno postati“ (*Moonlight*, 2016). Stvara se nova era preobrazbe i osvještavanja u kojoj

realizira činjenicu da je homoseksualan, pritom ničim to ne otkriva. Samim otkrivanjem podvrgnuo bi se većem maltretiranju unutar „crnačkog“ kvarta u kojem odudaranje od dinamike ostalih predstavlja „drugost“. Pod tezom „dinamike crnačkog kvarta“ odnosno njihove kulture življenja (unutar filma) i praksi koje ih obilježavaju može se navesti - karakteristična rap glazba te isticanje materijalnog primjerice označavanje registracijskih tablica svojim imenom. U međuvremenu, u nizu sazrijevanja i profiliranja koje je dječak Chiron prošao, i sam je postao – BLACK. Kultura odijevanja je kićena i upadna (blještava), a jedan od detalja na njegovoj pojavi su zubi presvučeni zlatom. Navedeno se može shvatiti kao ustaljeni statusni simbol kojem češće pribjegava crnačka rasa, nekada samo donje siromašnije klase, međutim s vremenom se proširuje i na javne ličnosti crne rase visokog položaja u društvu, posebice estradnih umjetnika Hip Hopa, Rapa, R'n'B-a i sličnih glazbenih stilova koji nerijetko progovaraju o društvenim nejednakostima.

Društvena stratifikacija odnosi se na sve vrste socijalnih nejednakosti, stoga osim klase, razlikujemo i nejednakosti na temelju spola, etničke pripadnosti, dobi i političke moći. Ove formacije se isprepliću jer su povezane, primjerice etničke manjine će se vjerojatno zateći među nižim socijalnim klasama ( Bilton, Bonnett, Jones, Sheard, Stanworth, Webste, 1996b).

Govoreći o društvenim nejednakostima, ako se usmjerimo na onu klasne problematike, potrebno se referirati na određene teorije koje propitkuju i razlažu njihovo nastajanje. Sljedeći odjeljak fokusirat će se na neke od teorija nastanka klasne nejednakosti - kako bismo mogli bolje razumjeti položaj individualca unutar socijalnih struktura. Polazno stajalište funkcionalista (Emila Durkheima, Talcotta Parsonsa...) zasnovano je na uvjerenju kako je društvena raspodjela neminovna za normalno funkcioniranje sustava, s obzirom na to da je društvo sastavljeno od dijelova koji čine cjeline - vrijednosnim konsenzusom stvaraju se stabilnost i red (Šuran, 2018b).

Kingsley Davis i Wilbert Moore pak iznose važnost dodjele društvenih uloga kao i njihovih izvedbi (ovisno o školovanju) ističući kako se moraju popuniti adekvatnim te najsposobnijim pojedincima koji će ih obavljati odgovorno (Šuran, 2018c).

S druge strane, prema marksističkoj radikalnoj društvenoj teoriji, stratifikacija dijeli društvo, pri čemu dolazi do eksploatacije radničke klase. Vlasništvo i kontrola proizvodnih snaga nalaze se u rukama vladajućeg sloja. Privatno vlasništvo i višak bogatstva čine osnovu za razvoj klasnih društava. Društva nisu formirana zbog ugovora ili konsenzusa, već su okarakterizirana stalnim borbama između društvenih klasa. Povijest društva jest povijest



klasni borbi, a vladajuće ideje su proizašle iz vladajuće klase. Karl Marx proziva kapitalizam tvrdeći kako su vladajući i radnici u međuzavisnom odnosu – kapitalistima je potrebna radna snaga, a radniku je potrebna plaća: taj odnos je u svojoj biti neuravnotežen. Kontrola radnika nad proizvodnjom ne postoji, a poslodavci ostvaruju profit njihovim radom. Ekonomska baza sačinjena je od proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa stoga je, „ekonomska baza najvažnija za tumačenje ostalih društvenih procesa (nadgradnje) (...). Prema marksistima društvena će se proturječja razriješiti u socijalističkom (komunističkom) društvu budući da će u njemu kolektivna narav proizvodnje biti dopunjena zajedničkim vlasništvom nad sredstvima za proizvodnju“ (Šuran, 2008d.:38). Prema marksističkom stajalištu, identitet je pojedinca zadan njegovom ulogom u određenoj ekonomskoj formaciji u određenom historijskom razdoblju. Upravo tim načinom Karl Marx opisuje 'klasu' koja čini klasni identitet. (Bilgrami, 2006a).

Max Weber također nejednakost povezuje s pitanjem ekonomskih resursa, no on se ne usredotočuje samo na kontrolu sredstava za proizvodnju, već proširuje fokus i na tržišni položaj te ističe kako status ne mora ovisiti o ekonomskom položaju. Statusom se naziva količina ugleda koji osoba ili skupina zauzima u društvu. Primjer navedenoga: Egzistiranje ugleda aristokracije i nakon materijalnog „sloma“. Iz Weberovskog stajališta, društvena se nejednakost reproducira u okolnostima načina života, političke moći i društvenog statusa. Weber kao filozof usmjerava se na interpretiranje ljudskog djelovanja. On se smatra „osnivačem metodološkog individualizma koji proizlazi od pretpostavke da se svi društveni fenomeni u krajnjoj instanci mogu objasniti tek kroz razumijevanje značenja koju pojedinci pridaju vlastitom djelovanju“ (Kregar, Sekulić, Ravlić, Zrinščak, Grubišić, Petričušić, 2014d.:2).

Promatrajući Chirona kroz prizmu društvene nejednakosti, dolazimo do treće prikazane faze njegovog života (odraslosti), u kojoj sada postaje jednim od najvećih dilera nazvanim „Black“. Društvenim odskokom tj. povlaštenim statusom on postaje izrazita suprotnost onom bespomoćnom, izgubljenom, nasilju izloženom dječaku s početka filma. Na njegovu očvrnutu vanjštinu kao i formiranje „stabilne“ osobe utjecala su dva ključna čimbenika. Prvenstveno prihvaćanje i suočavanje s vlastitom teškom prošlošću (život unutar jednoroditeljske disfunkcionalne obitelji, pritisak i vršnjačko nasilje) koje je ostavilo posljedice na njegovoj psihološkoj razini. Chiron i dalje bori „sam sa sobom“, što se u filmu očituje unutar scena - Chironovim buđenjem s noćnim morama. Njegova čvrsta vanjštinu je samo „oklop“, a da se Chiron i dalje nije potpuno „identitetski“ ostvario očituje se u sceni kada nakon 15 godina posjećuje prijatelja (s kojim je prvi put imao homoseksualni odnos),

govoreći mu da se od tada nije usudio priznati sam sebi odnosno upustiti se i uvesti homoseksualnost kao normalnu stavku u svom životu, točnije crtu vlastitog identiteta. Njegovo prikrivanje homoseksualnog identiteta povezuje se s kontradiktornošću slike crnačkog dilera kao gay-a. On je, u ovom slučaju ostao podvrgnut klasnim i obiteljskim utjecajem, nastojeći zadovoljiti društvene kriterije i uklopiti se u okolinu. Klasa podrazumijeva afroamerički „narko“ hood, a obitelj je, u ovom slučaju, gotovo nepostojeća, s obzirom na Chironov „skitnički“ život. Jedini oslonac odnosno „druga obitelj“ unutar koje je stvorio uzor kojim želi postati predstavljao mu je također diler. Pretpostavka je da bi u uređenom klasnom sistemu – tj. višoj klasi, situacija ovolike težine bila drugačije realizirana. Obitelji različitih socijalnih klasa imaju socijalizacijske prakse (i mogućnosti) koje se također međusobno razlikuju. Uzmimo za primjer obrazovanje, obitelji višeg socijalnog statusa i prihoda svakako imaju veću prednost u pogledu kvalitetnog akademskog obrazovanja svoje djece, dok siromašne obitelji ponekad i nemaju dovoljno materijalnih resursa kojima će djeci priuštiti fakultetsku razinu. Isto je tako, i veća dostupnost zdravstvenim uslugama, primjerice članovi funkcionalne dobrostojeće obitelji nerijetko će se obratiti za psihološku pomoć. Naravno, navedeno je relativno i ovisi o izborima pojedinca, međutim nažalost često biva uvjetovano financijskim mogućnostima. Okorjeli problem nižih društvenih slojeva, kako je predočeno i u filmu *Ne gledaj mi u pijat* nerijetko se odnosi na razmijenjene vrijednosti, stoga se problemi većinski minimaliziraju i „guraju pod tepih“, do granice krize pojedinaca. Obrazovanje, izražavanje emocija i traženje pomoći (pogotovo psihološke u konzervativnim sredinama) gotovo je izvrgnuto ruglu. Jedan od čimbenika se stoga pripisuje prevelikoj pasivnosti kompletnog sloja što u konačnici vodi iskrivljenom cilju – postanku vođe „bande“, odnosno dilerstvu. Identificiranje je samo po sebi značajan fenomen podložan promatranju u kontekstu složenog niza društvenih, povijesnih i političkih procesa. Identitet je u svojoj biti subjektivan - definiranje onoga što „ja jesam“, međutim rijetko se postavlja pitanje tko je kao pojedinac, već tko je grupa i što je povezuje. On tako postaje proizvod društvenih procesa, što naglašava važnost proučavanja kategorija etničke pripadnosti, kulture, rase i drugih kategorija građenih u različitim društvima, radi razumijevanja načina na koji se različite razine identifikacije „natječu“ ili djeluju u različitim kontekstima prakse (Chun, 2009a). U konačnici, kod identiteta se ne radi o istovjetnosti, kao što se u Chironovom slučaju. Njegova odluka o identifikaciji stvorila je sliku o tome kakav treba biti kao osoba i kako se odnositi prema drugima u grupi. To zajedništvo sa zamišljenim drugima objašnjava u stvari prevladavajući fokus tog kulturološkog diskursa koji se neizbježno postavlja u skladu sa zajedničkim vrijednostima i zajedničkim životnim stilovima (Chun, 2009b).

### 3.1. Green Book

Splet kompleksnih rasnih i klasnih problematiziranih odnosa prezentiran je kroz radnju koja prati, u početku formalno „poslovni“, a kasnije i prijateljski odnos dvojice likova s mjerljivo različitim personalnostima i pogledima na svijet; dojmljivog, odmjerenog i staloženog umjetnika – Dr. Dona Shirleyja te energičnog, jednostavnog i „pučki“ okarakteriziranog Tonyija Vallelonge. Različitost ove dvojice likova iskazuje se kako kroz osobnost, tako i u navedenim kategorijama klasnosti i rasnosti. Dr. Shirley primjer je visoko akademski obrazovanog Afroamerikanca - pripadnika više građanske klase, što se predstavlja kao kontradiktornost jer su Afroamerikanci 1960-ih godina bivali rasno potlačeni i niže klasno kategorizirani. S druge strane upoznajemo njegovog potpuno suprotno „pozicioniranog“ zaposlenika, Tonyija. On je bijelac, niže klase, čiju veliku obitelj njegova snalažljivost i neizbirljivost zapošljavanja financijski uzdržava. „Izokrenuto“ postavljene uloge dvojice protagonista adekvatan su primjer razbijanja stereotipiziranih pogleda. (Primjerice Tony je zaprepašten Shirleyjovim nepoznavanjem Arethe Franklin te iskazuje kako je ona „njegova“ jer je afroamerička glazbenica). U narednih nekoliko mjeseci putovanja dvojice protagonista postaju jedno drugome obitelj učeći se međusobno kulturnim praksama „svojih klasa“. U filmu se to očituje u scenama podučavanja manirima (scena u kojoj Dr. Shirley tjera Tonyija da vrati ukradeni kamen u prodavaonicu), akademskom načinu izražavanja i pisanja (pisama Tonyijevoj ženi jer je on prezentiran kao pomalo neuk). Dok Tony Shirleyja s druge strane uči borbenosti, odvažnosti i opuštenom načinu života.

Reprezentacija obitelji stavljena je u zaskulisne okvire, međutim važnost radnji *Green Booka* pridaju klasna, rasna i seksualna previranja koja se preklapaju u identitetu protagonista. Obitelj Tonyja Vallelonge prezentirana je na način skladne, funkcionalne zajednice talijanskog porijekla s unutrašnji konstruiranom predrasudnom slikom o crnoj rasi, koja s vremenom blijedi. U suprotnosti s navedenim, lik Don Shirelyja ne provlači se kroz obiteljsku perspektivu. Jedino saznajemo da iza sebe ima jedan propali brak. Filmom se uvodi u razdoblje 1962. godine na područje Amerike kada je nažalost, rasna diskriminacija i dalje bila svakodnevno zastupljena i primjenjivana na životima ljudi. Pripadnici afroameričke rase bivali su percipirani i tretirani drugačije od svih ostalih, odnosno bijelaca gdje su provedeni društveno prihvaćeni zakoni i pravila koja nisu vrijedila jednako za obje rase. Godine 1877. od strane južnih država SAD-a doneseni su segregacijski takozvani *Jim Crow zakoni* – koji su regulirali rasne odnose konstruirajući životne mogućnosti i prava crne i bijele rase (Brown,

Webb, 2007a). Zakoni su odvajali navedene dvije rase te formirali kontradiktoran odnos - bjelačku nadmoć i crnačku podređenost. Afroamerikanci su zakonima bili podčinjeni i primorani pohađati odvojene škole, toalete, bolnice, parkove, restorane, groblja i slično. Afroamerička borba s nejednakostima trajala je još od 19. stoljeća, kada je 1863. američki predsjednik Abraham Lincoln ukinuo ropstvo te je nazvana rasna jednakost koja se nije ostvarila narednih sto godina (Amanović, 2011). Kako se u knjizi o rasnoj segregaciji Webba i Browna spominje: „Rasizam ima i ideološku i materijalnu moć (...) rasnim se oblikom poništava individualni identitet i društva mogu strukturirati svoje institucije kako bi dali prednost jednoj rasnoj skupini iznad druge. Pojmovi bijelog i crnog bili su presudni u svim sferama južne povijesti, iako nikada nisu bili statični, već podložni stalnoj evoluciji“ (Brown, Webb, 2007b:2). Rasna različitost prikazana je po primjeru afroameričkog umjetnika Dr. Shirleyja i njegovog privatnog vozača Tonyja the Lipa te njihovim suočavanjima s društvenom diskriminacijom po dijelovima Amerike – točnije samom jugu. Takozvana pobjeda afroameričke populacije bila je na izborima za američkog predsjednika kada je 20. Siječnja 2009. godine izabran kandidat crne rase Barack Hussein Obama. No, tad se već odnos snaga u rasnom smislu dobarano transformirao. Zakonski formirani i provedeni rasizam kao takav danas više ne pronalazimo, iako je rasizam ostavio traga te je u nekim primitivnim shvaćanjima i bihevioralnim postupcima i dalje zastupljen konkretnije, rasizam nije u potpunosti iskorijenjen. O pitanjima rasne podjele, u današnjem globalizacijskom društvu ne postoji toliko previranja s obzirom na zakonsku jednakost i prava, međutim rasna diskriminacija nažalost egzistira i dalje.

Rasom „poništeni“ individualni identitet rekonstruirao se kroz lik Dona Shirleyja. Na sjeveru Amerike on je prepoznatljiv kao cijenjeni glazbenik, međutim odlaskom na jug suočava se s nizom individualno degradirajućih činova. Prvi primjer odnosi se na scenu u kojoj Shirleyja, navečer u jednom običnom kafiću, premlaćuje grupica Afroamerikanaca vidjevši količinu novaca koju posjeduje pri plaćanju pića na šanku. Slika bogatog Afroamerikanca nije se uklapala u njihove percepcije stoga su dovikivali „tvoje je mjesto u pranju suđa“! (Green Book, 2018a). Tony spašava navedenu, a također i sve ostale konfliktne situacije.

Sljedeća scena ukazuje na izrazito visoko elitno okupljanje u kojem je Dr. Shirley počasni glazbeni gost. Ironična situacija odvija se u trenutku njemu nedopuštenog ulaska u restoran u kojem jedu svi gosti – bijelci za kojih svira, a nakon toga uslijedila je i zabrana korištenja zajedničkog toaleta, gdje je „zamoljen“ ako može izaći van u (drveni) toalet koji je namijenjen crncima. Tony se postavlja zaštitnički, ne shvaćajući ponašanje takvog sloja

društva. On koji je prikazan neobrazovano i pomalo priprosto iskazuje više postavljene moralne vrijednosti u usporedbi sa „sophisticiranom“ visokom elitom. Još jedan od primjera diskriminacije u filmu iskazan je u sceni u kojoj Shirelyju ne dopuštaju probati odijelo u običnoj trgovini robe zbog njegove boje kože.

Vrhunac individualne nestabilnosti lika Dona Shirelyja jasno se očituje kada se otkriva njegova homoseksualnost. U prikazu scene njegova nasilnog uhićenja i hladnokrvnog bacanja u zatvorsku prostoriju simbolizira se degradacija njega kao pojedinca. On se ne može definirati, ne pripada društvu – bijelci ga percipiraju kroz rasne predrasude, a Afroamerikanci kroz klasne. U bjelačkom društvu on je podređeni, manje vrijedan Afroamerikanac, dok je crnoj rasnoj pripadnosti samo jedan od visokoobrazovanih „bogatuna“ koji ne pripada njihovom potlačenom nižem sloju društva. Jednima je previše bijel, a drugima je previše crn. U kompleksnoj problematici diskriminacije, kada se u svemu tome pridoda homoseksualnost koja je tada smatrana psihičkim poremećajem i „bolesti društva“, Dr. Shirley se ne može identificirati. Kako se unutar knjige o američkim pravima iskazuje; „Moćan je stimulans identiteta bijele grupe, proširujući jaz koji je već postojao između (...) južne kolonije koje su bile hijerarhijska društva u kojima su identitet i moć pregovarani složenim raskrižjem rase, klase, roda i statusne razlike“ (Brown, Webb, 2007c:,338). Navedeni elementi isprepliću se u Shirleyju kao osobi gdje on pritom ne može realizirati svoju pripadnost. Kako on sam u filmu ističe ;“ "Da, živim u dvorcu! Tony. Na miru! A bogati bijelci me plaćaju da sviram glasovir za njih, jer se zbog toga osjećaju kultiviranim. Ali čim odstupim od te faze, vraćam se natrag da budem samo još jedan crnac. Jer to je njihova prava kultura. I sam patim zbog toga, jer me vlastiti ljudi ne prihvaćaju, jer ni ja nisam takav! Dakle, ako nisam dovoljno crn i ako nisam dovoljno bijel ... ako nisam dovoljno muškarac, onda mi reci Tony, što sam ?! " (...) (Green Book, 2018b).

O jazu između klasnog i rasnog identiteta progovara autorica bell hooks.<sup>2</sup> Kao primjer navodi svoj život u Manhattanu gdje bivajući među bogatim bijelcima nije razvila svoju pripadnost kao mlada crkinja. Hooks ističe kako je otvorenost i multikulturalizam samo prividna slika koja se postavlja, međutim njima je klasa najrelevantnija i Afroamerikanci su univerzalistički kao rasa percipirani isključivo kao siromašni (Hooks, 2000a). Unutar filma *Green Book* očituje se navedeni primjer gdje Dr. Shirley ne pripada visokoj klasi radi svoje rase.

---

<sup>2</sup> pseudonim za američku spisateljicu Gloriju Jean Watkins

Hooks govori o (nepostojećoj) razlici između siromašnih bijelaca i crnaca. Bez obzira na siromašni status bijelaca, možda i siromašniji od Afroamerikanaca, njihov stav prema Afroamerikancima temeljio se na podređivanju i percipiranju njih kao manje vrijednih. Privilegirani bijelci višeg statusa su na takav način promatrali siromašne bijelce koji su nazivani *white trash*.<sup>3</sup> U konačnici bijela je koža siromašnih bijelaca davala nadmoć nad Afroamerikancima. Siromaštvo se pripisivalo Afroamerikancima i kao takvo se prezentiralo u medijima<sup>4</sup>, no u američkom društvu većina siromašnih bili su upravo bijelci, vladajuća (bijela) kapitalistička klasa imala je tendenciju da sakrije tu činjenicu jer ukazivanje na „crnačku“ rasu kao onu nižu za cilj imalo je prekriti spoznaju da bilo koja boja kože nema uporište u bogatim bijelcima, točnije u američkom društvu (Hooks, 2000b). Osvrtom na njezino djelo „Class Matters“ uviđaju se klasne podjele kako unutar bijele rase, tako i među Afroamerikancima. Njezin identitet, kao i onaj Dr. Shirleyja ostaje negdje između formacija klase i rase. Iako Hooks ističe kako je često klasa bila veći izvor solidarnosti nego boja kože (više je zajedničkih stavki sa siromašnim bijelcima nego s privilegiranim bogatim crncima). S obzirom na to da su nakon ropstva rasna pitanja na neki način utihnula, ona se osvrće na klasu, koju smatra danas važnijom. Ipak, puno toga govori i o rasnim pitanjima, te posljedicama koje su ta pitanja ostavila za rješavanje danas.

## 4.0. Obitelj u okvirima problematike seksualne orijentacije

### 4.1. American Beauty

Obitelj s čijim prikazom bi se mogle poistovjetiti široke mase iznesen je u filmu *American Beauty*. Privid skladne obitelji u kojoj dominira ambiciozna žena, međutim navedena dominacija prekida se iznenadnim „probuđenim“ buntom ili shodnije ovoj temi, samoosvještavanjem njezinog supruga. Priča nas vodi u dobrostojeću američku obitelj, odnos majke, oca i kćeri koji se po svemu čine balansirani i svakodnevni, međutim manjak

---

<sup>3</sup> White trash naziv je za siromašne bijelce za koje je karakteristično devijantno ili kriminalno ponašanje, nepoštivanje zakon i zapuštenost. Prepoznavani po ožiljcima na koži, pokvarenim zubima ili neurednoj kosi.

<sup>4</sup> mediji prezentiraju sliku stvarnosti koju žele da se percipira kao takva, nameću svoju ideologiju

komunikacije i emotivna distanciranost predstavljaju krucijalni problem. Supružnici zahvaćeni krizom srednjih godina uljuljani su u svakodnevne obiteljske rituale i monotoniju. Lik Lestera kao glavnog naratora uvodi nas u svoja psihološka previranja izazvana krizom i nezadovoljstvom. „Buđenje“ se ostvaruje njegovim zagledavanjem u kćerkinu prijateljicu, gdje ona predstavlja za njega idealiziranu pojavu te shodno tome buđenje njegove seksualnosti. Unatoč slojevitoj problematici prezentiranoj u filmu, seksualnost je postavljena kao glavna teza koju ću promatrati unutar ovog poglavlja, točnije usmjerit ću se ka seksualnoj orijentaciji kao mogućem čimbeniku koji priječi samoostvarenje.

Na dinamičan prikaz egzistencijalnih kriza svih troje članova obitelji nadovezuje se prezentacija novo useljene obitelji u susjedstvu čija se disfunkcionalnost realizira pod strogim „nadzorom“ oca, bivšeg zapovjednika američke vojske. Njegov lik u ovoj analizi ističe se kao najrelevantniji, s obzirom na razinu „ugušenosti“ društvenim normama i prisilnim identificiranjem s nečim što on nije. Prikazom obiteljske slike unutar filma *American Beauty* izlažu se neki od učestalih problema koji se svakodnevno odvijaju unutar modernih obitelji. Manjak komunikacije između roditelja i djece te međusobni nebalansirani odnosi mogu se shvatiti kao rezultat opterećenosti višestrukim ulogama koje pojedinac mora izvršavati u suvremenom ubrzanom načinu života. Neravnomjerno „raspoređene“ uloge s raznih područja života - od posla, roditeljstva, obrazovanja i sl, uzrokuju stres koji nerijetko ostavlja posljedice na obiteljskim odnosima. Obitelji unutar filma okarakterizirane su postojećim tenzijama između članova. Kroz nekoliko scena, djeca dviju „protagonističkih“ obitelji naglašavaju nepostojanje „roditeljske podrške“, osvrćući se na činjenicu kako im roditelji nanose psihičku štetu te za njih ne predstavljaju nikakve uzore u životu.

Obitelj Lestera koju promatramo kroz njegovu introspekciju, prolazi kroz faze frustracija, nezadovoljstva, individualnih i seksualnih kriza, gdje za razliku od prikaza marinčeve obitelji - Lesterova obitelj kao i on sam, nalaze se u stanju pobune. Navedeno se očituje u scenama ženinog preljubništva, kćerkinog napuštanja kuće, Lesterovog davanja otkaza i sl. Tendencija za identitetskom promjenom realizira se kroz čitavu radnju filma i specifične scene.

Međutim, obitelj marinca koja je također okarakterizirana krizama svih članova, ne odiše nikakvom vrstom pobune, konkretnije sam lik marinca, iako se na samom kraju filma otkriva kako je njegov identitet zakopan ispod društvenih formacija. Način komunikacije unutar njegove obitelji temelji se na strogo vojničkom međusobnom obraćanju s objašnjenjem kako drugačiji odnos narušava autoritet i disciplinu. U sceni u kojoj Frank prelaćuje svoga sina

nakon ulaska u njegovu sobu odnosno „teritorij“, kako ga on naziva, opaža se nestabilnost lika te iskrivljena percepcija obitelji. Vojnički nastojen i samopredstavljen lik Franka vanjštinom nastoji sakriti činjenicu vlastite homoseksualnosti. Goffman samopredstavljanje definira kao čin kojim unutar interakcije sami organiziramo ishod našeg poimanja. Odnosno, osoba se postavlja na način na koji nastoji biti percipirana od strane drugih (Goffman, 1956a). Marinac homoseksualnost ne želi priznati kao dio vlastitog identiteta, homofobija koju prezentira očituje se u scenama fizičkog maltretiranja vlastitog sina misleći da je upravo on homoseksualan. Može se postaviti pitanje zbog čega toliko odbija prihvatiti svoju homoseksualnost?

Predrasude o homoseksualnosti zastupljene su u svijetu i do 1979. godine je homoseksualnost u SAD-u nazivana mentalnom bolešću odnosno psihičkim poremećajem, kada je Američko psihijatrijsko društvo (American Psychological Association) redefiniralo nazivajući normalnim spolnim ponašanjem. Međutim, razina homofobije koju vojnik u filmu ne može podnijeti do granice prekrivanja samoga sebe i ubojstva drugoga radi saznanja o njegovom homoseksualnom identitetu nadilazi zdravorazumske percepcije. Pojam „Homofobije“ koji je skovan 1972. godine od strane G. Weinberga u ovom slučaju je relevantan jer iskazuje kako oblik mržnje ili straha homoseksualci mogu kreirati prema samima sebi (Bartulović, Kušević 2014 prema Risner, 2004). „Rodne i seksualne kulturne inskripcije važan su oslonac u procesu konstituiranja čovjekova identiteta, a čije je poimanje uvjetovano našim nejasnim shvaćanjem o odnosu između prirode i kulture u procesu rodnog i seksualnog samoiznalaženja; nejasnim odnosom između roda i ostalih dimenzija socijalnog identiteta, poput etniciteta, socijalne klase ili seksualne orijentacije; poteškoćama u postizanju kritičkog odmaka spram postojećih rodnih i seksualnih režima u društvu u kojemu živimo i dominacijom koncepta moći i odnosa moći u našem shvaćanju roda“ (Bartulović, Kušević 2014b:231 prema McCarthy, 1999).

Od svih dosad spomenutih analiza problematika obitelji i pojedinca, mogli bismo istaknuti kako je navedena jedna od najuvjetovanijih društvenim režimima, u ovom slučaju strogim odgojem i predrasudama ka homoseksualnosti kao spolnoj sastavnici. Potisnutost seksualne inskripcije lika Franka skrivena je unutar disfunkcionalne obitelji okarakterizirane deficitom topline, razumijevanja i povezanosti. Nezdrav odnos oslikava se u neravnomjerno raspoređenoj moći. Odnos spram žene je otvoreno diskriminirajući, njezina vrijednost je konstruirana na temelju rodnosti. Autoritativnost i strogoća lika se očituje u scenama spomenutog sinovog obraćanja ocu po vojničkom obrascu (*Yes Sir!*) i mnogim sličnim



postavljanjima. Represija koju on provodi nad svojim ukućanima može se protumačiti kao oblik samozaštite od otkrivanja vlastitog pravog homoseksualnog identiteta koji se suprotstavlja naučenim društvenim obrascima. Bihevioristički stav marinca naglašava odbojnost, gađenje i prezir prema homoseksualnoj skupini, što se opisuje kao karakteristični osjećaji pripisani homofobnosti (Bartulović, Kušević 2014c).

Goffman po primjeru kazališne pozornice – prednjeg i zadnjeg plana, opisuje predstavljanje pojedinaca točnije „performans“. Na prednjem planu (pozornici) odvija se nastup u kojem je izvođač promatran od strane publike i pritom ima utjecaj na samu publiku. Prednji plan pritom uključuje i takozvani „setting“ točnije pripremu scenskih rekvizita i pozadinskih elemenata (fizički izgled se ubraja u navedeno) kojima će se performans konkretizirati (Goffman, 1956a). Frank se predstavlja kao autoritativni otac, marinac čvrstih tradicionalnih vrijednosti. Goffman još navodi pojam osobnog plana koji se odnosi na „ostale predmete izražajne opreme, predmete koje najintimnije poistovjećujemo sa samim izvođačem i naravno očekujemo da će pratiti izvođača gdje god on krene. Dijelom osobnog fronta podrazumijeva se; odjeća; spol, dob i rasne karakteristike; veličina i izgled; držanje; obrasci govora; izrazi lica; tjelesne geste; i slično“ (Goffman, 1956b:,15). Zadnji plani ili „backstage“ nije dostupan publici. Zadnji plan podrazumijeva iskorak iz zahtjeva okoline te povratak u personalne okvire.

Navedenu Goffmanovu teoriju kazališne pozornice moguće je primijeniti na lik marinca Franka. Njegovu vanjštinu možemo nazvati konstrukcijom proizašlom iz sukoba vlastitih tendencija. Pretpostavka je da zbog društvene averzije prema homoseksualnosti ne želi prihvatiti vlastitu seksualnu orijentaciju, a time i samoga sebe. Vrijednosti postavljene unutar njegovog bića homoseksualnost doživljavaju anomalijom, zbog čega je njegovo predstavljanje društvu u suprotnosti sa stvarnim doživljavanjima sebe. Svaka individua stvara obrasce po kojima želi živjeti, preusmjeravajući se pritom prema sebi i vlastitoj samoaktualizaciji. Međutim, samoaktualizacija kao takva ne podrazumijeva odvojenost od vanjskih „čimbenika“ odnosno kulturnih i društvenih utjecaja. Uzajaman je odnos kulturnih i osobnih koncepata koji utječu na konstrukciju samosvijesti i shvaćanja svijeta u kojem živimo (Bartulović, Kušević 2014d prema Taylor 1994). Razumijevanjem tog složenog procesa stvaramo pojam o odnosu nas i kulture u koju se možemo uklopiti ili distancirati, a ponekad ostati i negdje između - ne znajući pripadamo li i hoćemo li se uklopiti ukoliko smo drugačiji.

Filmom se iznosi objektivna slika modernog društva – socijalna „omamljenost“ točnije dezorijentiranost pojedinaca i njihovog poimanja sebstva. Definirano stanje realizira se unutar obiteljskih odnosa što stvara disfunkcionalnu obitelj. *American Beauty* iznosi problem samoaktualizacije i samoidentifikacije pojedinaca unutar kolektiva. Frankovo odbijanje vlastite seksualne orijentacije nije iznenađujuće s obzirom na to da su ljudi neprestano opsjednuti otkrivanjem tko su oni zapravo i kako percipirani unutar društva umjesto da se bave ispitivanjem postojećih kategorija ili načina na koji su te kategorije uokvirene u društveni diskurs (Chun, 2009c). Drugim riječima, nejednakost se ne bi trebala doživljavati ili objašnjavati kolektivno, ako postoji onda se treba promatrati u okvirima prednosti ili mana koje je pojedinac stvorio za sebe“ (Chun, 2009d).

## 4.2. Brokeback Mountain

Filmom *Brokeback Mountain* rekonstruira se problematika seksualne orijentacije točnije neprihvaćenosti u određenom vremenu i prostoru – društvu. Brokeback Mountain ime je planine na čijem se bivanju dvojica protagonista daleko od dosega društva uspijevaju identitetski ostvariti. Priča prati složeno prezentirani odnos između dvojice individualaca i njihovih pojedinačnih obitelji. Jack i Enis – dvojica su pastira koji na planini, osamljenom području u međusobnom društvu razotkrivaju potisnute dijelove sebstva i poimaju vlastitu (homo) seksualnost. U početku se previranja odvijaju na osobnoj razini, a kasnije i između njih međusobno, međutim najveći sukob odvija se u njihovom odnosu naspram društva koje ih na koncu osuđuje na tragičan završetak. Količina predrasuda u ovom slučaju ograničava dvojicu protagonista i njihovu ljubav koja egzistira jedino u izoliranoj sredini – planini.

Homoseksualna orijentacija u razdoblju tijekom 1963. godine u kojoj se odvija film, bila je gotovo tabu tema, naročito ukoliko se uzme u obzir ruralno okruženje američkog zapada u kojem je radnja smještena. Američkom prototipu muškarca kauboja dodijeljene su stereotipne karakteristike pripisane na temelju spolnosti – snažan, heteroseksualan pojedinac. Judith Butler u svojem najpoznatijem djelu „Nevolje s rodom“ razrađuje pojmove roda i seksualnosti suprotstavljajući se njihovim tradicionalnim definicijama za koje smatra da rezultiraju ugnjetavanjem homoseksualnih ili transrodnih osoba. Rod odvaja od spola te ga imenuje društvenom konstrukcijom koji se formira kroz „ponašanje, govor i različite oblike djelovanja, odnosno "izvedbu" ili performativnost“ (Butler, 2000:,5).

Butler navodi kako je konstrukcija roda umjetno nametnuta kroz kulturološku normu (Butler, 1993a). Ovim načinom se ne propitkuje navedena norma, već se prisvaja i uzima kao da je neovisna o subjektu čije se "ja" konstruira na osnovu pretpostavljenog spola. „U procesu pripisivanja uloga u odnosu s identificiranjem nailazimo na heteroseksualni imperativ koji određuje pojedine identifikacije i pretvara i / ili onemogućuje druge identifikacije“ (Butler 1993b:,3). Heteroseksualna matrica pojedincima nameće uloge i ponašanja s kojima se ne moraju nužno identificirati. Definirane uloge na temelju spolnosti u tradicionalnoj društvenoj konstrukciji isključivale su opciju istospolnih odnosa ili („još gore“) brakova, stoga je trebalo proći mnogo godina dok se prema homoseksualnoj populaciji razvio tolerantni pogled te donekle razbila tj. reducirala društvena diskriminacija - iako u usporedbi 1963. godine s današnjim razdobljem očigledno i dalje egzistiraju homofobni obrasci i pravna nejednakost među LGBT zajednicama<sup>5</sup>. Prvo ozakonjenje istospolnih brakova provedeno je tek 2001. godine od strane Nizozemske, dok je prethodno tome 1989. godine Danska odobrila homoseksualno civilno partnerstvo. Obitelj kao promjenjiva forma čije se poimanje transformiralo kroz razdoblja, u kategoriju modernih brakova ubraja homoseksualne zajednice koje zasada još uvijek nisu ozakonjene u mnogobrojnim državama Europe i svijeta. Većina današnje nediskriminirajuće populacije koja nije ograničena tradicionalnim društvenim vrijednostima očekuje pozitivan zaokret u kontekstu izjednačavanja prava istospolnih obitelji.

S obzirom da je u današnjem suvremenom vremenu društvo dihotomno oko pojma homoseksualnosti i načela jednakosti, nesporno je da u prijašnjem periodu konzervativnog sistema u kojem je radnja smještena, homoseksualnost stoji pred osudama i neprihvaćanjima društva (što se očituje u zadnjoj sceni kada jedan od likova biva ubijen).

*Brokeback Mountain* pruža simultani prikaz obitelji dvojice glavnih likova. Dakle, unatoč romansi dvojice likova ostvarenoj na planini Brokeback, povratkom u svakodnevni život obojica svjesni društvene averzije prema homoseksualnom ponašanju, izgrađuju vlastite obitelji utemeljene na tradicionalnom odnosu, zatumljujući pritom dijelove identiteta. Nastanak obitelji likova može se pripisati prvotnom odbijanju vlastite homoseksualnosti (i homoseksualnog suživota) od strane jednog protagonista, čiji je glavni čimbenik takvog stava upravo strah. Izgrađene obitelji su naizgled funkcionalne i skladne, međutim dugoročna odvojenost likova rezultirala je jačim stremljenjem za međusobnim sastajanjima daleko od uobičajenih obaveza i „glumljenih“ obiteljskih uloga koje nikako nisu ispunjavale ove

---

<sup>5</sup> LGBT termin je koji se odnosi na osobe lezbijske, gay, biseksualne i transrodne orijentacije

pojedince. Osvještavanjem navedenoga, Jack i Enis dvadeset godina nakon prvog susreta, unatoč stvorenim obiteljima, pribjegavaju jedno drugome te planini Brokeback pod izlikom „zajedničkog pecanja“ ili druženja dvojice starih prijatelja. Planina Brokeback jedino je mjesto odnosno susretno mjesto dvojice likova i njihove (prikrivene) ljubavne afere koja je suštinski prava za obojicu.

Pitanje rastrganosti između društva i osobe te zadovoljavanja društvenih kriterija, razlaže se unutar ovoga filma. Obojica se nalaze između ovih formacija gdje s jedne strane bivaju rastrgnuti između obitelji i sebe, a s druge između sebe i društva. Njihovi brakovi održavani su iz odgovornosti. Supruge uviđanjem prave seksualne orijentacije svojih muževa zataškavaju navedeno saznanje ne želeći doći pred „ruglo“ društva. Točnije, njima je navedeno saznanje predstavljalo sramotu. Iz tog razloga, na samom kraju otac Jackove supruge premlaćuje ga na smrt. Jackova homoseksualnost za njega predstavlja ponižavajući način degradiranja obiteljskih vrijednosti, stoga je homofobni stav okončao život. *Brokeback planina* stoga simbolizira raskol između prihvaćenog i neprihvaćenog u društvu. Dvojica protagonista samoispunjenje doživljavaju jedino u izoliranosti od društveno konstruiranih stavova tj. definiranja nepripadnosti. Chun postavlja pitanje kako ljudi mogu stvoriti tako moćne kolektivite i snagu uvjerljivog, ali ipak samo konstruiranog osjećaja 'nejednakosti'? (Chun,2009e). Da se ne radi o „samo konstruiranom osjećaju nejednakosti“ vidljivo je kroz ishod radnje filma *Brokeback Mountain*.

### 4.3. Beach Rats

Još jedan od primjera unutar kojega se u okvirima obitelji tematiziraju unutrašnja previranja pojedinaca pronalazimo u naslovu filma *Beach Rats*. Protagonist Frankie je bezizražajni tinejdžer koji bijeg od obiteljskih problema pronalazi u druženjima s delikventnom grupom prijatelja. Još jedna disfunkcionalna obitelj u nizu unutar koje na protagonistovu egzistencijalnu krizu utječe teška bolest oca te manjak komunikacije čija razina doseže vrhunac nakon njegove smrti. Adolescent koji se nalazi u fazi vlastitog

otkrivanja čija je unutrašnja borba potpomognuta obiteljskim raspadnutim odnosima, u svojoj kaotičnosti dolazi do novih saznanja oko vlastite seksualnosti. Frankiejevo burno ljeto na području periferije Brooklyna sačinjeno je od skitanja zajedno s grupom tzv. „male bande“ koja mu u ovom slučaju predstavlja drugu obitelj. Simboličan naziv filma *Beach Rats* označava upravo „skitanja“ grupice neotkrivenih i mladih identiteta koji se najčešće okupljaju na plaži. Plaža simbolizira bijeg od svakodnevnog društva, gdje mladi ljudi u izbivanju od ostatka stvaraju vlastite društvene (supkulturne) norme i konvencije.

Obitelj tinejdžera, točnije majka i sestra, shvaćaju ga kao emocionalno nedostupnog dječaka uglavnom zatvorenog iza vrata sobe unutar koje se skriva nakon cjelodnevnog izbivanja. U kasnovečernjim satima Frankie se bavi pretraživanjem gay „date“ stranica. Dovodi u pitanje svoju seksualnost, stoga prelaskom u virtualni svijet gdje pred kamerom razgovara, upoznaje i nespretno zuri u muškarce svih fizičkih i dobrih kategorija, aktivno pokušava shvatiti što osjeća pred odrazom svijetla ekrana svog računala. Nakon tajnih sastajanja s muškarcima, Frankie odbija činjenicu svoje naklonosti prema muškarcima ne želeći priznati ni svojoj grupici prijatelja čija se homofobnost razotkriva daljnjom radnjom unutar filma. Jedan od razloga odbijanja vlastite (homo) seksualnosti je upravo neprihvatanje istoga od strane njegove skupine, točnije radi se o strahu od osude ili ponižavanosti. Međutim da se Frankie ne identificira sa heteroseksualnošću očituje se u scenama nezainteresiranog bivanja u društvu svoje djevojke koja ga na koncu ostavlja. Intrigantan je odnos virtualnog i realnog svijeta unutar kojeg Frankie zauzima različita stajališta. Ulaskom u virtualni svijet točnije spajanjem na online stranicu za upoznavanje homoseksualno orijentiranih muškaraca, Frankie konkurira strahu odnosno iskazuje se onakvim kakav jest jer ne mora zadovoljavati očekivanja obitelji i prijatelja.

Upravo o tom odnosu, između očekivanja i mišljenja drugih te naše samoidentifikacije, govori Akeel Bilgrami u svom eseju, "Notes toward the definition of identity". Jasno je da identitet nije stabilna forma već „plutajuća“ fluidna forma koja se može mijenjati. On ističe razliku između subjektivnog i objektivnog identiteta. Subjektivni identitet odnosi se na naše mišljenje o nama samima, ono što pojedinac misli da jest, dok je objektivni stvoren na osnovu objektivnih i socijalnih činjenica o osobi, podrazumijeva način na koji nas, neovisno o nama, vide drugi, te je uvelike određen našim biološkim i socijalnim činjenicama (nacionalnost, rod, vjeroispovijest, dob, rasa itd.) Bilgrami ističe kako se oba identiteta međusobno isprepliću. Bitno je istaknuti da se nečiji objektivni identitet ne mora nužno poklapati sa njegovim subjektivnim identitetom (Bilgrami, 2006b.:5). Frankie se ne

identificira s društveno konstruiranim heteroseksualnim identitetom, a kako Chun ističe – „pojedinaac je promatran u kontekstu grupnih polazišnih točki kao za pregled svega ostalog, koncept identiteta postao je alat za uvrštavanje pojedinaca u društvo i okvir za proučavanje skupina kao funkcija identifikacija ili asimilacija“ (Chun, 2009f.:333).

## 5. Zaključak

Sukladno transformaciji vremena odnosno epoha unutar kojih ljudska civilizacija živi, mijenjaju se i vrijednosti postavljene unutar društva koje se katkada mogu činiti duboko ukorijenjene i nepromjenjive. U usporedbi s nekadašnjim oblicima obitelji (ekstremno tradicionalne (klasične) obitelji, grupni brakovi, poliandrija, poliginija i sl.), značenje obitelji (te uloga konstruiranih unutar nje) znatno je drugačije u današnjem društvu. Međutim, neosporiva je činjenica da u pojedinim kulturama još uvijek egzistiraju navedeni oblici obiteljskih zajednica. Upoznavanjem mehanizama suvremenijih obitelji pozicioniranih u modernom globalizacijskom vremenu dobili smo uvid o količini socio – kulturnih strujanja koje su na određene pojedince ostavile utjecaja. Kultura je podloga na kojoj pojedinac razvija svoju društvenost i osobnost, stoga je razumljivo da će se preuzeti određeni kulturni obrasci ponašanja i mišljenja. Međutim, pojedinci koji bivaju rastrgani između pojedinih kulturnih ili tradicionalnih vrijednosti, točnije društveno uspostavljenih normi, preveliku koncentraciju važnosti predaju istima i stoga ne mogu ostvariti sebe. Primjeri filmova unutar ovoga rada dokazuju navedeno. Diskutabilan je odnos društvenih struktura i pojedinaca, točnije kategoriziranja na temelju formacija koje podrazumijevaju rod, klasu, etničku skupinu, vjeroispovijest, rasu, seksualnu orijentaciju i slično. Ljudi bivaju percipirani na temelju navedenih kategorija, međutim sebe ne identificiraju s istima i tada dolazi do individualne krize odnosno jaza ili rastrganosti između društva i pojedinca. Potrebno je isticati razlike među ljudima više nego sličnosti među pripadnicima društvenih skupina. Nedostatak je viđenja različitosti i manjina kao pozitivnog aspekta društva, stoga je u društvo ugrađena vizija nužne jednakosti. Identificiranje i svrstavanje ljudi u „jednaki koš“ čini društvo sigurnim od prividne „ugroženosti“ ili „opasnosti“ koju bi „drugost“ mogla nanijeti skladnoj društvenoj skupini.

Prolazeći kroz primjere filmova bilo je jasno uočiti kako se većina protagonista opire promjeni te nastoji asimilirati tj. zadovoljiti društvene kriterije. Glavnim čimbenikom može se imenovati strah od društvene osude ili neprihvatanja. Kada govorimo o neostvarenju ili krizi identiteta veliku ulogu pridonosi obiteljska struktura čiji se unutrašnji odnosi reflektiraju na perspektivama pojedinaca. Disfunkcionalne, nestabilne ili konzervativne obitelji s nejednakom raspodjelom moći nerijetko su uzrok individualnim previranjima koja ukoliko su prethodila obiteljskoj disfunkcionalnosti, eksponencijalno povećavaju nezadovoljstvo. Dakle, zaključujemo kako postoje sociokulturni utjecaji koji pojedinca mogu zatvoriti u forme klasnog, rasnog ili seksualnog (ne)identificiranja. No, život u modernom globaliziranom društvu okarakteriziran rastućim kapitalizmom i mogućnošću prevelikog izbora, slama granice među društvenim skupinama. Integracija društva, povezanost masovnim medijima i suvremenom tehnologijom za rezultat donosi razumijevanje kulturnog pluralizma koji tada (ako govorimo o specifičnom kulturnom obrascu koji ne pripada dominantnoj kulturi pojedinca) nakon što je percipiran od strane individue, može biti preuzet točnije interpretiran kao vlastiti obrazac. Međutim, radi se o dvosmjernom odnosu jer upravo spomenuta razvijenost društva i obasipanje raznim medijskim, političkim, kulturnim utjecajima može dovesti do zbunjenosti pojedinca u suvremenom društvu. Svakako, pobija se Durkheimovska teza da su pojedinci potpuno determinirani kulturnim obrascima, jer „postati čovjekom znači postati pojedincem“, kako je Clifford Geertz izložio (1973.:52). Mi postajemo individualci u okruženju sociokulturne forme i obrazaca kojima pridajemo oblik, smjer i važnost unutar našega života. Postajanje osobe u okruženju društveno-kulturnih oblika ne podrazumijeva postajanje "istoga", niti determinističkog koje izravno utječe na nas. Postajanje pojedinca u određenim sociokulturnim sredinama ostaje na njegovom djelovanju, namjeri i interpretaciji, stoga je on definiran kao samosvjestan subjekt.

Valja povući paralelu između vremenske i prostorne linije unutar kojih se prezentiraju filmske radnje. Filmom se iznosi kritika suvremena razdoblju u kojem se radnja zbiva, promišljaju se stavovi i društvene vrijednosti, pruža se uvid u kulturu i previranja unutar nje, u mom slučaju i unutar pojedinca. Ono što bismo mogli nazvati poveznicom između različitih vremena i prostora je upravo postojanje klasnih, rasnih i seksualnih predrasuda, no ne možemo ih jednako promatrati jer se njihov intenzitet mijenjao shodno razvoju društva. Spoznaja o redefiniranju vrijednosti očituje se po primjerima unutar postmodernističkih filmova gdje se sporo, ali zamjetno ukidaju neke od ograničavajućih formacija poput rasne segregacije utemeljene zakonom ili homoseksualnosti doživljavane psihičkim poremećajem.

Suvremenost donosi odmak u pogledu napretka i realizacije osobnog izbora, ali i izjednačavanja prava u društvu. Problem u odnosu društva i samoidentifikacije u prijašnjim vremenima pripisivao se društvu tj. ograničavajućim društvenim normama, međutim sada taj problem samoidentifikacije ovisi o pojedincu, s obzirom da se očituje društveni razvoj, povećanje tolerantnosti i transformacija vrijednosti. Navedeno se iskazuje u komparaciji filmova *Brokeback Mountain* i *American Beauty*. Naime, radi se o dva različita vremenska razdoblja u kojima se razlaže odnos društva i samoidentifikacije. Prvi primjer prezentira „strah“ od samoizražavanja (homoseksualnosti) zbog društvene ograničenosti tadašnjeg vremena (homoseksualnost – bolest), dok trideset godina kasnije, u primjeru filma *American Beauty*, problem ne predstavlja više društvo ni društvene norme. Govorimo o otvorenom (tolerantnom) pristupu pitanju seksualne orijentacije, stoga je pojedinac taj koji sam sebe sputava u priznavanju sebe, u ovom slučaju homoseksualnosti.

Dakle, nameće se zaključak kako se gledajući na različite vremenske periode ne radi više o društvenim normama koje koče samoostvarenje (jer razvojem vremena, razvilo se društvo i transformirale su se vrijednosti) već je pojedinac taj koji sputava svoje samoostvarenje. Uzmemo li u obzir vremensku različitost ovih filmova, odskok je značajan, no ne i sveobuhvatan – sada se usmjeravamo na geografsku komponentu. Pojedine države gotovo pa skupnim određenjima pružaju veliki otpor spram prihvaćanja različitosti što se očituje u netolerantnosti ka homoseksualnoj populaciji (primjerice Rusija i Mađarska). Uspoređujući jednaku problematiku koja se odvija na različitim geografskim područjima, uzmimo za primjer SAD 1960-ih godina i Hrvatsku 2016. godine, očigledno je da se promjena u pogledu društveno ustaljenih normi provodi znatno sporije. Čimbenici kojima možemo pripisati razvoj (tolerantnosti) društva često su ukoričeni u spletu ekonomskih i političkih okolnosti, podložnosti globalnih strujanja i stupnju tradicionalnosti odnosno tendenciji zadržavanja konzervatizma. Jasno je da je odnos identifikacije i društvenih normi promjenjiv te ovisi o vremenskim i prostornim okolnostima te načinima ljudskog ponašanja koja stvaraju kulturna značenja. Važnost filmova leži u mogućnosti prenošenja i istodobnog kritiziranja tih društvenih stavova i odnosa. Točnije, filmovi pružaju uvid u diskurs kulture koja karakterizira sastavnice ljudskog ponašanja. Stoga, zadaća svakog pojedinca bila bi rad i osvještavanje o slobodi izbora, rušenje barijera u međurasnim i međuklasnim odnosima kako bismo u budućnosti dosegli najveći rang civilizacijskog kruga i identitetsku slobodu.



## 6. Literatura

- 1) Amanović, B. (2011.) *Borba za prava Afroamerikanaca*, ESSEHIST, str. 99.
- 2) Anić, V. (2002.) *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi libar, Zagreb
- 3) Bartulović M., Kušević B. (2014.) *Interkulturalna homofobija: LGBTIQ (ne)vidljivost u odgojno-obrazovnom kontekstu*, Pedagogijska istraživanja, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, <https://hrcak.srce.hr/file/256799> (13. listopada 2014.)
- 4) Bilgrami A. (2006.) *Notes toward the definition of identity*, Daedalus, sv. 135 (4): 5-14
- 5) Bilton T., Bonnett K., Jones P, Sheard, Stanworth M., Webste A. (1996.) *Introductory Sociology*, 3rd edition, London, MACMILLAN PRESS LTD
- 6) Brown, D, Webb, C. (2007.) *Race in The American South From Slavery to Civil Rights*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd
- 7) Butler J. (1993.) *Bodies that matter : On the discursive limits of "sex"*, New York: Routledge
- 8) Butler J. (1990./2000.) *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prev. Paić Jurinić M, Zagreb, Ženska infoteka
- 9) Chun A. (2009.) *On the Geopolitics of Identity, Anthropological Theory*, sv. 9 (3): 331-349.
- 10) Cohen P. Anthony (1994.) *Self – consciousness: an alternative anthropology of identity*, London, Routledge
- 11) Farelly P. (2018.) *Green Book*, biografski film, Universal Pictures, Participant Media, DreamWorks, Discovery Film, Video Distribution
- 12) Geertz C. (1973.) *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, Inc.
- 13) Goffman, E. (1956.) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Monograph No. 2. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 39 George Square, Edinburgh 8.
- 14) Haralambos M., Holborn M. (1980./2002.) *Sociološke teme i perspektive*, Paić Jurinić M., Zagreb, Golden Marketing
- 15) Hooks, B. (2000.) *Where We Stand, Class Matters*. New York: Routledge
- 16) Obitelj, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže : <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44557>
- 17) Jenkins B. (2016.) *Moonlight*, dramski film, A24

- 18) Rapport N. i Overing J. (2000.) *Social and Cultural Antropology, The Key Concepts*, London and New York, Routledge
- 19) Ravlić S., Zrinščak S., Josip Kregar, Duško Sekulić, Ksenija Grubišić, Antonija Petričušić (2014.) *Uvod u sociologiju*, Zagreb, Pravni fakultet u Zagrebu
- 20) Sirk, D. (1955.) *All That Heaven Allows*, dramski film, Universal - International
- 21) Skeggs B. (1997.) *Formations of Class and Gender, Becoming Respectable*, London, Sage
- 22) Šuran F (ur.) (2018.), *Uvod u sociologiju odgoja i obrazovanja- priručnik za studente fakulteta za odgojne i obrazovne znanosti (Skripta)*, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
- 23) Valković J. (2016.) *Utjecaj medija na socijalizaciju*, Riječki teološki časopis, sv. 24 (1): 99-116