

ТМГ. XXXVIII	Бр. 1	Стр. 67-88	Ниш	јануар - март	2014.
--------------	-------	------------	-----	---------------	-------

UDK 791.43(497.5):316.485.26

Прегледни рад

Примљено: 25. 12. 2013.

Ревидирана верзија: 17. 1. 2014.

Одобрено за штампу: 18. 2. 2014.

Немања Звијер

Универзитет у Београду

Филозофски факултет

Одељење за социологију

Београд

## **КУЛТУРОЛОШКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ РАТНЕ КРИЗЕ: СЛИКА РАТА У ХРВАТСКОМ ФИЛМУ 1990-ИХ\***

### **Апстракт**

У раду ће бити речи о томе како је ратна криза утицала на сферу културе. Како би се проблематика сузила, посматран је филм као специфичан културни продукт и један од најважнијих сегмената популарне културе уопште. У том смислу размотриће се начини на које је ратна криза обликовала филмску слику рата у Хрватској током деведесетих година XX века. У склопу тога, посебна пажња ће се посветити филмском приказу непријатеља као и начинима филмског конструисања хероја и мученика. Уз ово размотриће се и како је у изабраним филмовима приказан карактер рата и ко су маркирани као главни кривци за њега. Сви поменути сегменти посматраће се кроз призму кризне ситуације у ратним условима.

**Кључне речи:** рат, криза, филм, култура, Хрватска

## **CULTURAL REFLECTIONS OF WAR CRISIS: THE PICTURE OF WAR IN THE 1990S CROATIAN CINEMA**

### **Abstract**

This paper discusses how the war crisis affected the culture, especially on film as a specific cultural product and one of the most important segments of popular cul-

---

nzvijer@f.bg.ac.rs

\* Текст је настао у оквиру рада на пројекту *Изазови нове друштвене интеграције у Србији: концепти и актери*, број 179035, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ture in general. In this regard, the paper considers the ways in which the war crisis shaped the film image of the war in Croatia during the 1990s. Special attention will be given to the cinematic image of the enemy, the hero, and the martyr. In addition to that, the paper discusses how the selected films represented the character of the war as well as who was marked as being responsible for the war. All these segments are considered through the prism of a wartime crisis.

**Key words:** war, crisis, film, culture, Croatia

### УВОД

У најширем смислу, криза подразумева стање нестабилности у економским, друштвеним, политичким или међународним односима, као и одлучујући тренутак после којег долази до преокрета (Клајн и Шипка, 2010). Описано стање било је, између осталог, карактеристично и за Хрватску током последње декаде XX века, а основни разлог био је ратни сукоб који се одвијао на њеној територији. Ратна криза је узроковала нестабилности у свим претходно поменутих односима и истовремено је условила и једну врсту преокрета, јер је током ње Хрватска стекла своју независност. Криза је, дакле, била превасходно последица ратне кризе, која опет није била ограничена само на ту земљу већ је захватила знатне делове државе која се тада звала Социјалистичка Федеративна Република Југославија и у чијем се саставу Хрватска налазила.

Свепрожимајући карактер ратне кризе у Хрватској није заобишао ни сферу културе. Премда рат може условити кризу у култури, и то превасходно на институционалном нивоу, исто тако се може рећи да често „рат добија значење великог, можда највећег културног догађаја“ (Vlaisavljević, 2007, стр. 61–62). Овакав „статус“ рата у сфери културе, посебно карактеристичан за „мале народе“ Балканског полуострва,<sup>1</sup> произилази из важности интерпретације стварности тих народа у рату и у раздобљу око рата. Због тога, рат никада није напросто војна ствар, већ ангажује читаву културу (Vlaisavljević, 2007, стр. 65). Интерпретација ратне стварности, која у својој суштини заправо представља специфичан идеолошки наратив, ослања се пре свега на ратне приче преко којих

---

<sup>1</sup> Мале народе аутор појми „у дословном смислу физичке величине: бројности његових припадника и опсега територије. То никако не значи и 'малу културу'. Управо код балканских народа постоји упадљив несразмјер између величине народа и његове културе. Наиме, свака култура на том простору има огромно, континентално залеђе неке империјалне културе“ (Vlaisavljević, 2007, стр. 61).

„читав народ добија увиде у стварност, јер ратна стварност се упознаје на бојишту, у изравном сусрету с непријатељем. Ратна прича није празна прича. То је најверодостојнија прича, јер све описује управо онако како се и догодило“ (Vlaisavljević, 2007, стр. 68).

У савременом друштву спектакла где је, како је то Дебор приметно, живот представљен као огромна акумулација призора, ратну причу углавном преузимају медији. На тај начин ратна прича постаје свакако пријемчивија за слушање (гледање), али уједно и доступнија већем броју људи. Посебно погодна форма за медијско причање ратних прича јесте ратни филм. Погодност ратног филма огледа се у томе што филмска нарација ратна дешавања може представити на динамичан и интересантан начин, па се самим тим прича испричана у ратном филму може лакше усвојити. Када се уз ово има у виду и да су филмови о рату пре свега политички и да су друштвено више ангажовани него било која друга врста (Чолић, 1997), сасвим је јасан идеолошки потенцијал ратних филмова. У том интерпретативном идеолошком процесу посебно место има приказ непријатеља, као темељ на коме се гради идентитет властитог колектива и са којим је и сам колектив нераскидиво повезан (у ситуацији ратне кризе колектив је оличен у војсци која се бори против непријатеља). Овај непријатељ је увек „шмитовски“, односно јавни, и подразумева одређену скупину људи, најчешће читав народ. Уз непријатеља као посебно важне стоје фигуре хероја и мученика, са великим симболичким, али и вредносним, потенцијалом, као и са израженим интегративним могућностима, као тачке снажне емотивне идентификације.

Ово ће, дакле, бити оквир према коме ће се посматрати како је ратна криза утицала на културу, а самим тим посредно и на филмски медиј. У том смислу показаће се како је ратна криза обликовала слику рата у самим филмовима и како је утицала на то да се дојучерашњи „братски народ“ за релативно кратко време претвори у непријатељски народ. Ратна криза је такође условила специфично филмско конституисање нових хероја и мученика, али и главних криваца за рат, при чему је уједно обликовала и сам карактер рата.

### *РАТ И РАТНА КРИЗА У ХРВАТСКОЈ*

Током рата у Хрватској сукобљене стране су чинили хрватски Срби и хрватске оружане снаге. Уопштено говорећи, као узрок сукоба могу се узети махом непомирљиви и бескомпромисни ставови у погледу аутономије (српска страна) и потпуне контроле над својим „свеже“ независним територијама (хрватска страна).<sup>2</sup> Једнострано

<sup>2</sup> Хрватска је своју независност прогласила 25. јуна 1991. године.

проглашење аутономије од стране хрватских Срба, којем је претходила тзв. балван револуција поделивши практично Хрватску на два дела, неминовно је условило рекацију хрватског државног врха. Претходно је Србима одузет статус конститутивног народа, односно негирало им се

„право да буду конститутиван народ, право које им је признавала још хрватско-српска коалиција с почетка XX века и право које им је било нарочито потврђено после Другог светског рата због онога што им се током рата у Хрватској догодило“ (Bakić, 2011, стр. 470).

Ово је сигурно довело до раста егзистенцијалне несигурности ове етничке групације, чијем смиревању свакако нису доприносиле ни манипулације истом несигурношћу од стране политичког врха у Србији, као ни присуство повампирене усташке прошлости у јавном дискурсу Хрватске.

Прва краћа сукобљавања су почела у марту 1991. године<sup>3</sup> у месту Пакрац, на Плитвичким Језерима и у Боровом Селу, где је 2. маја погинуло најмање 12 полицајаца (Bjelajac, Žunec, 2009, стр. 241). Након ових окршаја, међусобни сукоби су се распламсали, пре свега у оним деловима Хрватске где је била концентрисана српска мањина (Банија, северна Далмација, источна Славонија). До средине лета ЈНА је покушала да очува мир раздвајајући српске и хрватске стране, али потпуно безуспешно (Bjelajac, Žunec 2009, стр. 241), да би се, како је сукоб одмицао, све више стваљала на страну хрватских Срба. Ово је са једне стране била последица приближавања армије српским властима у покушају да услед распада савезне државе „стекне нови легитимитет и минималну друштвену основу неопходну за њен опстанак“, али и знатно веће заступљености српских кадрова у командној структури армије (Bugarel, 2004, стр. 151). Са друге, могуће је да је оваквом једностраном заокрету армије допринела и одлука хрватског врха о почетку отворених напада на њу.<sup>4</sup> Најжешћи окршаји су се водили у Осјеку, а посебно у Вуковару (који је ЈНА заједно са српским паравојним формацијама држала под опсадом непуна три месеца, при том га готово потпуно разоривши) и Дубровнику (који је такође претрпео огромну материјалну штету услед блокаде ЈНА).

<sup>3</sup> Према једној периодизацији рат у Хрватској је подељен на три етапе, при чему су поменути сукобљавања смештена у другу етапу, док прва етапа обухвата почетак рата који се смешта у мај 1990. године, а трећа етапа подразумева отворене оружане сукобе од септембра 1991. до јануара 1992. године (Marijan, 2008, стр. 54).

<sup>4</sup> Хрватско политичко руководство је одлучио да крене у рат са ЈНА средином септембра, нападајући и заузимајући војне објекте у Хрватској (Bjelajac, Žunec, 2009, стр. 242; Marijan, 2008, стр. 59).

Сукоби су се привели крају у јануару 1992. године, прихватањем Венсовог мировног плана и размештањем 14.000 мировних снага УН-а на простору Хрватске уз повлачење ЈНА, при чему је скоро трећина хрватске територије била под контролом побуњених Срба названа Република Српска Крајина (Вјелајас, Џунес, 2009, стр. 251; O'Shea, 2005, р. 24).<sup>5</sup> Оваква ситуација је потрајала све до 1995, када је средином те године Хрватска војска у две кратке и одлучне операције, *Бљесак* и *Олуја*, ослободила окупирани простор и у великој мери уколонила српско становништво са тих подручја.<sup>6</sup>

Сажет приказ Домовинског рата (како гласи његов уобичајени назив у Хрватској) никако не треба да упућује на безначајност самог сукоба. Напротив, његова важност је велика. У предговору књизи *Олуја*, која говори о истоименој војној операцији, одмах на почетку се наводи како је она „величанствена“ и како је „заправо круна хрватског Домовинског рата“ (Nazor, 2007, стр. 7). Иако је овде реч о конкретној војној акцији, може се претпоставити да је операција Олуја заправо оличење и Домовинског рата као таквог. Самим тим, поменути епитети говоре о високом статусу који у колективном сећању ужива не само војна акција већ и рат у целини. Исто тако, важност овог сукоба је институционализована у државном празнику под називом *Дан побједи и домовинске захвалности, Дан хрватских бранитеља*, који се обележава сваке године (5. август). На тај начин, овај ратни сукоб се практично сагледава на нивоу „новог октроисаног нултог часа“ (Кулјић, 2006, стр. 316), што заправо значи да је у симболичком смислу поставио нову временску периодизацију. Самим тим, овај догађај се може посматрати у склопу оснивачких политичких митова као симбол новог почетка, односно поновног рођења нације (Ђегић, 2008, стр. 85, 97). Због тога се чини да није претерано рећи како је исти, у склопу ширег (државно-националног) идеолошког дискурса, уздигнут на ниво круцијалног догађаја који је омогућио „такозвано остварење националне државе као вјековног сна хрватског народа“ (Buden, 1997, интернет).

### ФИЛМСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ РАТНЕ КРИЗЕ

Велика важност Домовинског рата у Хрватској у том погледу није наишла на сразмеран одјек у филмској продукцији, пре свега због тога што није било значајних ратних филмова. Ово потврђује и

<sup>5</sup> Према појединим мишљењима ова територија је била „углавном ’етнички очишћена’ од Хрвата“ (Barić, 2004, стр. 442).

<sup>6</sup> У једној публикацији UNHCR-а процена о избеглом српском становништву са територије Хрватске креће се око бројке од 170.000 особа (Ghedini, 1999, р. 22).

филмски теоретичар Никица Гилић наглашавајући да се хрватски ратни филм 1990-их никада није наметнуо као жанр (Gilić, 2010, стр. 150). Ипак, рат је у знатном броју случајева био тема или можда прелајтмотив филмских инсценација. Међу овим филмовима за анализу<sup>7</sup> су изабарани *Вријеме за...* (1993) Оје Кодар,<sup>8</sup> *Вуковар се враћа кући* (1994) Бранка Шмита, *Како је почео рат на мом отоку* (1996) Винка Брешана, *Богородица* (1999) Невена Хитреца и *Небо, сателити* (2000) Лукаса Ноле.

У остварењима *Вуковар се враћа кући*, *Како је почео рат на мом отоку* и *Небо, сателити*, у потпуности је одсутан приказ рата, док друга два филма са ратном тематиком, *Вријеме за ...* и *Богородица* доносе сцене које донекле осликавају ратни сукоб, али оне углавном не чине ни приближно већински део филмске траке. Изузетак је делимично филм *Богородица*, у ком сцене борбе не заузимају превише времена у односу на целокупно трајање филма, јер су углавном смештене у последњој четвртини, али је њихово трајање ипак знатно дуже него у другим остварењима. Може се рећи да је у овом филму сукоб „режиран дојмљиво, визуално експресивно, уз оштре контрасте и кутове камере, монтажно изразито разломљено, а филмом доминирају епски призори каоса и егзодуса уз повремену успорену слику“ (Pavičić, 2011, стр. 120). Поред овога, карактеристика поменутих сцена је и та да су углавном снимане камером из руке, што значи да од филмских планова није коришћен тотал, па самим тим није било ни масовних сцена. Оваквим поступком се вероватно хтео дати личнији доживљај рата, који неће ићи у правцу ратног спектала, већ ће се базирати на непосредном доживљају појединаца.

Како, дакле, није било филмова који би рат у већој мери приказали кроз сам чин борбе, визуелизација рата се градила посредно, кроз осликавање зараћених страна – непријатеља и властите војске. У филму *Вријеме за...* основне контуре слике непријатеља дате су већ на самом почетку приликом приказивања српске свадбе, када камера у клизећем кадру приказује прасе које се врти на ражњу, коло које се игра уз музику трубача, чује се пуцање у ваздух, а присутне

<sup>7</sup> Приликом избора филмова за анализу, предност се давала оним који су остварили одређени успех било у иностранству, региону или код куће или су пак изазвали одређену врсту одјека у широј друштвеној заједници (мисли се пре свега на полемике или контроверзе).

<sup>8</sup> Филм *Вријеме за...* не одговара наведеним критеријумима за избор јер није остварио никакав значајнији успех, а уз то је био у потпуности анатемисан од стране струке (Pavičić, 2011, стр. 108–109; Škrabalo, 1998, стр. 481; Šošić, 2009, стр. 14–15). Упркос томе, поменути филм је узет у разматрање превасходно због тога што је то било први ратни филм који се појавио у Хрватској, и који је уз то остварио солидну гледаност од преко 60.000 гледалаца (Pavičić, 2011, стр. 108).

су и слике Слободана Милошевића.<sup>9</sup> На свадби се домаћину замера што му је вино од Хрвата, кријумчари се оружје, а посебно се издвајају ликови официра ЈНА који прави план за напад на Хрватску и православног попа који наздравља „за Велику Србију“.

Овако наглашена етничка стереотипизација се у наставку филма појачава, па тако негативци постају знатно негативнији, односно „не само негативни, него управо дијаболично зли“ (Pavičić, 2011, стр. 110). Они пале, пљачкају, убијају, силују, а све то чине уз велике количине алкохола. Међу овако наглашено лошим непријатељима, посебно се издваја лик снајперисте који је у дослуху са војним врхом имао задатак да сеје страх међу становништвом тако што би снајпером из свог стана хладнокрвно убио цивиле (у две сцене посебно је наглашена ликвидација старца и детета).<sup>10</sup> Пошто овакав филмски лик вероватно није деловао довољно лоше, додатно је демонизиран приказивањем како не само да ужива у тој својој активности, већ и да се сексуално узбуђује док је обавља.

Осим овога, ту је и група српских бораца која је представљена као пијана и разуларена банда чији су се разговори углавном сводили на причу о томе како су убијали Хрвате. Посебно се издваја сцена на гробљу при крају филма, где доспева један део те групе, претходно поражен од стране хрватских снага. Они у алкохолном делиријуму ломе крстове и споменике, пуцају на Христово распеће и покушавају да силују Хрватицу која се ту затекла. Може се претпоставити да је овако постављен контраст (окружење гробља са једне стране и потпуно дивљачко понашање са друге) имао за циљ стварање визуелне представе о Србима као својеврсним антихристима и варварима.

Овако негативна слика донекле је ублажена у филму *Вуковар се враћа кући*. За разлику од претходног остварења, где је критички приказ непријатеља углавном био усредсређен на визуелну димензију, овде је критика била превасходно смештена у наративну раван где су дијалози имали централну улогу у креирању слике непријатеља. Филмски ликови тако често говоре о четницима (што само по се-

<sup>9</sup> Сви ови мотиви употребљени за осликавање светковине јасно треба да укажу на основна обележја „српског менталитета“ (Šošić, 2009, стр. 13), али такође и да тај исти менталитет прикажу као саставни део ширег балканистичког карактера.

<sup>10</sup> Постоје мишљења да је ово била једна од најраспрострањенијих урбаних легенди хрватског рата, и да је упркос непостојању доказа о деловању таквих снајпериста, то послужило као оправдање за привођење и убијање загребачких, сплитских и осјечких Срба (Pavičić, 2011, стр. 110). Слично томе, Марк Томпсон (M. Thompson) наводи да су септембра 1991. године телевизија и други медији донели извештаје о снајперистима у Загребу, Сплиту, Шибенику и другим хрватским градовима, што је условило снажан талас денунцијација, толики да су два хрватска војна заповедника у једној радио-емисији тврдили да је пријављено више од 600 људи за недељу дана (Thompson, 1995, стр. 152–153).

би има негативну конотацију),<sup>11</sup> затим о томе како су Срби крали и пљачкали, како су свима све одузели и разорили и уништили град Вуковар. Може се рећи да су на овај начин, кроз нарацију избеглих и рањених, јасно показани изрази „мржње спрам јединих криваца за деструкцију града – Срба“ (Đaković, 2008, стр. 102). Дакле, јасно је наглашено ко је главни кривац за све. Но ипак, овакву наративну представу врло кратко релативизује један од ликова када, говорећи о Србима у Вуковару, у једној сцени каже да они који нису криви могу остати, док они који јесу треба да иду. Ово је могло значити да је можда било и Срба који нису били лоши.<sup>12</sup>

Знатно блажа слика непријатеља присутна је у филму *Како је почео рат на мом отоку*. У овом остварењу нема карикатурално-негативне визуализације нити говорног наратива који би стајао уместо тога. Непријатељ је овде врло благо приказан и то једино у лику српског мајора Алексе Милосављевића (Љубомир Керекеш), који се забарикадирао у касарну чији је заповедник, под претњом да ће је дићи у ваздух (а самим тим и пола места у ком је касарна смештена) уколико неко од становника покуша насилно да уђе. Наравно, главни кривац за ситуацију око касарне јесте мајор (што би свакако могла бити и аналогија са тадашњом ситуацијом у држави и главним кривцима за њу). Он је поред тога и изразито ауторитаран и тврдоглав, а не устручава се ни од тога да пуца на цивилно становништво. Ипак, фанатизам овог лика има више хумористичку него хорор димензију, па се због тога према њему могу развити и извесне симпатије. Јурица Павичић сматра да је аутор филма на овај начин „припитомио“ непријатеља (Pavičić, 2011, стр. 40). Поменуто „припитомљавање“ уједно значи да је непријатељ углавном изопштен из уобичајних изразито негативних оквира и да је путем хумора у великој мери разграђена демонизована слика скројена у неким претходним филмским остварењима, али и у широј јавности. Исти аутор даље наводи да се „кроз лик мајора Алексе, лик који у филму није безувјетни страни окупатор, него сумјештанин, муж љубавник и тренер, (...) потиरे туђмановски пропагандистички мит о томе како је југославенски комунизам био механички, извањски наметник, одијељен од ’здрогвог хрватства’ непремостивим јазом“ (Pavičić, 2011, стр. 238–239).

<sup>11</sup> Хрватски политиколог Ненад Закошек сматра да употреба термина четник, иако изворно припада симболичком универзуму Другог светског рата, треба да сугерише континуитет српског империјализма и праксе етничког чишћења, где је сам тај термин за хрватску публику изразито емоционално обележен (Zakošek, 1999, стр. 170).

<sup>12</sup> Марк Томпсон наводи да је једино хрватски лист *Данас* поменуо чињеницу да неки од бранилаца Вуковара нису по националности Хрвати, што је по овом аутору било логично јер је у том граду живело 43,7% Хрвата, 37,4% Срба, 7,3% Југословена и 2,7% Русина (Tompson, 1995, стр. 163).



За разлику од овога, филм *Богородица* приказ непријатеља враћа на стазе етничке искључивости. Прва половина филма приказује готово идиличан живот у типичном хрватском селу, да би од друге половине почетно не толико пријатељско расположење Срба према хрватском становништву, полако попримало све бруталније облике. Најпре из шуме у коју су се повукли нападају ненаоружане Хрвате који су дошли да преговарају са њима, затим праве логор, потом минирају прилаз селу и злостављају заробљенике. Градација бруталности се наставља у сценама које, најпре у крупном плану, приказују лице (манијакалног израза) једног Србина док убија хрватског заробљеника, а затим се нижу кадрови у којима Срби оружаном нападом нападају Хрвате окупљене на сахрани, пљачкају и убијају цивиле, да би као својеврстан врхунац бруталности уследила сцена у којој дволични Србин (Иво Грегуревић) силује жену свог дојучерашњег добродошљивог пријатеља и након тога поставља смртоносну замку у цркви.

Поред поментог,<sup>13</sup> оно што је још карактеристично за слику непријатеља јесте и то да се они у овом филму готово никад не називају својим етничким именом (Срби), већ се увек користи заменица „они“ или се приликом приче о њима изоставља субјекат (нпр. „улазе у село...“). На тај начин непријатељ се не перципира као неко ко је деценијама ту живео, као неко ко је био део тог простора, већ као нешто извањско, странао. Таквој перцепцији је прилагођена и структура филма, јер се у првом делу приказује складан и идиличан живот, а онда долази непогода у виду (етничког) непријатеља и руши хармонију и претходно успостављени поредак. Овакав приказ био је потпуно у складу са званичном идеологијом у којој је непријатељ био искључиво спољашњи, што се може видети и у једном од говора током трајања сукоба, тадашњег председника Хрватске др Фрања Туђмана, у ком он као непријатеље јасно обележава великосрпску солдатеску, србо-комунистичке хорде и југо-српску ратну машинерију.<sup>14</sup>

Оваква, условно речено, манихејска структура филмске нарације која је одређена сликом непријатеља, где је за први део филма карактеристично стање нормалности (понекад и идиличности), док је у другом делу то стање у потпуности девастирано, присутна је до-

<sup>13</sup> Павле Леви сматра да овај филм „нуди колективни портрет српског етноса као пијаних дивљих звери које, под одговарајућим условима, по правилу поклекну исконској жељи да кољу и слују“ (Levi, 2009, стр. 170). Међутим, постоје и нешто дугачија мишљења која у „умереним четничким карикатурама“ и „балканоидним подвалама Иве Грегуревића“ виде једну од бољих страна у овом филму (Nenadić, 1999, стр. 86).

<sup>14</sup> Доступно на: <http://www.hdzusa.com/dr-franjo-tudman/obracanje-hrvatskom-narodu-u-trenutku-otvorene-velikosrpske-agresije-na-republiku-hrvatsku-zagreb-5-listopada-1991/>, приступљено фебруара 2013. године.

некле и у филму *Вријеме за...* За разлику од тога, филм *Небо, сакелити* од самог почетка релативно је конфузан што му је, чини се, и био циљ, али све постаје много јасније када се у другом делу филма пређе на детаљније портретисање непријатеља. Најпре, ту је српски мајор (Филип Шоваговић) изразито патолошких карактеристика, уз кога и колективни портрет непријатеља добија на суровости. То је, на пример, сцена у којој се види како багером закопавају гомилу лешева, међу којима се наслућује да има доста цивила.

Осим овога, ту је и приказ славља српских војника, где они пуцају у ваздух и урличу, што на тренутке подсећа на слику индијанаца у вестерн филмовима. Може се претпоставити да је функција таквог приказивања иста у оба филмска жанра, а то је да укаже на дивљаштво као темељну (не)цивилизацијску карактеристику осликаване групације. У ове кадрове славља полако се увлаче звуци народне музике, при чему се урликање и звиждање интензивира, а флаше пића се њишу у рукама војника. Колективно војничко славље, кога прати појачани народни мелос, представљено је камером из руке, као и клизећим снимком из благог горњег ракурса, па понашање непријатељске војске чине сличним оном понашању практикованом приликом одржавања римских баханалија. Разуларено понашање непријатеља „зачињено“ је последњом сценом у којој се види како војник као ђубре износи и баца испред војне базе измучену заробљеницу. За њу се раније у филму могло сазнати да се бавила хуманитарним радом, па је на тај начин још више појачан контраст и суптилно наглашена хуманост једне и потпуна бестијалност друге стране.

Дакле, за слику непријатеља се може рећи да је релативно компактна и хомогена у својој негативности, уз извесна одступања. Најупадљивија је експресивна равна где је изглед непријатеља често био под видним утицајем четничке иконографије, у филмској перспективи карактеристичне за партизанске филмове. Ово се посебно односи на филм *Вријеме за...*, који Иво Шкрабало сматра првим и изразитим примером идеологизоване филмске естетике својствене партизанским филмовима (Škrabalo, 1998, стр. 481). Ако би се мало прецизније посматрало, највећа сличност овог и остварења из партизанске филмске продукције јесте управо у визуелном приказу непријатеља. Међутим, партизанске епопеје су и поред изражене визуелне идеологизације у конструкцији слике непријатеља понекад имале и сиве тонове, док је у овом филму та слика искључиво црно-бела.

За остале хрватске филмове се такође може рећи да су имали сличности са сликом непријатеља у партизанским филмовима,<sup>15</sup> али

<sup>15</sup> О конструкцији слике непријатеља у партизанским филмовима као посредном репродуковању званичне идеологије мало шире је писано у Звијер, 2011, стр. 65–85.

превасходно у делатној равни, јер су и у једној и у другој групи филмова поступци непријатеља били изразито гнусни. То је углавном подразумевало приказ непријатеља кроз његово сумануто и углавном нељудско понашање (где је готово увек наглашена склоност ка силовању и уживање у насиљу) са обавезним неумереним конзумирањем алкохола и често израженом гојазношћу у физичком смислу.

Што се тиче визуелних особености слике непријатеља (четничка иконографија и изглед који је био карактеристичан за војнике ЈНА), оне су биле, са једне стране, одраз реалних околности јер су поједине српске (пара)војне формације током рата у Хрватској неговале четнички изглед. Етнолог Иван Чоловић тако пише да су се многи припадници ових скупина

„градећи свој ратнички *look*, листом окренули прошлости и ограничили се на имитацију модела из претходног рата; васкрсли су густу браду и претећи поглед, шубару с кокардом и антерију, укрштене реденике и каму за појасом“ (Čolović, 2007, стр. 62).

Са друге стране, описана слика непријатеља била је сасвим у складу са званичним идеолошким дискурсом где су непријатељску страну подједнако заузимали „окупаторска ЈНА“ (како се у једном од анализираних филмова неколико пута наглашава) и великосрпски национализам. Индикативан пример за ову тврдњу јесте декрет о пожељном извештавању који је Хрватска телевизија августа 1991. године упутила својим регионалним студијима у ком се у једној од тачака наводи да се ЈНА не може називати никако другачије осим „србо-комунистичка окупаторска војска“ (Tompson, 1995, стр. 159). Иако овај декрет није поштован ни наметнут, може показивати на које начине се медији под контролом власти саображавају званичној идеологији. Исто тако, према једној анализи медијске реинтерпретације стварности на основу писања *Вијесника*, новина блиских тадашњој власти, наведено је да се са ширењем сукоба Србија све више означавала као његов главни извор, а ЈНА је имала статус секундарног непријатеља и приказана је као остатак „комунизма/бољшевизма/стаљинизма и као инструмент репресије“, да би се са одмицањем сукоба све више идентификовала са Србима и Србијом (Zakošek, 1999, стр. 168).

За разлику од филмског приказа непријатеља, чини се да слика властите војске није толико детаљно разрађивана нити јој је посвећена посебно велика пажња. У филму *Вријеме за...* окосницу ове слике чини лик младића Дарка (Звонимир Новосел), који уместо да оде у Немачку (где га шаље мајка како би избегао ратну ситуацију) добровољно одлази на фронт. Пожртвованост за нову домовину и пожељан начин понашања у датим околностима на овај начин је јасно истакнут, а у сценама које следе (а које опет нису превише бројне), видимо га у војној униформи заједно са групом хрватских војника.

Оно што се овде може приметити јесте то да су сами војници мање приказани као професионалци спремни за акцију, а више као сасвим обични људи који су ту стицајем околности. Иако по изгледу личе на војнике, њихово понашање је врло неформално јер је више наглашено како се шале или необавезно разговарају, него како се кроз борбу супротстављају непријатељу.

Овакав приказ сопствене војске могао би имати две функције. Са једне стране, вероватно се желела нагласти неспремност Хрвата за рат, чиме се у једном ширем смислу рат представљао првенствено као производ утицаја спољног фактора, што је истовремено аутоматски апстраховало све друге могуће разлоге. Са друге стране, пасивност као доминантна карактеристика сопствене војске била је у директној служби доминантног идеолошког дискурса по коме је Хрватска била жртва спољне агресије.<sup>16</sup> Павичић, тако, сматра

„да су идеолошко самопоимање по којем су Хрвати само и искључиво жртве агресије, као и тежња да филм објашњавалачки делује у иноземству, створили прешутни табу око приказивања хрватских ликова као активних у (дакако, ратној) радњи“ (Pavičić, 2011, стр. 113).

Сличан поступак који укључује два претходно описана мотива (неспремност и пасивност) примењен је и у филму *Богородица*. У овом остварењу слика властите војске се уводи тек пред крај филма, и то на мало неуобичајен начин који делимично подсећа на америчке вестерн филмове, пошто војници у стилу коњице стижу у последњи час да спасу мештане од подивљалих непријатељских хорди. Један од мештана, видевши да војници стижу, са знатном дозом резигнације и неверице говори: „Послали их аутобусом?!“. Ова констатација, слично као и у претходном случају, вероватно треба да покаже како су ратни сукоби Хрвате потпуно изненадили због чега нису стигли да у потпуности конституишу своје војне трупе.<sup>17</sup> Овде је домаћа

<sup>16</sup> У том смислу, инсистирање на пасивности било је и у служби посредног осликавања званичног карактера рата, чије само име (*Домовински*) каже да је он био превасходно одбрамбеног карактера у односу на агресију која је дошла споља. То потврђује и Декларација о Домовинском рату, коју је Хрватски сабор усвојио 13. октобра 2000. године, где се каже „да је на Републику Хрватску оружану агресију извршила Србија, Црна Гора и ЈНА с оружаном побуном дијела српског пучанства у Републици Хрватској“ (доступно на: <http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/274008.html>, приступљено 15. марта 2013).

<sup>17</sup> Могло би се рећи да претходно описана слика властите војске (где се као главне карактеристике истичу неспремност за рат, неорганизованост и сл.) није до краја одговарала стварности јер већ „(п)очев од лета 1990, Хрватска реагује на разоружавање своје Територијалне одбране тајно наоружавајући своју полицију и стварајући у њеном оквиру прве јединице Збора народне гарде (ЗНГ), који се све више развија и осамостаљује, да би из њега новембра 1991. настала Хрватска

војска мало активнија него у претходно поменутом остварењу, али се њена краткотрајна активност (мерена филмским временом) завршава само на одбрани сопственог народа, али не и на предузимању неких конкретних офанзивних акција како би се поразио непријатељ.<sup>18</sup>

Мотив, условно речено, пасивног милитаризма као кључне карактеристике домаћих оружаних снага присутан је донекле и у филму *Небо, сателити*. Тај мотив је грађен превасходно кроз приказ војника који се одмарају у лежерној атмосфери некадашње дискотеке уз звуке лагане поп песме, као и у сценама које показују како играју фудбал. Једина њихова ратна активност је када приликом бега из заробљеништва, где су претходно доспели, минирају један део непријатељског логора. Ипак, у овом филму је присутно и извесно критичко одступање од уобичајне слике оличено у ликовима два изузетно агресивна хрватска војника (жене и мушкарца) чија је главна карактеристика хистерично и готово сулудо понашање које се на моменте граничи са злостављењем. Осим овога, критичку ноту нешто другачије интонације допуњује и лик хрватског војног заповедника (Рене Биторајац) чији монолог о култном филму „Апокалипса данас“ (*Apocalypse Now*, 1979) прелази у критику неорганизованости (или можда пре претходно наведене неспремности) сопствене војске: „... тај филм би код нас требало збранит. Ту је превише аматера. Кренути у напад без припреме, без извиђања, без знања сусједне јединице, ..., то раде аматери ...“.

Известан облик самокритике може се видети и у филму *Како је почео рат на мом отоку* (иако се ово остварење, за разлику од претходно наведених, не бави детаљнијом разрадом слике власти војске). Овде се пре свега мисли на приказивање домаћих „снага“ у изразито карикираном виду. Павле Леви сматра да је „највећи део пародичног хумора у филму усмерен (...) ка новом хрватском руководству, које је приказано као скуп сасвим неспособних и блентавих политичких опортуниста“ (Levi, 2009, стр. 198). На овај начин, комичност ликова је истакнута у први план, као и читава ситуација у којој се они налазе. У том смислу, радња филма је концентрисана око напора кризног штаба, оличеног у комичним ликовима Рока Папка (Иван Бркић) и Мурка Муните (Предраг Вушовић), да кроз „културно-уметнички“ програм натерају мајора ЈНА који се затворио у касарну да попусти и ослободи хрватске војнике који су се ту налазили

---

војска“ (Bugarel, 2004, стр. 155).

<sup>18</sup> Због тога се чини да је тврдња по којој се у овом филму „глорификује 'домовински рат' против вечно пијаних и немилосрдних српских агресора“ (Daković, 2008, стр. 102), ипак мало прејака, бар њен први део, јер би глорификација рата ипак подразумевала одређени активистички моменат оне стране која ту глорификацију врши.

на одслужењу војног рока. Овако конципирана филмска фабула директно је транспоновање (уз извесно пародијско одступање) „догађаја који су захватили Хрватску у јесен 1991. године, када је новоизабрана власт ХДЗ-а организовала масовна окупљања грађана који су испред касарни ЈНА захтевали да војска напусти Хрватску“ (Levi, 2009, стр. 197–198). На овај начин филм је у извесном смислу представљао и критику званичне идеологије, односно одређених практично-политичких поступака који су се спроводили у њеним оквирима. Ово је у једном интервјуу потврдио и аутор филма, Винко Брешан, где је навео да је овим филмом желео да се кроз комедију и „карневализацију живота“ супротстави тада владајућој културној политици која је имала пре свега један свечарски и узвишен карактер (*цит. пр.* Šošić, 2009, стр. 55).

Фарсичној перспективи у великој мери је доприносио и начин снимања кога је карактерисала употреба широкоугаоних објектива, при чему су се лица глумаца често снимала из близа тако да су изгледала као изобличена. Овакав хумористичко-иронијски оквир био је реткост у хрватским филмовима који су се бавили ратом. Разлог за ово би могао лежати у чињеници да комичност обично ствара одређену дистанцу према ситуацији која се приказује у неком филму, а то у великој мери утиче и на сам доживљај тог филма. Самим тим, ако филм који се бави ратом жели да постигне одређени циљ (демонизација противника, хероизација сопствене војске, подизање морала осталом становништву, ...), хумористичка форма, тај циљ може ставити сасвим у други план. Такође, комедија се често сматра „неозбиљним“ жанром, па се њена обрада једног озбиљног и важног догађаја (а Домовински рат је то био у Хрватској) често може сматрати неумесном па чак и увредљивом.<sup>19</sup>

За поменути филм се, дакле, може рећи да доноси један специфичан вид самокритике обавијен у комично рухо, што у ширем смислу може одавати и његов антиратни карактер. Извесна антиратна интонираност може се можда уочити и у филму *Небо, сателити* и то пре свега у сценама које стварају врло хаотичну слику нечега што би требао бити ратни сукоб. На овај начин рат се не третира као „узвишени“ догађај који је омогућио успостављање новог поретка, већ се приказује као оно што заправо и јесте – хаос, и ништа више од тога. Оваква визуелна стилизација могла би се протумачити и као специ-

<sup>19</sup> Овај навод може потврдити чињеница да је филм *Како је почео рат на мом отоку* био доста оштро критикован од стране тадашње власти због наводног исмевања Домовинског рата (Levi, 2009, стр. 197). Са друге стране, поменуто остварење је од свог појављивања било међу најгледанијима у Хрватској са нешто више од 350.000 гледалаца, а имало је и највећи светски одјек од свих филмова о Домовинском рату (Škrabalo, 1998, стр. 492, 496).

фичан антиратни став, па самим тим на неки начин и као критика рата, јер наглашавање његове хаотичности уједно открива и његов прави карактер.

Ако би се пак желео мало шире одредити филмски карактер рата у осталим остварењима која су узета у анализу, могла би се искористити схема коју поставала бошњачки комуниколог Тарик Јусић, покушавајући да уочи начине медијског уоквиравања<sup>20</sup> сукоба на простору бивше Југославије. Овај аутор сматра да питање како је медијски уоквирен одређени догађај подразумева укрштање два нивоа елемената, где се на једном нивоу налазе питања о пореклу сукоба, актерима, деловању, последицама, опцијама и моралним судовима, док су на другом дихотомије одређене позитивним/помирљивим и негативним/поларизујућим (Јусић, 2008, стр. 56). Укрштавање ових нивоа се врши тако што се сваки од елемената са првог нивоа сагледава кроз дихотомије које припадају другом нивоу и на тај начин се конструише слика сукоба која представља специфично медијско уоквиравање.

Имајући описану схему у виду, може се рећи да је филмско уоквиравање рата у Хрватској подразумевало превагу негативно/поларизујућег оквира што би значило предствалање само једне стране, тј. Срба, као главних узрочника рата (порекло сукоба), њихово једнодимензионално портретисање без веће диференцијације или сложености у приказу уз изражено потенцирање бруталности у поступцима (актери и деловање), који су, између осталог, подразумевали разарање и прогон без икакве могућности коегзистенције или помирења (последнице и опције). Из овога даље произилази да се само једној страни може признати морална прихватљивост и законитост циљева, као и оправданост поступака (морални судови).

Овако конструисана филмска слика рата даје морални оквир који је у крајњој инстанци усмерен ка стварању и одржавању статуса жртве. Јурица Павичић сматра да је овакав стилски израз посебно карактеристичан за хрватске филмове из деведесетих, називајући ту специфичну форму *филмом самовиктимизације*, где је филм *Вријеме за...* успоставио тај модел, док остварење *Богородица* представља његово довршење (Раџић, 2011, стр. 108–136). Поред специфичних особина,<sup>21</sup> исти аутор наводи да овај стилски модел произилази из

<sup>20</sup> Аутор полази од теорије уоквиравања коју је првобитно поставио Гофман, а додатно развио, између осталих и Роберт Ентман (R. Entman), где само уоквиравање подразумева селекцију и истицање одређених садржаја у медијским текстовима у циљу њиховог дефинисања и процењивања (Јусић, 2008, стр. 54).

<sup>21</sup> Те особине су биле „изразит пропагандизам, наговарачка реторичност, наглашена црно-бијела карактеризација, упораба етностереотипа уз неријетки говор мржње, епске и мелодрамске саставнице“ (Раџић, 2011, стр. 21).

самопоимања, у овом случају хрватског друштва (односно његових културних елита), као и из експлицитног подупирања власти и официјелне културне политике. Потенцирање самовиктимизације као значајног сегмента доминантне идеологије може потврдити и налаз Ненада Закошека, који у анализи писања провладиног *Вијесника* налази да

„најчешће рабљено стилистичко средство у вези с Хрватском јест виктимизација: Хрватска се приказује као жртва српског непријатеља (...). Како сукоб ескалира у рат, слика жртва се све више посредује кроз конкретна хрватска мјеста, топониме крвопролића (Борово Село, Тења, Даљ, Кијево, Крушево, Ћелије, итд.), или кроз најважнија симболичка мјеста агресије и одбране (Вуковар, Дубровник)“ (Zakošek, 1999, стр. 168).

Дакле, током рата у Хрватској (само)виктимизација се успоставила као један од најважнијих елемената не само медијског, већ генерално и идеолошког дискурса, при чему је концепт (само)виктимизације био део како унутрашње, тако можда још више спољне политике. Филмска слика је у потпуности пратила овај образац, што сасвим јасно потврђују претходно наведени примери филмског приказивања сопствене војске, а жртвеносни оквири су били у знатно већој мери одређени и сликом самих Хрвата, за коју се може рећи да се кретала од тога да су они у филму *Вријеме за...* „кротке наивчине или патетични смосажалјивци који плачу уз кухињски стол, запомажу и моле“ до тога да су као у филму *Богородица* „благи, толерантни и добронамјерни“ (Pavičić, 2011, стр. 112, 119). Слично томе, и у филму *Вуковар се враћа кући* слика Хрвата је превасходно грађена око судбине избеглица и њихове незавидне ситуације.

Ипак, важно је нагласити да кад је реч о жртви, она може имати две димензије: херојску и мученичку, при чему између њих постоји разлика у концептуализацији и у жртвеносном потенцијалу. Најкраће речено, херојска димензија жртвовања подразумева активизам, калкулацију у вези са симболичком наградом, идеолошке оквире делања и необавезност смрти, док је за мучеништво смрт готово неизбежна јер су мученици „постхумне харизматске личности“, чији је контекст деловања углавном религијски, а још их карактерише и изражена солидарност са потлаченом групом, као и трпљење насиља које представља „важан политички потенцијал да се образложи и каналише освета и казна и искорени јавни непријатељ групе“ (Kuljić, 2013, рукопис). Јасно је да се оба жртвена концепта могу инструментализовати, а који концепт ће у тој инструментализацији добити примат зависи од конкретних друштвених околности али и од фактора као што политичка култура, доминантан идеолошки образац, стабилност друштвеног уређења, врста непријатеља, спољнополитичке околности и сл.



Поред овога, може се рећи и да су хероизам и мучеништво били стална инспирација уметничким ствараоцима. Што се хероизма тиче, Ентони Смит (Anthony Smith) наводи три најучесталија мотива карактеристична за сликарство и вајарство 18. и 19. века – давање заклетве, морална одлучност и херојско саможртвовање (Smith, 2000, р. 49). Ови мотиви визуелизације хероизма нису били стриктно везани само за поменуто раздобље као ни за наведене уметничке врсте, јер их поменути аутор идентификује и у многобројним филмским остварењима насталим знатно касније.

Када су у питању хрватски филмови из деведесетих година који се баве ратом, примери визуелизације хероизма се тешко могу уочити по било ком од наведених облика. Мотив моралне одлучности се, на пример, може наслутити у филму *Вријеме за...* у лику младог добровољца Дарка, када он уместо да послуша мајку и оде у Немчку како би се склонио од рата одлази директно на фронт. Међутим, овај мотив је готово занемарљив у општој слици јер, како примећује Јурица Павичић, поменути филмски лик је

„истодобно зачуђујуће искључен из драмског развоја филма. Чак и при крају, када подузме одважни потхват и увуче се иза непријатељских линија да спаси мајку, он на поприште драмског климакса стиже прекасно, кад је мати спашена. *Вријеме за*, укратко, има за драмског јунака ратног хероја који у цијелом филму – ништа конкретно не учини“ (Pavičić, 2011, стр. 113).

Слична ситуација у којој (потенцијални) ратни хероји не чине ништа може се видети и у филму *Вуковар се враћа кући*, у којем избеглице међу којима има и бивших ратника, па и рањеника једино причају, и то углавном са сетом, о свом граду. Нешто другачија ситуација је у филму *Богородица*, где се мештани села сукобљавају са непријатељем, али акциони херојски моменат је готово занемарљив, посебно ако се има у виду напомена Зигмунда Баумана да се хероизам „мери бројем уништених непријатеља“ (*цит. пр.* Kuljić, 2013, рукопис).

За разлику од концепта хероизма, може се рећи да у анализираним хрватским филмовима о рату преовлађује образац мучеништва, што посебно осликавају честе сцене силовања и клања од стране непријатеља. Исто тако, ако се узме у обзир да су мученици претежно жртве за веру и да је у изворном облику мучеништво било религијско (Kuljić, 2013, рукопис), онда се у визуелни образац мучеништва уклапају и изразит клерикализам присутан у филмовима *Вријеме за...* и *Богородица* или пак прожетост религијским значењима у филму *Небо, сателити*. У оба првопоменута филма посебно место у нарацији и снажан емоционални набој имају сцене религијског обреда у цркви. Уз ово, за поједине ликове у сва три филма везују се изражене религијске конотације: то је у филму *Вријеме за...* Марија

(Нада Гачешић Ливаковић) која подсећа на светицу како именом тако и ликом, затим главни лик у филму *Богородица* (Љубомир Керекеш), који је столар и има задатак да направи скулптуру богородице за локалну цркву на основу модела сопствене жене и детета, као и главни јунак у филму *Небо, сателити* (Филип Нола), који упућује на свеца како наденутим именом – Јаков Рибар, тако и поступцима безграничне доброте, разумевања, али и оживљавања мртвих. Описано визуелно конструисање религијских значења овде је, дакле, у једном ширем смислу могло бити и у функцији саображавања самих филмских остварења концепту мучеништва.<sup>22</sup>

Међутим, ако би се прецизније сагледало, визуелизација мучеништва ипак у извесној мери одступа од теоријске конструкције овог концепта. Ако претпоставимо да је „код мученика (...) важан избор, односно то да су сами изабрали смрт. Нису то беспомоћне, него добровољне жртве уверене да је смрт најбоље потврђивање опредељења и идентитета” (Кулјић, 2013, рукопис), видимо да у анализираним филмовима то није био случај, јер се у њима представа мучеништва никад не базира на добровољности, већ су мученици увек и искључиво жртве другог (непријатеља). Визуелизација жртвеног статуса, која одступа од теоријске концепције мучеништва, на овај начин је саображена званичној идеологији и то по неколико основа. Као прво, на тај начин се посредно стварала стабилна и заокружена слика непријатеља,<sup>23</sup> пре свега кроз његову потпуну дефамацију. Такође, тако специфично визуелно представљање имало је изражен мобилизаторски, па и друштвеноинтегративни потенцијал, што је у ситуацији ратне и постратне кризе у којој је била Хрватска могло имати веома значајну улогу. Поред овога, може се рећи да је таква слика била и у складу са спољнополитичким дискурсом који је, како је раније наглашено, између осталог тежио и ка томе да сопствену нацију прикаже као жртву ради лакшег међународног признавања и препознавања.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Снажна прожетост религиозним значењима, карактеристична за поменуте филмове, може се посматрати и као одраз наглашене рекатолизације хрватског друштва након осамостаљења државе. Срђан Врцан у том смислу наводи како се Хрватској током деведесетих година одвијала рекатолизација јавног простора и јавног живота, која је била последица политичких интервенција одозго, односно рекатолизације саме владајуће политике (доступно на: <http://www.slobodnaevropa.org/articleprintview/827319.html>, приступљено 23. маја 2013).

<sup>23</sup> Концепт непријатеља је један од кључних „састојака“ готово сваког идеолошког система. Због тога се и анализом начина филмске конструкције овог концепта могу уочити специфични механизми идеолошког репродуковања у оквиру популарне културе.

<sup>24</sup> У том смислу, Борис Буден пише да „идентитет који је оформљен у процесу

### ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Ратна криза у Хрватској утицала је на сферу културе, па самим тим посредно и на филмски медиј као специфичан културни продукт. Овај утицај се манифестовао у производњи одређеног броја филмова са ратном тематиком, чија основна карактеристика јесте да рат углавном није непосредно приказиван кроз сукобе зараћених страна. Није, на пример, упркос веома великој важности самог рата присутна његова глорификација кроз ратне филмске спектакле, као што је био случај са партизанским епопејама у социјалистичкој Југославији. За разлику од тога филмска слика је грађена посредно, кроз приказивање непријатеља и сопствене војске. У том смислу, знатно већа пажња је поклоњена конструисању слике непријатеља, за коју се може рећи да је била претежно негативна. У склопу овакве слике непријатељ је често имао обележја елементарне непогоде или пошаста, уз константну задојеност етничком мржњом.<sup>25</sup>

Са друге стране, као главна карактеристика домаће војске наглашавала се пасивност за коју би се могло рећи да је била у функцији (пре)наглашавања сопствене улоге жртве, при чему је у потпуности одсутна фигура хероја. Уз то изостала је и било каква дистанца према (злочиначким) поступцима припадника сопствене нације.<sup>26</sup>

---

признавања и у којем су Хрвати напосљетку били признати, идентитет је чисте жртве“ (Buden, 1999, стр. 81). Дакле, Хрватска је могла бити међународно призната тек након што је у свој идеолошко-идентитетски склоп као значајан сегмент интериоризовала жртвену димензију, односно, како он на истом месту каже „након што је постала препознатљива у универзалном појму жртве“. Због тога је и концепт жртве као такав морао постати део званичне идеологије.

<sup>25</sup> Анализирајући хрватски аматерски филм *У окружењу* (1999), Павле Леви наводи како је филмска конструкција рата у овом остварењу специфична по томе што се нимало не обазире на узроке етничке мржње (Levi, 2009, стр. 178–179). Међутим, ова опсервација се може проширити и на друге хрватске филмове о рату, пошто о томе не говори ниједан од оних који су анализирани у овом раду.

<sup>26</sup> Треба рећи да се ова ситуација променила након 2000. године, јер су од тада снимљена два играна филма која тематизују злочине почињене према српском становништву – *Свјedoци* (2003) редитеља Винка Брешана и *Црнци* (2009) редитеља Горана Девића и Звонимира Јурића. Прво остварење говори о ненамерном убиству Србина, цивила, од стране тројице Хрвата приспелих са ратишта. Иако критички потенцијал филма у одређеном смислу може бити умањен тимо што је приказано како је убиство било последица случајних околности (а не исход планиране и смишљене акције), ово остварење ипак доноси релативно снажну осуду односа хрватског друштва према злочинима почињеним над Србима у Хрватској током ратних сукоба деведесетих година. Аутор овог филма Винко Брешан већ је својим остварењем *Како је почео рат на мом отоку* уздрмао окамењене филмске верзије рата, да би филмом *Свјedoци*, како то у једном интервјуу каже Никица Гилић, први проговорио о идеји „да се уопће може говорити да је хрватски војник починио злочин, у било којем контексту“ (доступно на:

Самим тим, рат ни на који начин није довођен у питање. У том смислу, може се рећи да је филмска слика рата у хрватској кинематографији током деведесетих година XX века готово у потпуности била у складу са званичним идеолошко-политичким дискурсом.

Разлог снажне идеологизованости ратних филмовима снимљених у Хрватској током поменутог периода, као и то да су та остварења врло често били на нивоу огољене политичке пропаганде, може се, између осталог, потражити и у околностима ратне кризе која је подразумевала и то да се ратни сукоб одвијао на њеном простору, као и да је скоро трећина територије одређено време била потпуно неинтегрисана у државне оквире.

### ЛИТЕРАТУРА

- Bakić, J. (2011). *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*. Beograd: Službeni glasnik.
- Barić, N. (2004). Je li 1995. godine Hrvatska počinila "etničko čišćenje" Srba?. *Časopis za suvremenu povijest*, 36 (2), 441–461.
- Bjelajac M., Žunec O. (2009), The War in Croatia, 1991–1995. In: C. Ingraio and T. A. Emmert (Eds.). *Confronting the Yugoslav Controversies* (p. 230-271). West Lafayette: Purdue University.
- Bugarel, K. (2004). *Bosna. Anatomija rata*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Buden, B. (1999). Europa je kurva. U N. Skopljanac Brunner, A. Hodžić i B. Krištofić (Prir.), *Mediji i rat* (str. 69–85). Beograd: Argument, Centar za proučavanje tranzicije i civilnog društva.
- Buden, B. (1997). Dolazim iz postjugoslavije (intervju). *Nezavisni vojvođanski građanski list*, (internet) dostupno na: <http://arkzin.net/bb/intervvws/nezavis.htm> (pristupljeno 12. novembra 2012).
- Vlaisavljiavić, U. (2007). *Rat kao najveći kulturni događaj*. Sarajevo: Maunagić.
- Ghedini, P. (1999). Europe's 'Forgotten' Refugees. *Refugees*, 1 (114), 22–23.
- Gilić, N. (2010). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Daković, N. (2008). *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film i televiziju.
- Đerić, G. (2008). Semantika ćutanja, nasilje i društveno pamćenje: intima hrvatske i srpske politike. U G. Đerić (Prir.). *Intima javnosti* (str. 64–97). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga.
- Zakošek, N. (1999). Legitimizacija rata: politička konsturkcija nove zbilje. U N. Skopljanac Brunner, A. Hodžić i B. Krištofić (Prir.). *Mediji i rat* (str. 159–172). Beograd: Argument, Centar za proučavanje tranzicije i civilnog društva.
- Звијер, Н. (2011). *Идеологија филмске слике*. Београд: Филозофски факултет.
- Jusić, T. (2008). Medijski diskurs i politika etničkog sukoba: jugoslovenski slučaj. U

---

[alter.org/vijesti/kultura/filmovanje-ratnog-zlocina](http://alter.org/vijesti/kultura/filmovanje-ratnog-zlocina), приступљено 15. маја 2011). Нешто другачији приступ може се видети у филму *Црнци*, о истоименом специјалном одреду хрватске војске, који је вршио мучења и убиства заробљеника. У овом остварењу се о злочинима не говори директно, већ углавном посредно, кроз различите облике психичких криза самих војника (чија је слика крајње неидеализована).

- G. Đerić (Prir.). *Intima javnosti* (str. 40–63). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga.
- Клајн, И. и М. Шипка (2010). Криза. У *Велики речник страних речи и израза* (стр. 679). Нови Сад: Прометеј.
- Кулјић, Т. (2013). *Heroji i mučenici: realne i konstrusane društvene uloge*, (neobjavljeni rukopis).
- Кулјић, Т. (2006). *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: XX vek.
- Маријан, Д. (2008). Sudionici i osnovne značajke rata u Hrvatskoj 1990-1991. *Časopis za suvremenu povijest*, 40 (1), 47–64.
- Nazor, A. (2007). Riječ urednika. U D. Marjan, *Oluja* (str. 7.27). Zagreb: Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata.
- Nenadić, D. (1999). *Bogorodica* ili hrvatski film regresije. *Hrvatski filmski ljetopis*, (17), 83–86.
- Pavičić, J. (2011). *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Smith, A. (2000). Images of the nation. Cinema, art and national identity. In: M. Hjort, S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and Nation* (p. 45–58). London: Routledge.
- Tompson, M. (1995). *Proizvodnja rata (mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini)*. Beograd: Medija centar, Radio B92.
- Чолић, М. (1997). *Ћуди нашег филма*. Нови Сад: Прометеј, Београд: Југословенска кинотека.
- Čolović, I. (2007). *Bordel ratnika*. Beograd: XX vek.
- Šošić, A. (2009). *Film i rat u Hrvatskoj*. Zagreb: *Zapis*, br. 64–65.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Nemanja Zvijer, University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Department of Sociology, Belgrade

## **CULTURAL REFLECTIONS OF WAR CRISIS: THE PICTURE OF WAR IN THE 1990s CROATIAN CINEMA**

### **Summary**

War crisis in Croatia affected the culture and, indirectly, the film medium as a specific cultural product. This effect was manifested in the production of numerous films about war, whose main characteristic is that the war is generally not directly shown through conflict of belligerents. On the contrary, much more attention is given to the construction of the image of the enemy, which has been mostly negative (enemy is often represented as a natural disaster). On the other hand, the main characteristic of the Croatian army is the passivity, which should emphasize the role of martyrs (because of that, the figure of the hero is completely absent from these films). In addition, there is complete absence of any distancing from the (criminal) acts of the members of their own nation. It could be said that the film image of the war in Croatian cinema in the 1990s was almost entirely in accordance with the official ideological and political discourse. The reason for this, among other things, could be found in

the circumstances surrounding the war crisis, including the fact that the armed conflict was taking place on Croatian territory and that nearly a third of the territory was completely unintegrated from the state for a certain period of time.