

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Dinko Štimac

DIPLOMSKI RAD

Prikaz rata u hrvatskom i srpskom filmu od 1991. do 1995. godine

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, siječanj 2015.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	3
2. (Multi)medijski kontekst sukoba	5
3. Filmski kontekst sukoba.....	10
3. Filmski kontekst sukoba.....	10
4. Prikaz rata i ideoloških tema u hrvatskom i srpskom filmu od 1991. do 1995.....	13
4.1. Ideologija	14
4.2. Rat.....	22
5. Zaključak	39
Literatura	43

1. Uvod

Zbivanja krajem 80-ih godina i postupni raspad komunističkog bloka zahvatili su i Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju. Međutim, prijelaz iz socijalističkog u tržišno gospodarstvo i demontiranje jugoslavenskog projekta „bratstva i jedinstva“ nisu se odvijali mirnim putem. Nakon zajedničkog odvajanja Slovenije i Hrvatske 25. lipnja 1991. Jugoslavenska narodna armija oružanom je silom pokušala osigurati međunarodne granične prijelaze u Sloveniji. Porazena, JNA se povukla i preusmjerila svoje snage na teritorij novoproglašene Republike Hrvatske koji su ranije osporile ili zauzele srpske paravojne postrojbe. Postupno, rat se proširio i na Bosnu i Hercegovinu, a uvjetno je završio potpisivanjem Daytonskog sporazuma 14. prosinca 1995. Uvjetno zato što su zadnji ostaci Jugoslavije, sada pod nazivom Savezna Republika Jugoslavija, iznjedrili još jedan rat – naime, onaj za Kosovo.

Oružani sukobi 90-ih popraćeni su multimedijским ratom. Televizija, radio, novine, književnost, glazba itd., zajedno su nudili razjašnjenja i motivaciju za pokretanje i održavanje nasilja. Ipak, filmski se medij našao u ponešto specifičnoj situaciji. Dok se u hrvatskom slučaju radilo o posve očitim propagandnim proizvodima koji su smjerali mobilizirati domaće stanovništvo za obranu, a međunarodnu zajednicu na oružanu intervenciju – srpski su filmovi imali naglašeno antiratni i humanistički potencijal.

Prisutnost različitih, a u nekim slučajevima radikalno oprečnih, interpretacija istih filmskih djela dovodi do sljedećeg niza pitanja. Kakav je odnos filmova snimljenih u Republici Hrvatskoj i današnjoj Republici Srbiji za vrijeme trajanja rata od 1991. do 1995. godine prema ideološkim temama? Kakav je prikaz ratnih zbivanja u tim filmovima i postoje li razlike u prikazu rata ovisno o državi nastanka filma? U kakvom je odnosu takav prikaz rata prema prikazu rata kakav nude masovni mediji u Hrvatskoj i Srbiji za vrijeme trajanja rata?

Da bi se odgovorilo na ova pitanja prvo je neophodno razviti kontekst operiranja masovnih medija u sukobu, a onda odrediti položaj filmskog medija u tom kontekstu. Tada se usporedbom konkretnih filmskih djela koja su snimljena za vrijeme trajanja rata od 1991. do 1995. mogu ustanoviti razlike u filmskom prikazu rata kako ih čine hrvatska i srpska strana, ali i istražiti filmsku obradu ideološke pozadine sukoba. Možda će upravo takav pristup – određivanja medijskog i ideološkog konteksta i analize prikaza rata – moći odgovoriti na pitanja u razlikama i motivaciji obiju kinematografija da tako različito doživljavaju rat.

Za izbor filmskih djela koja će ući u analizu ovoga rada optimalnim se čini uvrstiti čitav korpus dugometražnih igranih filmskih djela snimljenih od početka otvorenog rata 1991. godine pa sve do potpisivanja Daytonskog sporazuma i kraja rata 1995. godine. Proučavati se namjeravaju svi¹ dugometražni igrani filmovi snimljeni u tom razdoblju, a ne samo oni koji se direktno bave ratom zato što se čini da bi upravo analiza ne samo prikaza rata već i

¹ Zbog nemogućnosti pribavljanja, rad je iz analize isključio srpski film *Prokleta je Amerika* (r. Marko Marinković, Aleš Kurt i Slobodan Skerlić, 1992). Sudeći po kratkim sinopsisima, nijedan od filmova u ovome omnibusu direktno ne tematizira ratna događanja ili ideološka pitanja (v. Filmski centar Srbije, 2014).

pozadinskog ideološkog konteksta mogla osigurati zadovoljavajući uvid u samu narav rata na filmu. Za potrebe se rada adekvatnima čine već kompilirane kronološke liste filmova – listu za hrvatsku stranu pruža Hrvatski državni arhiv (tj. njegov odjel: Hrvatski filmski arhiv²), a za srpsku Institut za film³. Godine snimanja koje nude ovi izvori uzete su kao relevantne. Glede državne pripadnosti, srpska je kinematografija u promatranom vremenskom razdoblju za razliku od hrvatske sklonija koprodukcijama sa stranim partnerima, pa su neki filmovi poput *Odisejeva pogleda* (r. Theo Angelopoulos, 1995) istovremeno pripadni kinematografiji različitih država. Takvi su koprodukcijski filmovi u analizi razmatrani isto kao i oni „monokulturno“ srpski⁴.

² Hrvatski filmski arhiv na svojim je internetskim stranicama objavio dokument „Hrvatski dugometražni filmovi

1944. – 2006. godina“ (Hrvatski državni arhiv, 2011). Analiza je ignorirala činjenicu da su u popis ubačena i dva TV filma: *Dok nitko ne gleda* (r. Lukas Nola, 1992) i *Svaki put kad se rastajemo* (r. Lukas Nola, 1994).

³ Za 1991. godinu vidjeti Institut za film (1996); 1992. v. Institut za film (1997); 1993. i 1994. v. Institut za film (1999); 1995. v. Institut za film (2001).

⁴ „Važno je shvatiti da nacionalna pripadnost nije isključiva – može biti jedinstvena i *monokulturna*, ali i ne mora biti: ne mora biti da stvaratelji, djela i stilovi pripadaju tek danoj kulturi i samo njoj. Vrlo je čest slučaj – odveć čest da bi bio neindikativan – višestruke pripadnosti različitim nacionalnim kulturama.“ (Turković, 1998: 37)

2. (Multi)medijski kontekst sukoba

Ukoliko se složimo s Malešičem u tvrdnji da glavnu odgovornost za sukob u zemljama bivše Jugoslavije ne možemo pripisati medijima, jer su oni tek ispunjavali ulogu „političke propagande i huškanja na rat koju su im dodijelili političari“ (Malešič, 2000: 26), još uvijek ostaje pitanje političke motivacije. Uvjerljivim se čini pristup koji koristi pojam „sigurnosne dileme“. Sigurnosna dilema ukratko podrazumijeva sljedeće: države kao međunarodni entiteti nalaze se u sustavu anarhije (zbog nepostojanja efikasnog naddržavnog autoriteta koji sankcionira međusobne interakcije) zbog čega svatko može postati žrtva tuđih teritorijalnih pretenzija. Države ovaj problem manjka sigurnosti rješavaju povećanjem obrambenog potencijala. Dok god imaju adekvatan obrambeni potencijal, osigurale su svoju teritorijalnu cjelovitost. Međutim, obrambeni se vojni potencijal može koristiti ne samo za zaštitu već i za napad. Susjedna je država svjesna dvojake namjene oružja i zbog toga i ona povećava svoj obrambeni/napadački potencijal. U konačnici, države ciljaju povećati razinu vlastite sigurnosti, ali završe još nesigurnije jer njihova okolina nije sigurna služi li povećanje oružane sile za obranu ili eventualnu skoriju invaziju (Morgan, 2010).

Za vrijeme raspada socijalističkog i komunističkog projekta diljem Europe, pa tako i u Jugoslaviji, osnažuju stari nacionalni identiteti i građani identitete „bratstva i jedinstva“ počinju zamjenjivati onima koji podrazumijevaju pripadnost nacionalnoj grupi ili religiji⁵. Buđenjem nacionalnih identiteta zbog miješanog se sastava stanovništva pojavljuju različiti „otoci“ manjinskog stanovništva. Da bi se te manjine osjetile ugrožene, netko ih mora obavijestiti o naravi njihove ugroženosti. U tom smislu: „Čak i statistički točni podaci mogu biti predstavljeni na različite načine da bi proizveli maksimalni učinak: ako vlastita grupa predstavlja većinu u državi, ali manjinu u većoj regiji, podastire se ona druga vrijednost.“ (Kolstø, 2009: 5)

Osim toga, pojavljuje se i projekt iskapanja prošlosti. Kako u doslovnom tako i u prenesenom smislu. Iskapaju se masovne grobnice iz Drugoga svjetskog rata ne bi li se prebrojilo kosti – „brojanje mrtvih postaje nacionalna razbibriga“ (Marković, 2000: 595). MacDonald to sažima na sljedeći način:

„Sedam različitih nacionalnih grupa, svaka s vlastitim religijskim tradicijama, kolonijalnom poviješću i kulturnim karakteristikama, živjelo je u relativnom miru od 1945. godine. Sada su četiri od njih nastojale progurati istu tvrdnju – da su žrtve prvog genocida na europskom tlu od Drugog svjetskog rata. Srbi, kosovski Albanci, Hrvati i bosanski Muslimani

⁵ Posen situaciju sažima na sljedeći način: „Promatrano kroz vizuru sigurnosne dileme, na početne su korake dezintegracije Jugoslavije utjecali sljedeći faktori. Prvo, sudionici su ponovno pojavljivanje identiteta drugih identificirali kao ofenzivne prijetnje. Zadnji puta kada su ove grupe bile slobodne od prisile, za vrijeme Drugog svjetskog rata, divljački su se međusobno klale. Osim toga, jugoslavenski je vojni sustav većinu muškaraca obučio za ratovanje i širom zemlje razdijelio pješačko naoružanje. Drugo, napadač je naizgled imao prednost, pogotovo protiv Srba 'nasukanih' u hrvatskom i muslimanskom teritoriju. Treće, nove republike nisu bile jednako moćne. Njihovi su se resursi razlikovali u ljudskoj sili i ekonomskim sredstvima; pristupu bogatstvu i vojnim resursima prethodnog režima; pristupu eksternim saveznicima; i mogućim vanjskim neprijateljima. Poticaji za preventivni rat posljedično su bili visoki. Četvrto, na scenu su uskoro stupile male grupe fanatika.“ (Posen, 1993: 35)

tvrdili su da se brane od uništenja, uvjeravajući da jedan ili više opasnih neprijatelja nastoje uništiti njihovu naciju, u skladu s prastarim programima mržnje i izdaje.“ (MacDonald, 2002: 1)⁶

Srbi i Hrvati za povijesnu argumentaciju svoje borbe nisu trebali ići predaleko u prošlost – dovoljno je bilo okrenuti se Drugome svjetskom ratu i uskočiti u već spremne identitete ustaša i četnika. U slučaju Bosne i Hercegovine, ali i Kosova, nužno je vratiti se u raniji vremenski period – u srpskom slučaju obljetničarskih 600 godina unazad na mjesto Kosovske bitke, pa će tako neprijatelj biti označen kao „Turčin“. Zato se sugestije – da je upravo nevoljkost jugoslavenskog režima da adekvatno pomiri sukobljene nakon Drugoga svjetskog rata krivac za provalu nasilja skoro pa pola stoljeća kasnije – ne čine odveć plauzibilnima. U tom se smislu rat čini kao dio ciljane i racionalne strategije, a ne kao rezultat etničke, povijesne i kulturne ostavštine Balkana (Gagnon, 1994).

U takvom projektu buđenja nacionalnih identiteta i demontiranju jugoslavenstva, a onda i određivanju sebe kao žrtve povijesne nepravde, a drugih nacija kao krvnika – mediji se čine kao neizostavan mobilizacijski element⁷. Jusić će na općem planu odrediti četiri ključne diskurzivne strategije reprezentacije koje su se koristile u medijima kao okvir za objašnjavanje i davanje smisla sukobima: „(1) proizvodnja neprijatelja; (2) proizvodnja žrtava; (3) a-historizacija i (4) sakrivanje pravih problema/ušutkivanje.“ (Jusić, 2009: 34)

Te su opće strategije *framinga* sukoba⁸ u praksi spojene s čvrstom državnom kontrolom masovnih medija. Čini se da su postkomunističke elite medijima pristupile kao i njihovi socijalistički prethodnici – kao instrumentima kontrole koji pripadaju vladajućoj stranci (Mihelj i dr, 2009). William Shawcross u svojem predgovoru Thompsonovu *Kovanju rata* ustanovljuje: „RTS je stroj za proizvodnje laži kojemu je svrha da nadahnjuje, izaziva i podupre nacionalističke strahove i mržnju. Takva je, u manjoj mjeri i hrvatska radio-televizija.“ (Shawcross, 1995: XIX)

Što se HRT-a tiče, dosadašnja su istraživanja došla do zaključka da je djelovanje tog masovnog medija nesumnjivo bilo pod državnom kontrolom (Thompson, 1995; Balas, 2000). U tom smislu: „Kako je rat preuzimao sve aspekte javnog života, na više se razina javljala atmosfera izvanrednog stanja, ali i osjećaj da se na frontu odvijaju važni povijesni događaji. Stoga, ne čudi da je ovakav razvoj događaja doveo do povećanja državne kontrole nad medijima i značajnog ograničenja novinarske autonomije.“ (Đurić i Zorić, 2009: 72)

⁶ Srbi će se tako odrediti kao „Židovi Balkana“ (Udovički, 2000: 1), a riječ „genocid“ po prvi će puta nakon Drugoga svjetskog rata ući u čestu uporabu (Štitkovic, 2000). Zamagljujući stabilnost označenika „genocida“, svaka strana nastoji upisati svoju interpretaciju. Korištenje pojmovnog aparata naslijeđenog iz Drugoga svjetskog rata, osim djelovanja na vlastitu populaciju („nužno je izbjeći pomor koji nam spremaju kao što su i u: Jasenovcu/Bleiburgu“), podrazumijeva i efikasno korištenje jasne dihotomije krivac/žrtva u općenu s ostatkom europskog kontinenta koji još uvijek vrlo dobro pamti otkrivanje nacističkih koncentracijskih logora.

⁷ „Ozračje nasilnog sukoba i rata povećava ovisnost i prijemčivost publike medijskim porukama, pojačavajući tako utjecaj medija.“ (Bratić, 2006: 8)

⁸ „Analiza vršena s kulturalne razine govori nam da je naš politički svijet uokviren (*framed*), da su događaji o kojima se izvještava ranije priređeni i da do nas ne dolaze u svojem sirovom obliku. No mi aktivno obrađujemo informacije i kako god da nam je percipirana stvarnost kodirana, možemo je dekodirati na različite načine. Ova ranjivost proces *framinga* čini mjestom potencijalne borbe, a ne nepromjenjivom stvarnošću pred kojom se svi moramo neumitno pokoriti.“ (Gamson i dr, 1992: 384)

Turković koncentraciju HRT-a na ratne teme smatra posljedicom komunalne potrebe da država pogođena ratom u svrhu zajedničkog cilja obrane angažira čitavu populaciju. U tom smislu, izostanak izvještavanja o temama koje nisu vezane uz rat postaje „prirodan“⁹, a emocionalna nabijenost izvještaja postaje opća norma predstavljanja događaja (Turković, 2000: 302). Hrvatska je strana uspostavila (samo)viktimizacijski diskurs moralne nadmoći nad napadačima (Milošević, 2000; Đurić i Zorić, 2009; Zakošek, 2000). Čini se da je ovaj imidž žrtve poslužio ne samo za mobilizaciju domaćeg stanovništva i opravdanje borbe pred međunarodnom zajednicom već i za postizanje, kako će ga Udovički i Štitkovic nazvati, „posebnog tretmana“ u *mainstream* američkim medijima, a u vezi s prikazivanjem, tj. neprikazivanjem hrvatskog angažmana u Bosni i Hercegovini (Udovički i Štitkovic, 2000: 190).

Na srpskoj se strani medijskog rata stanje čini podudarno. Mihelj, Bajt i Pankov ustanovljuju da je srpska televizija već za vrijeme intervencije JNA u Sloveniji odbacila identifikaciju s jugoslavenskim „bratstvom i jedinstvom“ i: „TVB ga je zamijenio vizijom Jugoslavije koja je mogla, kad god je to bilo prikladno, služiti kao prošireni zaštitni omotač srpskih nacionalnih interesa.“ (Mihelj i dr, 2009: 59)

Isto tako, Veljanovski o nastavku sukoba u bivšoj Jugoslaviji ustanovljuje:

„Izbijanje rata neposredno prije izglasavanja novog zakona o radiju i televiziji očito je pomoglo srpskim vlastima da na RTS uvedu cenzuru. Programi, naročito vijesti i analize aktualnih događaja, pripremani su u skladu s pravilima ratne propagande. Radijski i televizijski novinari iz ratnih su zona izvještavali o ugroženom srpskom narodu, srpskim izbjeglicama, srušenim srpskim kućama, zvjerstvima nad srpskom nacijom. Nitko nije spominjao ubijanje Hrvata i Muslimana, njihove izbjeglice i siročad, zvjerstva počinjena protiv njih ili njihove imovine.“ (Veljanovski, 2000: 578)

RTS, ali i Radio Srbija nastavili su ovu politiku podupiranja dominantnog Miloševićeva pogleda na sukobe sve do njegova odlaska s vlasti (Reynolds, 2004). Veljanovski smatra da je u pripremnim fazama rata 80-ih godina tiskao odigrao važniju ulogu za raspirivanje zapretanih mržnji nego što je to činio televizijski medij, iako: „Čim je počeo rat, međutim, državna je radiotelevizija, RTS, nadmašila tiskane medije i u prikriivanju istine o događajima u zonama eskalacije i u poticanju militantnog raspoloženja.“ (Veljanovski, 2000: 586)

Po svemu sudeći, popularne su tiskovine, poput *Politike*, *Večernjih novosti*, *Ekspres politike*, *Duge*, itd., također pod kontrolom vladajuće stranke (Skopljanac Brunner, 2000a; Čurgus Kazimir, 2000; Nenadović, 2000). Što se tiče opozicijskog angažmana, značajno je postojanje Studija B, Radija B92, ali i nezavisnih tiskovina, ali svi ti alternativni mediji imaju iste probleme: državno ograničavanje korištenja frekvencija, slab domet odašiljača kojima uspijevaju zahvatiti tek Beograd i eventualno sjever zemlje, pojavu ispada nasilja i fizičkih napada na uredništva, međunarodne sankcije Jugoslaviji i nestašicu proizvodnih sredstava

⁹ I Krištofićevo proučavanje pisanja *Vjesnika* u 1991. godini potvrđuje ovaj trend: „Kombinacija rata i politike okupirala je čitav medijski prostor, što je za posljedicu imalo potpunu marginalizaciju izvještaja o drugim temama.“ (Krištofić, 2000: 85)

koje teže podnose nezavisni mediji nego oni skloni režimu itd. (Thompson, 1995; Torov, 2000; Milivojević, 2000)

Osim medija, ideologiju novog srpskog „etno-nacionalizma“ šire i promoviraju i druge važne društvene institucije poput Srpske pravoslavne crkve, Srpske akademije nauka i umetnosti, vladajuće stranke i političkih stranaka koje dijele dominantnu ideologiju (Popov, 2000: 12). Kao rezultat, pučanstvo ne zna ili ne želi znati o stvarnoj ulozi svoje zemlje u ratu¹⁰. Ova pojava negiranja odgovornosti očigledno nije vezana tek za doba do potpisivanja Daytonskog sporazuma, pa će tako u analizi srpskog javnog mnijenja iz 2001. Stjepan Gredelj donijeti sljedeće zaključke: „Dakle, osim samim građanima, najmanja je odgovornost pripisana 'egzekutorima' (vojska, policija, paravojne jedinice – 'heroji u obrani domovine') koji su tek izvršavali svoje dužnosti kako su ih definirali 'politički vođe' i 'međunarodna zajednica'. Obični su građani očigledno živjeli u nekoj drugoj državi (koja nije sudjelovala u ratu) u stanju blaženog neznanja!“ (Gredelj, 2001: 249)

To stanje „blaženog neznanja“ postiže se pristupanjem ratu kao „eksternom“ problemu, što Skopljanac Brunner u slučaju pisanja *Politike* 1991. godine objašnjava kao djelovanje koje ima za cilj pružanje „(...) medijske potpore tezi koja je ostala u fokusu ideološkog diskursa vladajuće partije u Srbiji od 1991, a koja tvrdi da Srbija ne sudjeluje (nije sudjelovala) u ratu koji traje (je trajao) i da je učinila sve što je mogla ne bi li ga spriječila“. (Skopljanac Brunner, 2000a: 126)

Medijska interpretacija sukoba Srbe s jedne strane prikazuje kao žrtve genocida i zavjere susjednih država da im se sustavno oduzmu ljudska i manjinska prava, a s druge strane, onda kada se napokon mobiliziraju za oslobađanje svojih „vekovnih ognjišta“, zbog pritisaka su međunarodne zajednice prikazani kao akteri koji su ne-akteri. Thompson će navesti simptomatičan izvještaj Tanjugove suradnice Mirjane Mičevske od 2. svibnja 1992:

„Poslije gotovo dva mjeseca bjesomučnih oružanih sukoba u glavnom gradu bivše jugoslavenske republike Bosne i Hercegovine, život u Sarajevu je sasvim zaustavljen. Strah i nesigurnost podjednako osjećaju Muslimani, Srbi i Hrvati. Oni masovno bježe iz *nametnutog rata* koji je pripadnike sva tri naroda pretvorio u žrtve. Snajperi pucaju po svemu što se miče, ne birajući žrtve... Gotovo svi dućani i skladišta su opljačkani. Ratno profiterstvo pustilo je korijenje. Na improviziranim tezgama opljačkana roba nudi se po enormnim cijenama...“ (Thompson, 1995: 25; istaknuo D.Š)

Tekst sve sukobljene podvodi pod isti nazivnik nevinih žrtava: „Strah i nesigurnost podjednako osjećaju Muslimani, Srbi i Hrvati.“ Osim što su svi podjednako žrtve, posve je nejasno tko je krivac za uvjete u kojima su se svi našli, osim ukoliko se krivca ne pristane

¹⁰ Prema anketi provedenoj 1992. godine na pitanje „Čija je artiljerija s okolnih brda granatirala Sarajevo tokom svibnja i lipnja?“ srpsko je stanovništvo većinom odgovorilo „Muslimansko-hrvatske snage“ (38.4%), pa „Nema točnih podataka“ (22,5%), a odgovor „Srpske snage“ (20,5%) tek je na trećem mjestu (Skopljanac Brunner, 2000b: 251; Thompson, 1995: 117; Branković, 1995: 90)

prepoznati u apstraktnom entitetu „nametnutog rata“¹¹ koji pljačka, sije strah i puca po svemu što se miče.

¹¹ Memorandum SANU-a još 1986. predviđa „nametnuti rat“: „Sudbina Kosova ostaje životno pitanje čitavog srpskog naroda. Ako ono ne bude rešeno jednim pravim ishodom *nametnutog rata*, ako se ne uspostavi istinska bezbednost i nedvosmislena ravnopravnost za sve narode koji žive na Kosovu i Metohiji, ako se ne stvore objektivni i trajni uslovi za povratak iseljenog naroda – taj deo Republike Srbije i Jugoslavije postaće i evropsko pitanje, sa najtežim, nedoglednim posledicama.“ (SANU, 1991: 290; istaknuo D.Š).

3. Filmski kontekst sukoba

Hrvatski film 90-ih također koristi modificiranu sintagmu, pa makar i implicitno, „nametnutog rata“. Doduše, za hrvatsku stranu nedoumice ne postoje: rat su Hrvatima nametnuli Srbi ne bi li proveli projekt Velike Srbije, a to planiraju učiniti koristeći etničko čišćenje na terenu. Svaki pokušaj da se ospori status Hrvatske kao žrtve dovodi do suprotstavljanja „kroz verbalnu gestu imenovanja agresora koja se postavljala kao ritualna obveza pred javne osobe, političare, kulturnjake i publiciste“. (Pavičić, 2011: 135)

Ali ta sklonost da se uporno nastoji objasniti razloge i načine srpske agresije dovodi do toga da se hrvatski film počesto svrstava u propagandna djela (Kurelec, 2004). Jowett i O'Donnell propagandu definiraju na sljedeći način: „Propaganda je namjerni, sustavni pokušaj oblikovanja percepcija, manipuliranja načinima razmišljanja i usmjeravanja ponašanja da se postignu reakcije koje odgovaraju ciljevima propagandista.“ (Jowett, O'Donnell, 2006: 7)

Ukoliko se težnje prisutne u hrvatskom filmu usporede s ovom definicijom, onda je on u svakome slučaju propagandni film upravo zbog nastojanja da međunarodnoj zajednici jasno imenuje agresora¹² i usadi svoju interpretaciju događaja uz diskreditiranje neprijateljske verzije. Štoviše, on je otvoreno, posve ogoljeno, propagandistički film, a Pavičić će ga čak nazvati „propagandističkim alatom Tuđmanovog režima“ (Pavičić, 2000). Moguće je da hrvatska strana ne zazire od takvih otvoreno propagandističkih postupaka zato što smatra da je identitet žrtve i napadnute suverene države legitimira u upotrebi neprikrivene mobilizacije stranih i domaćih elemenata. Radi se o klasičnom primjeru pokušaja korekcije javnog mnijenja i privlačenja simpatije za „svoju stvar“. Taj unekoliko zastario pristup filmskom mediju kao alatu po svemu sudeći čini ponešto kontraproduktivan učinak: „Takva produkcija dugosežno je naštetila hrvatskom filmu, rastjerujući mu publiku i oblikujući mu nepovoljan javni *image* koji ni do danas nije potpuno razagnao.“ (Pavičić, 2008: 645)

Osim otvorene propagandističke namjene, moguće je da je film od publike udaljila i priroda poetskog modela koji je hrvatski film usvojio u 90-ima. Radi se o „modelu samoviktimizacije“, čiji su junaci (Hrvati) pasivne žrtve, a takav pristup može odbiti gledatelje navikle na američke tipove poduzetnih i aktivnih heroja¹³. Takav će film biti

¹² Nola će u intervjuu Šošić takav trend opisati na sljedeći način: „Jer svi ti prvi ratni filmovi — najprije ne bih rekao da su bili ratni, nego objašnjavački. Oni su stalno nešto nekome objašnjavali. Mi smo stalno imali potrebu, ne znam, ljudima u Sudanu ili Nizozemcima objasniti što se ovdje događalo. Filmovi su gubili na autentičnosti i na vjerodostojnosti i svemu, jer smo stalno govorili: 'Srbi su nas napadali, mi smo se branili...“ (Šošić, 2009)

¹³ „U Hrvatskoj 90-ih godina, bivanje žrtvom postalo je odveć vrijedan izvor političkog kapitala da bi ga se kompromitiralo jednostavnim uživanjem u akcijskom filmu. Uvodeći slabe, pasivne i bespomoćne antiheroje, filmovi samoviktimizacije implicitno su slali političku poruku neznanim i apstraktnim 'Zapadnjacima': *ništa ne činimo, žrtve smo*. Ovi filmovi, stoga, ne predstavljaju tek prevladavajući šovinizam razdoblja nego su i simptomatični za kolonijalnu podložnu pasivnost tipičnu za hrvatsku političku tradiciju. Ovo je vjerojatno razlog zašto su te filmove prezirale obje strane ideološkog sukoba. Filmska zajednica, kritičari i intelektualci kritizirali su ih zbog trivijalnosti, nacionalizma i plitkosti. Ratni veterani, u drugu ruku, iste su filmove prezirali jer su osjećali da, umjesto da ih prikazuju kao heroje, filmovi prikazuju kao obične ovce za klanje.“ (Pavičić, 2012: 52)

proglašen i „instrumentom državotvornog narativa“¹⁴ (Vidan, 2012: 11). U tom su smislu pomalo neobične usporedbe poetike hrvatskog filma 90-ih godina s partizanskim filmom (Škrabalo, 1996; Dobrilović, 2005).

Iordanova, u drugu ruku, o srpskom filmu ustanovljuje sljedeće:

„Mnogi filmovi snimljeni kao odgovor na balkanski konflikt 1990-ih bili su okruženi kontroverzama i optužbama da su srpska propaganda, a to se naročito odnosi na *Vukovar, jedna priča* i *Lepa sela lepo gore*. Često, propagandna je poruka bila čitljiva tek pripadnicima etničkih grupa uključenih u konflikt. Kritika koju su podastrli Amerikanci hrvatskog podrijetla ili iseljeni Bosanci bila je slabo razumljiva Zapadnoj publici, pa su joj kontroverze ostale nedostupne.“ (Iordanova, 2001: 111)

Ovaj se problem čini prvenstveno vezan uz srpsku produkciju jer je hrvatska propagandna poruka i odveć očita kako domaćim tako i stranim gledateljima. Stoga, velik broj analiza srpskog filma u ratu i poraću dolazi do zaključka da se radi o filmu koji nije „deo ratne mašinerije i propagande“ (Vučinić, 2008: 195), deideologiziran je (Stojanović, 2001) i izbjegava prikaz rata u okvirima „crno-bijelog manihejskog diskursa 'dobrih' Srba protiv 'zlih' Hrvata“ (Cruz, 2008: 65). Ipak: „Uključenost vlade nije tako lako razumjeti kako se čini na prvi pogled: iako postoji mnoštvo dokaza o njezinoj uključenosti u rad medija, filmska produkcija nije bila otvoreni primjer direktnog upravljanja komunističkog tipa.“ (Iordanova, 2000: 9)

Neka od objašnjenja takve neobične isključenosti filmskog medija od vladajućih tijekova moći, onda kada su ostali mediji poput televizije, radija i tiska pod očiglednom državnom kontrolom, sugeriraju da „Za razliku od Tita, Miloševića nije previše zanimalo film (...)“ (Vojnov, 2008), ili da je „Miloševićeva vlada bila nezainteresirana za podupiranje filmske kulture (...)“ (Zajec, 2014: 210). Stojanović smatra da je: „Ovaj svojevrsni 'pakt za stabilnost' između srpskog filma i njegovog društva izrodio (je) po srpske filmaše prilično plodotvornu klimu, u kojoj se načelo ko-partnerstva zasnivalo na *fair-play* propozicijama: društvo je film ostavljalo da se sam snalazi, a kada se ovaj i snašao, nije ga ometalo (uglavnom!) nikakvom vrstom ideološkog, političkog ili etičkog tributa, u smislu nekih hipotetičkih restriktivnih zahteva.“ (Stojanović, 2001: 28)

U skladu s ovim ocjenama jest i sljedeća primjedba Daković: „Malobrojnija dela snimljena do 1995. godine izbegavala su određenje spram oficijelnog stava o pravednoj borbi za ex-YU nasleđe zemlje koja inače nije u ratu, jer nema rat na svojoj teritoriji, ali ne i spram pomoći sunarodnicima rasejanim van granica.“ (Daković, 2004)

Osim što se izbjegava određenje prema službenoj politici, čini se da je sličan pristup upotrijebljen i za ostala društvena pitanja: „Većina srpskih filmova s kraja devedesetih zamorno liče jedan na drugi – i ponekad čak imamo utisak da gledamo jedan isti film, sa predvidivim, feljtonističkim pristupom društvenim temama, predvidivim dramaturškim

¹⁴ Doduše, ukoliko je ovo slučaj, začuđuje činjenica da je, riječima Gilića: „premda ponosno nacionalistička, hrvatska vlast devedesetih (HDZ) iskazala (je) začuđujuću nebrigu za zaštitu filmske proizvodnje.“ (Gilić, 2011: 142)

obrascima, predvidivom glumom i režijom koja se mahom svodi na nivo puke realizacije. U okvirima tog rigidnog, mimetičkog pristupa, filmovi se uglavnom svode na suvišno prepisivanje sumorne 'zbilje' iz novinskih naslova i sa televizije.“ (Vučinić, 2008: 199)

Kronja u takvom pristupu vidi problem u tome što on „(...) ne uspijeva pružiti analitički uvid u mehanizme nasilja u društvu, istražiti podrijetlo nasilja i mehanizme njegovog kancerogenog širenja“. (Kronja, 2004: 4)

Levi će otići korak dalje: „Iz istog razloga tačno je i da je, izabравši put površne relativizacije – ukazujući na različite načine na koje je odgovornost za jugoslovensko krvoproliće moguće svesti na čisto etnički kriterijum, pa je zatim ravnopravno, među-etnički, raspodeliti – bitan deo kulturne proizvodnje u Srbiji tokom druge polovine 90-ih doprineo (makar indirektno i nenamerno) dugovečnosti Miloševićevog režima.“ (Levi, 2009: 156)

Cruz srpsku produkciju od 1991. do 2001. godine po kriteriju odnosa prema stvarnosti dijeli na: ratni film, eskapizam, povijesne drame i urbani film (Cruz, 2008). Eskapistički je film tog perioda zanimljiv zbog očigledne diskrepancije u interpretacijama. Velisavljević, primjerice, opisujući eskapizam na primjeru filma *Mi nismo anđeli* (režirao Srđan Dragojević, 1992), ustanovljuje da se „(...) već i sam čin najavlјivanja 'ružičastog talasa' u kinematografiji zemlje u ratu i pred ekonomskim sankcijama može smatrati političkom izjavom“ u smislu „obračuna s društvom koje proizvodi kič“ (Velisavljević, 2008: 224). Pavičić u drugu ruku eskapistički trend smatra simptomom, pa su to filmovi „(...) načinjeni za društvo koje bi od rata u susjedstvu najradije okrenulo glavu“. (Pavičić, 2008: 646)

Konačno, čak bi se i eventualna težnja pojedinih srpskih filmova da izbjegnu nedvosmisleno izjašnjavanje o vojnom angažmanu svoje zemlje u ostalim državama bivše Jugoslavije valjala uzeti s oprezom. Naime, ni mehaničko „prepisivanje zbilje iz novina i s televizije“ nije tek mehaničko, a nipošto – apolitičko. To posebice vrijedi u onom slučaju kada je novinska i televizijska zbilja pod utjecajem vladajuće stranke kao što je po rezultatima dosadašnjih istraživanja za vrijeme rata po svemu sudeći bio slučaj u današnjoj Republici Srbiji. Ponavljati i reproducirati onu zbilju koju serviraju državni mediji moglo bi značiti – implicitno reproducirati ista ideološka i propagandna mjesta.

4. Prikaz rata i ideoloških tema u hrvatskom i srpskom filmu od 1991. do 1995.

RH	RS
1991	
<p>Čaruga Đuka Begović Krhotine Priča iz Hrvatske Vrijeme ratnika</p>	<p>Original falsifikata Virdžina Svemirci su krivi za sve Noć u kući moje majke Moj brat Alekša Tesna koža 4 Stand by</p>
1992	
<p>Kamenita vrata Luka Dok nitko ne gleda</p>	<p>Bulevar revolucije Crni bombarder Dezerter Jevreji dolaze Mi nismo anđeli Policajac s Petlovog brda Tango argentino Tito i ja Uvod u drugi život Velika frka</p>
1993	
<p>Kontesa Dora Zlatne godine Vrijeme za...</p>	<p>Tri karte za Hollywood Vizantijsko plavo Bolje od bekstva Gorila se kupa u podne Pun mesec nad Beogradom Kaži zašto me ostavi</p>
1994	
<p>Cijena života Gospa Nausikaja Svaki put kad se rastajemo Vukovar se vraća kući</p>	<p>Biće bolje Dnevnik uvreda 1993. Ni na nebu ni na zemlji Rođen kao ratnik Seobe Skerco Slatko od snova Vukovar, jedna priča</p>
1995	
<p>Anđele moj dragi Isprani Vidimo se Putovanje tamnom polutkom</p>	<p>Dupe od mramora Odisejev pogled Paket aranžman Podzemlje Tamna je noć Terasa na krovu</p>

Treća sreća
Tuđa Amerika
Ubistvo s predumišljajem
Urnebesna tragedija

4.1. Ideologija

Ključno ideološko mjesto hrvatskog i srpskog filma u razdoblju od 1991. do 1995. godine predstavljaju antisocijalističke tendencije. Međutim, filmovi sukobljenih strana ovome problemu pristupaju različito. Hrvatski film Jugoslaviju mahom prikazuje kao mračnu prošlost totalitarnostičkog nasilja, dok srpski zauzima dvojak stav: radi se o mjestu zapretanih mržnji i zločina, ali i svojevrsnom idiličnom „zlatnom dobu“ slavenskog bratstva. Ovu bi se razliku u filmskoj interpretaciji SFRJ moglo pripisati političkoj aktualnosti ranih 90-ih. Republika Hrvatska proglasila je samostalnost, tj. jasno se odijelila od jugoslavenskog projekta; za to je vrijeme Srbija zajedno s Kosovom i Crnom Gorom u međunarodnim odnosima smjerala nastaviti (p)odr(a)žavati jugoslavenski identitet.

Od 20 dugometražnih igranih filmova snimljenih na hrvatskoj strani, njih 6 (dakle, 30%) direktno se bavi socijalizmom, temi bez iznimke pristupajući s nedvojbeno antisocijalističke pozicije. Najsuptilniji primjerak hrvatskog „antisocijalističkog žanra“ svakako je *Čaruga* (r. Rajko Grlić, 1991) – povijesni film o Jovanu Stanisavljeviću Čarugi, stvarnom razbojniku koji je kao svojevrsni Robin Hood nakon Prvoga svjetskog rata harao Slavonijom. Taj se „nazovi revolucionar“ (Kurelec, 2004: 37) cinički koristi općim mjestima komunističkog diskursa ne bi li opravdao i proveo vlastiti projekt hajdučije, zločina i drumskog razbojništva. Čaruga i njegovi podložnici koriste vizualnu simboliku komunizma (primjerice, petokrake na kapama) i njegova opća ideološka mjesta – što pruža osnovu za usporedbu ove razbojničke grupe s ranije mitologiziranim partizanskim pokretom¹⁵. Time se indirektno dovodi u sumnju jedno od temeljnih mitoloških mjesta u jugoslavenskom državnom projektu – ideologiju i moralnu besprijeekornost partizana, ali i svetost Narodnooslobodilačke borbe (u onom obliku u kojem su je ranije filmski gradili Bata Živojinović, Boris Dvornik, Ljubiša Samardžić i drugi).

Dominantni model hrvatske kinematografije u razdoblju od 1991. do 1995. godine u svojoj je kritici socijalizma i Jugoslavije znatno eksplicitniji od *Čaruge*. *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (r. Zrinko Ogresta, 1991), *Priča iz Hrvatske* (r. Krsto Papić, 1991) i *Zlatne godine* (r. Davor Žmegač, 1993) bivšu državnu zajednicu konstruiraju kao zločinački režim i tehnikom sučeljavanja zbivanja iz različitih vremenskih linija naracije postavljaju tu „mračnu prošlost“ u opreku prema slobodarskom duhu nove samostalne Republike Hrvatske. *Krhotine* su vremenski složene od triju isprepletenih planova: poraće Drugog svjetskog rata, vrijeme dvadesetak godina od kraja rata i sadašnjost. Sva tri vremenska plana obilježena su zločinima socijalističkog režima. Glavnom liku smještenom u sadašnjost precij su ubijani i šikanirani za vrijeme socijalizma i on te činjenice povjesničarskim pothvatom nastoji izvući na vidjelo.

¹⁵ Gilić upozorava da film posjeduje „jasne aluzije na titoizam i korumpiranost svake vlasti“ (Gilić, 2011: 132).

Međutim, napredovanjem radnje kroz povijesne fragmente (ili krhotine) sve je razvidnije da sâm čin iskopavanja prošlosti uništava sadašnjost, tj. u ovome slučaju – obiteljsku zajednicu glavnog lika Ivana Livaje. *Krhotine* načinom izlaganja fabule opsesiju prošlošću ustanovljuju kao uzrok propasti sadašnjosti – ali, na implicitnoj razini, gledatelja uporno obavještavaju o komunističkim zločinima (uključen je i Bleiburg)¹⁶.

Zlatne godine direktno se nastavlja na poetiku *Krhotina*. Glavni se lik vraća iz emigracije iz Australije (iz zemlje je pobjegao za vrijeme Hrvatskog proljeća) i nastoji razjasniti smrt svoje djevojke koja je 70-ih stradala za vrijeme policijskog ispitivanja. Kao i u *Krhotinama*, razvoj se radnje u aktualnosti isprepliće s reminiscencijama na jugoslavensku prošlost kada su policijske snage terorizirale studente. Pothvat postupnog razotkrivanja prošlosti dovodi do degradacije međuljudskih odnosa i nasilja u sadašnjosti. I ovaj film nudi poruku o neophodnosti prekida kruga zločina naslijeđenog iz bivšeg režima, ali također uspostavlja upravo bivšu državu – u usporedbi s novostvorenom – kao problematičnu prošlost od koje valja učiniti odmak.

Priča iz Hrvatske u antisocijalistički model uvodi religiju – bivši režim zatire slobodu izražavanja religijskih osjećanja glavnih likova filma. Radnja se u trima vremenskim planovima (1971, 1980. i 1990. godina) razvija kronološkim slijedom i glavni junaci nakon godina socijalističkog terora dočekaju demokratske promjene. Želja za ispravljanjem povijesnih nepravdi prouzroči pokušaj ubojstva i suicida, ali sve ipak završi sretno: ljubavna se priča uspješno razvije, uspostave se (relativno) skladni obiteljski odnosi, a ranije zatiran religijski identitet Hrvata u aktualnosti nove vlasti doživi potpuni procvat. Posljednja scena filma, obiteljski ručak, zaokružena je prigodnim: „Hvala ti, Bože, na ovim darovima.“

Radnja preostalih dvaju, naglašeno antisocijalističkih, hrvatskih dugometražnih igranih filma, *Gospe* (r. Jakov Sedlar, 1994) i *Luke* (r. Tomislav Radić, 1992), smještena je u jugoslavensku prošlost i lišena je sučeljavanja s aktualnošću 90-ih godina. *Gospa*, u skladu sa Sedlarovim ranijim djelovanjem, obrađuje vjersku temu¹⁷ – fenomen religijskih vizija u Međugorju. Kao i u *Priči iz Hrvatske* jugoslavenska je vlast u odnosu prema vjernicima netolerantna, ali *Gospa* protureligijske napore socijalizma dodatno zaoštava i od bogobojaznih pozitivnih likova filma čini prave mučenike za rimokatoličku crkvu u borbi protiv bezbožnih i korumpiranih socijalističkih siledžija. Religiozni se motiv, u kombinaciji s isticanjem problematične ostavštine SFRJ, može dovesti u vezu s formiranjem Republike Hrvatske u cjelini. Osamostaljena se država na ovaj način filmski samoidentificira kao članica zapadnog kulturnog kruga i pripadnica rimokatoličke tradicije.

Nakon *Čarugina* propitivanja (proto)partizanske ideje, filmskog modela koji je isticao zločine socijalističkog režima u suprotnosti s demokračnom aktualnošću 90-ih i

¹⁶ Škrabalo film određuje kao reakciju „na komunistička zlodjela i njihovo prešućivanje“ (Škrabalo, 1998: 454).

¹⁷ „On je svoje filmove radio promišljeno, za ciljanu publiku, angažirajući partnere koji računaju na mogućnost da svojim udjelom tu publiku zainteresiraju (i od nje vrata uloženi novac, po mogućnosti, ali ne i nužno, uz zaradu). Publiku na koju je Sedlar od svojih filmskih početaka uvijek računao jest brojno hrvatsko prekooceansko iseljeničtvo (riječ *dijaspóra* tada još nije bila u široku upotrebu!), u kojem pretežu vjernici, a partnere je obično nalazio u crkvenim institucijama povezanim s iseljenicima, što znači u prvom redu među franjevcima.“ (Škrabalo, 1998: 436)

komplementarne evokacije hrvatske rimokatoličke tradicije u borbi za vjersko samoodređenje, *Luka* ostavštinu bivše države propituje kroz pitanja efikasnosti sustava i njegove korupcije. Izgradnja tankerske luke na otoku koji tu luku ne treba jer ne postoji nafta koju bi eventualni tankeri prevozili, mogla bi se promatrati kao metafora socijalističkog sustava u cjelini. Proces izbora izvršioca projekta obilježen je korupcijom, a izgradnja brojnim nelogičnostima i neefikasnostima. Konačni je rezultat potpuna propast i napuštanje projekta. *Luka* je izniman film u tome što svoje antisocijalističke tendencije ne ostvaruje kroz nizanje zločina bivšeg režima već kroz analizu njemu inherentnih slabih mjesta.

Promatrano razdoblje posjeduje još dva hrvatska filma značajnije povezana s temom ideologije. Radi se o *Nausikaji* (r. Vicko Ruić, 1994) i *Vremenu ratnika* (r. Dejan Šorak, 1991). *Nausikaja* je film o seriji paranormalnih samoubojstava u Zagrebu neposredno prije početka Drugoga svjetskog rata. Ideološki je moment prisutan u metaforičkom istraživanju postupnog prodora nacizma u Hrvatsku. Poput pauka, totalitarizam širi svoje mreže i u njih plete mladiće eda bi ih natjerao u smrt. *Vrijeme ratnika* triler je smješten u aktualnost početka ratnih događanja u Hrvatskoj. Iako autoradio u šturom izvještaju spominje nedefinirana „krizna područja“, a glavni su likovi bivši ratnici, čini se da bi ovaj film bilo prikladnije svrstati u analitički okvir „ideoloških filmova“ nego ratnih. U odnosima dvojice prijatelja koji su zajedno otišli u ribičiju, od kojih je jedan bivši vojnik Legije stranaca, a drugi bivši partizan i jugoslavenski tajni agent, rat i nasilje tek su ozbiljena posljedica njihovih ideoloških razlika. Legionar je u borbenom angažmanu protiv anonimne grupe ubojica koja ih progoni naglašeno brutalniji od partizana, a glavna mu je motivacija koristoljublje. Partizan je u drugu ruku ukotvljen u čvrsti ideološki aparat, a ubijanje nastoji opravdati idealima. Posljedica je djelovanja obaju sustava jednaka – smrt i razaranje, iz čega proizlazi klasifikacijska nedoumica u slučaju *Vremena ratnika*. Film je moguće promatrati u okviru ratne teme – ovdje on predstavlja metaforičku studiju odnosa ideologije i apologije rata; ali moguće ga je promatrati i kao ideološku raščlambu aktualnih političkih pozicija hrvatskog društva suočena s raspadom Jugoslavije. Drugi se aspekt dodatno produbljuje činjenicom da je legionar čitav film odjeven u posve crnu odjeću. Iako njegove ideološke pozicije nisu posve u skladu s općim mjestima ustaškog pokreta, crninu je svakako moguće uzeti kao dovoljnu provokaciju za prebacivanje temeljne opreke ovoga filma s ratne teme gdje se sukobljava vizija rata kao *koristoljublja* ili *ideološke nužnosti* u opreku ideoloških polja *ustaštva* i *antifašizma*. Ovo bi, kao i u slučaju *Nausikaje*, predstavljalo razumljivo suptilan doprinos analizi nacizma, fašizma i ustaštva na području Republike Hrvatske u povijesnom trenutku u kojem izvjesni elementi društva smatraju da bi se novonastala država trebala nastaviti na tradiciju ranije „nezavisne“ tvorevine. Jasnije izraženo u *Nausikaji* nego u *Vremenu ratnika*, radi se o odmaku od ideološke preokupacije hrvatskog filma u razdoblju od 1991. do 1995. socijalizmom, tj. antisocijalizmom.

Srpski je film u obradi socijalističke prošlosti, iako najčešće antisocijalističkih tendencija, problematičniji za jednoznačno određivanje trendova od hrvatskog. Jedan od glavnih mehanizama nošenja sa socijalizmom sastoji se u postupku dovođenja radikalno opozicijskih političkih stavova u konstantne konfliktne odnose. Primjerice, ukoliko pojedini lik u filmu iznosi otvoreno nacionalističke i šovinističke prosrpske stavove, drugi će presjeći

nit izlaganja i pružiti suprotno stajalište jugoslavenskog unitarizma. Rezultat su ovakva postupka ideološki konfuzni filmovi prepuni nejasnih političkih aluzija i poludefiniranih stavova prema aktualnim društvenim pitanjima. Srpski film unekoliko „pere ruke“ od aktualnosti, težeći ostati na (ponekad i ironijskoj) distanci. Međutim, takvi mehanizmi mogu djelovati tek na onoj najprostijoj eksplicitnoj razini jer su filmovi implicitno itekako politički uključeni u srpsku društvenu aktualnost 90-ih godina.

U korpusu je srpskog dugometražnog igranog filma od 1991. do 1995. godine najžešći kritičar jugoslavenskog režima svakako film Emira Kusturice *Podzemlje* (1995). Nastavljajući se u odnosu spram partizanskog pokreta na postupak Grličevog *Čaruge*, ovaj srpski film borce NOB-a prikazuje kao pijanice, mahnite individue, pljačkaše¹⁸ i siledžije koji se u svojem pohodu Beogradom i okolicom od grabeža i nasilja ne ustežu čak ni u međusobnim razmiricama i odnosima. Takvim prikazom *Podzemlje* jugoslavensku borbu protiv njemačkih okupatora i njihovih saveznika svodi na vječitu terevenku alkohola, lakih žena i nasilja¹⁹. Nakon razaranja mita o časnim i čestitim partizanskim borcima *Podzemlje* čitavo razdoblje postojanja SFRJ određuje kao podrumsku²⁰ obmanu koju poštenim (tj. *manje nepoštenim*) borcima serviraju njihovi promućurniji bivši suborci i novi jugoslavenski ideolozi i funkcioneri²¹. Iako se u razvoju narativa koristi višestrukim vremenskim linijama izlaganja, postupkom koji obilježava i dominantni hrvatski model antisocijalističkog filma, *Podzemlje* se lišava direktnog plakatnog pristupa i antisocijalističku argumentaciju prvenstveno temelji na konstruiranju fantastičnog filmskog svijeta, bremenita metaforičnim značenjem.

Od ostalih srpskih filmova koji obrađuju jugoslavensku prošlost koristeći višestruke vremenske tijekove, *Original falsifikata* (r. Dragan Kresoja, 1991) i *Uvod u drugi život* (r. Miloš Radivojević, 1992) najbliži su hrvatskome antisocijalističkom modelu. *Original falsifikata* paralelno prati dvije vremenske linije. Jedna se odvija za vrijeme Titovih čistki staljinista, a druga u sadašnjosti demokratskih promjena devedesetih godina. Dok prva linija pokazuje zločine Titova režima protiv bivših partizana koji su ostali vjerni Staljinovoj liniji, druga je složenija jer sukobljava tri glavne ideološke pozicije: *omladinsku*, studentsku – uključenu u prosvjede protiv režima; *nacionalističku*; i sada već tvrdolinijsku *socijalističku* koja je na zalazu svojeg vremena. Moglo bi se reći da film čitavu prvu liniju poraća Drugoga svjetskog rata promatra kao izvor nestabilnosti u međuljudskim odnosima u devedesetima. Naime, jedan će od glavnih likova filma ustanoviti da je njegov život „falsifikat“ uspostavljen u doba kada mu je Titov režim zatvorio i mučio pravog oca. U tom je smislu *Original falsifikata* angažiran u „razotkrivanju“ lažirane povijesti u pokušaju razjašnjavanja turbulentne sadašnjosti raspada socijalističkog projekta. Složeni se politički diskurs 90-ih godina obrađuje se metodom otvorenog suprotstavljanja opozicijskih gledišta – svaka je od glavnih ideoloških pozicija predstavljena kao jednakovrijedna. To uključuje i reinterpretaciju

¹⁸ Gestapo preko radija građane upozorava o „komunističkim banditima“.

¹⁹ „Film Drugi svjetski rat u bivšoj Jugoslaviji ne priznaje kao dostojanstvenu i progresivnu socijalističku revoluciju. Umjesto toga, rat i revolucija prikazani su kao brutalne, manipulativne borbe i kao posljedice strastvene zaludenosti osobnom moći.“ (Daković, 2008: 124)

²⁰ Krstić ustanovljuje da je podzemlje metafora onog nesvjesnog, potisnute stvarnosti koja je zanijekana i prikrivena u srpskoj javnoj sferi (Krstić, 2002).

²¹ „Kusturica pokazuje ispranost komunističke verzije povijesti i licemjernost vođa koji su je propagirali.“ (Keene, 2001: 249)

jugoslavenske povijesti u nacionalističkom ključu: „Tebi ni danas nije jasno da vas je Tito sjebao zbog Hrvata. To tebi još uvek nije jasno.“ – „Ti mi nisi jasan. A dobro, popio si.“ – „Slušaj me dobro šta ti govorim, neću dvaput da ponavljam. Svi ste vi nevine žrtve Maspoka. Na vagi bratstva i jedinstva, prevagnula je srpska strana, pa da se Hrvati ne bi osetili zakinuti, poskidani su pojedini tegovi sa srpskog tasa. (...) Strogi paritet. Zajebao te neki brat Hrvat, a ti ga ni ne znaš. E on je kao što vidiš bio za NDH, a ti nikad nisi bio za Srbiju. Jel tako?“ – „(...) Govoriš kao najokoreliji nacionalist.“

Uvod u drugi život hermetičan je film s dvije glavne pripovjedačke niti: prva je smještena u sadašnjost u kojoj glavni lik nastoji prevladati nedostatak inspiracije u spisateljskoj karijeri, a druga se otvori kada ga posjeti psihički nestabilan otac njegove djevojke i detaljno mu počne pripovijedati o svojem životu socijalističkog likvidatora nepoćudnih. Prikaz je prošlog režima sveden na analizu socijalističkih zločina protiv vlastitog stanovništva, a izvršitelji i naredbodavci poprimaju poludemonsku auru.

Tendencija srpskog filma 90-ih da iznosi radikalno oprečne i nespojive političke pozicije prisutna je i u njegovim „ostalgičnim“ primjercima. *Tito i ja* (r. Goran Marković, 1992), *Tri karte za Holivud* (r. Božidar Nikolić, 1993) i, nešto manje naglašeno, *Skerco* (r. Mladimir Puriša Đorđević, 1994) izražavaju nostalgiju za „zlatnim dobom“ socijalizma, no svaki od filmova uz dozu nostalgije posjeduje jednaku ili čak veću dozu antisocijalističkog naboja. Alat kojim se izražavaju antisocijalistički sentimente jednak je onome prisutnom u ostalim antisocijalističkim filmovima srpske i hrvatske kinematografije – opsežno se nabrajaju zločini bivšega jugoslavenskog režima. *Tito i ja* smješten je u doba socijalizma i istovremeno funkcionira kao svojevrsna „ostalgića“, ali i kritika bivšeg režima. Prikazani su kult Tita, progon političkih neistomišljenika i simpatični maloljetni protagonist Zoran. On piše pjesme drugu Titu i naizgled ostavlja dojam predanog pionira, ali ustvari je sin subverzivnih roditelja i u sustavu sudjeluje s „figom u džepu“. Ovo prijetvorno sudjelovanje u ideološkom polju socijalizma čin je otpora koji će Zorana istovremeno učiniti konformistom i protivnikom sustava, a cijeli film ustanoviti i kao jugonostalgičan i protujugoslavenski, ovisno o interpretacijskim nagnućima gledatelja²².

Film *Tri karte za Holivud* nostalgični aspekt također ostvaruje uvođenjem maloljetnih junaka. Oni žive u ruralnoj atmosferi „Gornjeg Polja“ za vrijeme 1961. godine i Kubanske krize snatreći o filmskoj karijeri u Hollywoodu. Socijalizam je prikazan kroz pljenidbu stoke i opresivni policijski aparat koji pri organizaciji priredbe u čast Titova prolaska kroz selo preventivno zatvara potencijalno „problematične“ seljane. Glavni se sukob filma odigrava između dvaju suprotstavljenih tabora: stanovnika koji su u jeku događaja na Kubi izabrali „svrstati se“ sa Sovjetskim Savezom, i onih koji su odabrali Sjedinjene Američke Države. Napeto iščekivanje Trećega svjetskog rata apokaliptično kulminira masovnom intervencijom policijskih snaga i nasilnim gušenjem pobune Gornjeg Polja. Film u svakome slučaju pruža jednu nepovoljnu sliku socijalističkog režima uz istovremeni prikaz naizgled ravnopravnih

²² „Nostalgija za izgubljenim pejzažom djetinjstva koegzistira zajedno s ironijskom pogledom na iskustva koja su bila daleko od idiličnih što uključuje i indoktrinacijske pokušaje koje je dijete tek djelomično razumjelo.“ (Galt, 2006: 173)

ideoloških pozicija svrstavanja s Istokom i sa Zapadom. Postoje indicije favoriziranja zapadne opcije jer se mladim protagonistima savjetuje: „Dečice, kad vam ojačaju krila, bešte iz ove sredine glavom bez obzira. Pogledajte, ludak do ludaka“, ali *Tri karte* u tom pogledu nisu posve jasne, sugestija o bijegu iz te „lude sredine“ može biti interpretirana i kao savjet za napuštanjem Srbije, ali i savjet za napuštanjem ograničavajuće seoske sredine. Bilo kako bilo, posljednja scena filma prikazuje djecu kako kreću put Hollywooda dok po istoj željezničkoj pruzi otac jednoga od njih trči za Titovim vlakom koji je jednostavno protutnjio kroz Gornje Polje. Socijalizam je postao stvar prošlosti.

Još je jedan primjer spoja jugonostalgčnih veduta s kritikom socijalističkog režima – *Skerco*. Ovaj relativno hermetičan film umjetničkih tendencija nastoji obraditi povijesno razdoblje neposredno nakon Drugog svjetskog rata kroz proučavanje odnosa umjetnosti i ideologije. Nostalgčni se moment pojavljuje umetanjem različitih socijalističkih dokumentarističkih inserata, ali zbog naravi čitavog filma²³ čak ni ove relativno optimistične vedute nije moguće jednoznačno interpretirati kao onaj oblik nostalgije prema prošlosti prisutan u filmovima *Tito i ja* i *Tri karte za Holivud*. Iako je nostalgčni moment, dakle, uvjetan, onaj antisocijalistički to nipošto nije – prikazuju se revnosni podložnici sustava koji nesmiljenom žestinom likvidiraju sve tragove prošlosti da bi na njezinim ruševinama poduzeli vlastiti državotvorni projekt nove Jugoslavije.

Ostali srpski dugometražni igrani filmovi snimljeni u razdoblju od 1991. do 1995. koji posjeduju naglašenije antisocijalističke tendencije su: *Gorila se kupu u podne* (r. Dušan Makavejev, 1993), *Jevreji dolaze* (r. Prvoslav Marić, 1992) i – uvjetno – *Tesna koža 4* (r. Milan Živković, 1991). Ovi se filmovi ne koriste najznačajnijim antisocijalističkim alatom srpskog i hrvatskog filma – prikazivanjem zločina prošlog režima, već jednostavno ustanovljuju jugoslavenski projekt kao „iluziju“ (*Jevreji dolaze*²⁴) ili seciraju rušenje komunističkog bloka (*Gorila se kupu u podne*), dok *Tesna koža 4* nastavlja ondje gdje su stali njezini prethodni nastavci i identificira problematična mjesta korupcije i neefikasnosti prošlog režima. Za razliku od hrvatskog filma *Luka* koji se bavi sličnim temama, *Tesna koža 4* više će se koncentrirati na sudbinu glavnog lika i komične aspekte njegova života nego na eventualni kritički prikaz socijalističkog društva u cjelini (iako je film, jasno, moguće čitati i na takav način).

Jevreji dolaze ideološki je iznimno složen film smješten u sadašnjost, u udrugu slijepih koja za američke Židove srpskog podrijetla u nadi prikupljanja novčanih priloga planira upriličiti predstavu o stradavanju Židova za vrijeme Drugoga svjetskog rata u Jugoslaviji. Osim što Jugoslaviju ustanovljuje propalom obmanom²⁵, film se dotiče tema poput osnaživanja nacionalizma u Srbiji, problema Albanaca na Kosovu i stradanja Židova u Drugome svjetskom ratu, a sve to poduzima na naizgled deideologiziran i neutralan način. Nacionalizam se spominje bez naročitog komentara – udruga slijepih jednostavno ustanovi da

²³ „Visoki umjetnički“ diskurs ovog filma implicirao bi i nestabilnost značenja.

²⁴ Film započinje natpisom „Rekvijem za jednu iluziju...“ uz glazbenu pozadinu pjesme *Od Vardara pa do Triglava*.

²⁵ Motiv SFRJ kao velike iluzije i obmane snažno je naglašen i u *Originalu falsifikata* i *Podzemlju*. Srpski narod predstavljen je kao žrtva vjekovne zavjere ostalih republika i naroda uperene protiv srpskih nacionalnih interesa.

po višoj direktivi mora početi snimati zvučne kopije knjiga koje se bave Kosovskom bitkom. Tema Albanaca i Kosova proteže se čitavim filmom, a Albanci su mahom prikazani kao kriminalni tipovi: potplaćuju policiju, preprodaju narkotike, a glavni negativac filma (albanske nacionalnosti) seksualno iskorištava propalu narkomanku i siluje slijepicu. Osim dosljednog povezivanja albanskog jezika i identiteta s kriminalom značajna je i veza s terorizmom. Naime, Albanci iza leđa udruge slijepih u Titove biste ubacuju oružje i streljivo za oružane aktivnosti na Kosovu. Međutim, njihova teroristička zavjera završi u krvi – sve ih pobiju policijski službenici. Dok slijepci na gornjem katu dvorca u kojem se trebala održati predstava strepe za svoj život zbog rafala automatskog oružja koji dopiru iz podruma, predsjednik ih udruge umiri: „Ništa nam se neće desiti. To dole likvidiraju Šiptare.“ Ova bi se opaska mogla interpretirati kao kritika „zatvaranja očiju“ pred društvenim nasiljem, no takvo je čitanje teško argumentirati – ponajprije zato što film sustavno razvija krešendo sve gorih zvjerstava albanskih terorista. Osim toga, važna je i drama koju slijepci namjeravaju izvesti. Ona zorno opisuje zločine počinjene u Bačkoj, a scenu silovanja odglumit će slijepa djevojka koju kasnije siluje Albanac. Koristeći istu protagonisticu, dva se događaja – silovanje za vrijeme Drugoga svjetskog rata i silovanje u sadašnjosti – mogu dovesti u međusobnu vezu. Stoga, iako će na jednoj eksplicitnoj razini zastupati bestrasan pristup izmješten iz aktualnih političkih previranja, *Jevreji dolaze* svojim će filmskih postupkom bez ikakve sumnje pristati upravo uz nacionalistički šovinizam uperen prema rješavanju „kosovskog problema“, sustavno konstruirajući sliku Albanaca kao moralno upitnih i protudruštvenih (i protudržavnih) elemenata koji pod krinkom Titovih ideoloških simbola²⁶ separatistički djeluju protiv Jugoslavije i Srbije.

Od ostalih ideoloških trendova u srpskom filmu valja istaknuti filmove o aktualnim političkim promjenama: *Svemirci su krivi za sve* (r. Zoran Čalić, 1991) i *Noć u kući moje majke* (r. Žarko Dragojević, 1991). *Svemirci su krivi za sve* populistički je film smješten u sadašnjost. Smušeno prikazuje prve demokratske izbore u Srbiji i podsmjehuje se nemogućim predizbornim obećanjima i procesu privlačenja birača. Zanimljiv element ovog filma s ideološke strane slučaj je albanskog poduzetnika kojem netko uporno razbija obrt. Poduzetnik mijenja ime radnje iz „Kod crnog orla“ (cimer je *de facto* albanska zastava) u „Kod crvenog orla“, eda bi na kraju doživio potpunu transformaciju i promijenio ime i prezime iz Ramadan Kurteši u Radovan Kurtović, a kao cimer stavio srpsku zastavu s nazivom tvrtke „Kod belog orla“. Tek kada se posve asimilira i izgubi svoj albanski identitet njegov posao u ovome filmu procvjeta. Sugerira li se ovim postupkom da bi se svi Albanci trebali „posrbiti“ i napustiti svoje nacionalne identitete ili se radi o kritici i eventualnom prokazivanju procesa etničkog i kulturnog čišćenja Albanaca na Kosovu? Zbog naravi filma na ova pitanja nije moguće jednoznačno odgovoriti. Indiciju, iako doduše pomalo problematičnu, mogao bi pružiti prikaz Ramadana Kurtešija: pretio je, loše govori srpski i svojom pojavom generalno izaziva smijeh i sažaljenje.

²⁶ Skrivanje bi oružja u Titove biste moglo signalizirati metaforično skrivanje Albanaca na Kosovu „iza Tita“. Tito je Kosovo zadužio izmijenjenim ustavom iz 1974. godine koji je pokrajini osigurao veću autonomiju, pa je moguće da *Jevreji dolaze* čestim korištenjem Titova lika upućuju na sa srpskoga masmedijskog stajališta nepravednu poziciju Kosova.

Noć u kući moje majke film je smješten u aktualnost političkih promjena u Jugoslaviji i fokusira se na štrajk i prosvjed radnika jedne tvornice. Dvije se glavne sukobljene grupe tvorničkih radnika međusobno pogrдно identificiraju kao „komunistički dupevlakači“ i „četnici“. Film se ne opredjeljuje ni za jednu stranu i nasuprot transparentata Slobodana Miloševića postavlja transparente Tita. Radi se o iznimno turobnom djelu koje svršava u krvi, silovanju i suicidu. Pristup političkoj aktualnosti i u *Svemirci su krivi za sve* i u *Noći u kući moje majke* u skladu je s formulom „izjednačavanja“ strana koja nastoji proizvesti dojam bavljenja političkom aktualnošću, ali s jedne izmještene pozicije, okrenute jednostavnom mehaničkom bilježenju događaja, bez umjetničkog zahvata u temu. Posljedica je izvjesni filmski kvijetizam, tj. prešutno toleriranje narastajućeg nacionalizma.

Ideološki su zanimljivi i povijesni filmovi *Seobe* (r. Aleksandar Petrović, 1994) i *Moj brat Aleksa* (r. Aleksandar Jevđević, 1991), ali i aktualna *Tuđa Amerika* (r. Goran Paskaljević, 1995). *Seobe* doprinose ugledu srpskih oružanih snaga veličajući vojničku vještinu Srba („Dajte mi ovakvih deset pukova – Europa će biti jedno carstvo!“) uz obavijesti o povijesnom iskorištavanju Srba od strane zapadne Europe (Srbi su predstavljeni kao topovsko meso europskih gospodara i njihovih interesa). Još jedan povijesni film, *Moj brat Aleksa*, unatoč tome što obrađuje događaje s kraja 19. st, svakako posjeduje ideološki važna mjesta za aktualnost svoje produkcije ranih devedesetih. Glavni lik filma, bosanskohercegovački pjesnik srpske nacionalnosti Aleksa Šantić u multietničkom Mostaru nastoji proširiti toleranciju među Srbima, Hrvatima i Muslimanima. Međutim, u tom ga projektu onemogućuju razni elementi: austrougarska policija; srpski nacionalisti koji koriste njegove pjesme za proturanje vlastitih ideja; pa čak i nova jugoslavenska kraljevska vlast koja ga nastoji cenzurirati. Kada ga austrougarski istražitelj upita: „I kakav princip vi zastupate?“ Šantić će mu odgovoriti: „Princip jednakosti. Željno čekam dan kada će i Srbi i Hrvati doći do saznanja da su braća. I po krvi i po jeziku.“ U skladu s time, Aleksa će nakon proglašenja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca u obraćanju svjetini koja mu se okupila pod prozorom korigirati poklik okupljenih, „Živjela Srbija!“, trezvenim: „Da. Živjela Srbija, ali naša zemlja nije samo Srbija, naša zemlja je cijela Jugoslavija. Njoj, Jugoslaviji, treba da kličemo.“ – Svjetina ekstatično odgovara: „Živjela Jugoslavija!“

Film *Tuđa Amerika* smješten je u Sjedinjene Američke Države gdje glavni lik radi kao ilegalac i svojoj obitelji u Crnoj Gori nastoji redovno slati primanja. Osim deziluzioniranog prikaza SAD-a u maniri Herzogova *Stroszeka* (1977), film podupire samobalkanizacijski stereotip o „ludim Balkancima“²⁷ i ponavlja mit o „pobjednicima u ratu i gubitnicima u miru“: „I mi se ne predajemo!“ – „Čuo sam to već milijun puta. Odgovori mi. Vi kao dobivate svaku bitku, ha? I gdje ste sad?“ – „To je naša tragedija – jednostavni smo i ljudi. Pobjeđujemo, a ne ostaje nam ništa.“ Srpski su filmovi poput *Seoba*, *Mojeg brata Alekse* i *Tuđe Amerike* ideološki naročito značajni u kontekstu događanja ranih devedesetih upravo zato što se naizgled ne bave aktualnim pitanjima. Dok je model srpskoga „političkog filma“ opisivao kontekst devedesetih godina kao složen od tobože jednakovrijednih političkih alternativa, ali uz implicitno nastavljanje dominantnih ideoloških obrazaca, povijesne *Seobe* brane srpsku

²⁷ Miki Manojlović već je po drugi puta iste godine uključen u filmsko diseminiranje mita o ludosti Balkanaca (u Kusturičinu *Podzemlju*: „Svi smo mi ljudi, samo nam još nije ustanovljena dijagnoza!“).

vojničku tradiciju i grade pomalo ksenofobični kontekst srpstva kao žrtve bezobzirnog zapadnoeuropskog koristoljublja, a *Moj brat Aleksa* ponavlja i masmedijski vrlo važan motiv „bratstva“ Srba i ostalih naroda u Jugoslaviji, gdje su, implicitno, aktualne separatističke težnje „braće“ Hrvata, Slovenaca i Muslimana fratricidne u naravi. *Tuda Amerika* zanimljiva je zbog svoje težnje da od Balkanaca stvori neprilagođene, lude i neobične „eksponate“ koji imaju sudbinske ili genetske predispozicije biti vješti ratnici, ali nesposobni su za miran suživot.

Srpska kinematografija, međutim, posjeduje i otvoreno opozicijske filmove. Jedan od njih je *Crni bombarder*, mladenački *rock* film o ljubavi i buntu nezavisnih medija protiv jednournog sustava. Za razliku od bunta omladine prisutna u *Originalu falsifikata*, ovdje se progresivna mladenačka kultura višeglasja i medijske slobode ne predstavlja na kvazidijagnostički način kao tek jedna od (mnogih) alternativa – nego kao jasna suprotnost i nedvosmislen lijek za prisilno jednurnlje i policijsko nasilje aktualnog režima. Postojanje je ovakvih filmova važno zbog toga što pruža svojevrsni negativ „pozitivu“ dominantne filmske interpretacije političke situacije u Srbiji, tj. omogućuje potpunije sagledavanje i vrednovanje motiva koje dominantna upornim ponavljanjem nastoji ukotviti kao samorazumljive²⁸.

4.2. Rat

Republika Hrvatska od 1991. do 1995. godine snimila je 8 filmova vezanih uz aktualni rat – to je 40% ukupne dugometražne igranofilmske produkcije. Tematska preokupacija bivšim režimom koja je obilježila prvu polovicu rata u Hrvatskoj (uz produkciju antisocijalističkih filmova poput *Čaruge*, *Krhovina*, *Priče iz Hrvatske*, *Luke* i *Zlatnih godina*) sredinom rata zamijenjena je temom aktualnog rata. Hrvatske se dugometražne igrane filmove ratne tematike promatranog perioda ugrubo može razdijeliti na dva fenomena: filmove koji direktno tematiziraju rat (glavni likovi sudjeluju u borbenim djelovanjima) i one koji rat tematiziraju indirektno (najčešće kroz njegove negativne posljedice na civilni dio društva). Hrvatska je u razdoblju od 1991. do 1995. snimila tri direktna ratna filma i oni formiraju skoro pa posve homogen prikaz ratnih djelovanja vlastite strane i neprijatelja. To su filmovi: *Vrijeme za...* (r. Oja Kodar, 1993), *Cijena života* (r. Bogdan Žižić, 1994) i *Anđele moj dragi* (r. Tomislav Radić, 1995). *Vrijeme za...* u potpunosti se koncentrira na aktualni rat. Smješten u vrijeme početka otvorene agresije na Hrvatsku, film nastoji sažeti sva ključna mjesta hrvatske interpretacije sukoba. Međutim, Škrabalo će ustanoviti: „Mješavina pirotehnike i patetike, uz oštru polarizaciju likova na *dobre momke* (naše, tj. Hrvate) i *zle momke* (njihove, tj. Srbe), ovaj domoljubno nadahnut film bio je namijenjen pridobivanju simpatija kod inozemne javnosti, ali u tome nije uspio, jer je propao već kod domaće kritike, ali i publike, koja je prozrela ispraznost ove neuvjerljive konstrukcije na matrici nekadašnjih

²⁸ Dobar je primjer raniji „ekskurs o Maspoku“ iz *Originala falsifikata* gdje jedan od glavnih likova filma naizgled posve nemotivirano načne definirati tobože samorazumljive „povijesne istine“ o patnji srpskog naroda, a *pro forma* „Ti si nacionalist“ koje mu uputi pripadnik propalog bivšeg režima, može poslužiti tek kao ilustracija nemoći socijalističke interpretacije svijeta i vitalnosti ove nove „samorazumljive“ i iznimno vitalne nacionalističke misli.

jugoslavenskih partizanskih filmova, samo s izmijenjenim idejnim i političkim predznakom.“ (Škrabalo, 2008: 185)

Osim što su prikazani kako čine raznovrsne ratne zločine (silovanje, umorstva civila, pljačka, itd.), Srbi su tragično loši vojnici. Primjerice, pokušaj srpske paravojne formacije (s iznimno karikaturnim četničkim obilježjima) da iz zasjede udari po hrvatskim borcima za srpsku stranu završi katastrofalno. Nadmudreni i hametice poraženi, poraz pokušaju izbrisati pozivanjem pojačanja – nadmoćne oklopne mehanizacije Jugoslavenske narodne armije. Tek je ta tehnička nadmoć moguća stati na kraj dovitljivim hrvatskim borcima. Jedini pozitivni srpski lik jest pjesnik koji je kao civil zaostao u selu koji je uništila srpska agresija. Unatoč tome što glavni ženski lik prema njemu gaji predrasude po etničkoj osnovi, on će svoju moralnu nadmoć dokazati spasivši je od silovanja koje joj spremaju srpske postrojbe. Pri toj intervenciji izgubi život. No, iako je prisutan ovaj pozitivan prikaz srpskog lika, film nipošto ne gubi na naglašeno negativnom prikazu Srba, pogotovo ukoliko se djelo pjesnikova herojstva uspoređi s ranijim izjavama srpskih vojnika koji se međusobno hvale svojim ratnim putevima: „Bogami, koliko sam ih ja poklao, kad se vratim, ima da dobijem diplomu iz hirurgije bez da polažem.“ – „Ja bih mogao odmah u mesare.“ Osim neposrednog oslikavanja monstruoznosti neprijatelja, *Vrijeme za...* koristi i televizijske dokumentarističke isječke s komplementarnim učinkom, pa na TV-u reporter objašnjava: „Jugoslavenska narodna armija sada se otvoreno pokazala kao željezni štit četničkim koljačima. Spašavajući gole živote, Hrvati, Mađari, Česi, Rusini i ostali nesrpski narodi napuštaju svoja stoljetna ognjišta pretvorena u prah i pepeo.“ Taktika uvođenja dokumentarnih isječaka u fikcijsko filmsko djelo u ovome slučaju služi za ispreplitanje stvarnosti i fikcije, a to posljedično podupire i čini uvjerljivijim i fikcijski dio filma.

Cijena života nastavlja se na poetiku filma *Vrijeme za...*, posebice u smislu crno-bijelog karakteriziranja likova na temelju njihove etničke pripadnosti. Smješten u vrijeme bitke za Vukovar, film prikazuje Srbe koji se u Vojvodini iživljavaju na zarobljenim hrvatskim civilima, a uvjeti u logoru eksplicitno su uspoređeni s „prošlim ratom“ (Drugim svjetskim ratom) evocirajući tako patnju Židova. Kao i *Vrijeme za...*, i *Cijena života* posjeduje tek jednog uvjetno pozitivnog lika srpske nacionalnosti. No, za razliku od pjesnika Nikole, srpski vlasnik imanja koji u *Cijeni života* krije odbjeglog hrvatskog logoraša nije posve motiviran nesebičnošću i Hrvatima pomaže većinom zbog dobrobiti svoje obitelji i imovine. Naslovna se „cijena života“ koju je logoraš prisiljen platiti u zamjenu za slobodu i život sastoji od fizičkog rada na imanju srpskog gospodara²⁹. Srbi se i u ovome filmu eksplicitno hvale svojim zločinima, Hrvate redovito proglašavaju „ustašama“, a međusobno se nazivaju „četnicima“ i „nebeskim narodom“. Odnosi su među likovima srpske nacionalnosti mahom motivirani sitnim zlobama, koristoljubljem ili jednostavno neobjašnjivim luđačkim porivima³⁰, dok Hrvati djeluju isključivo u okviru altruističke motivacije. To je posebice razvidno iz odnosa gazdine snahe Hrvatice i njezina muža Srbina. Njihov je brak mezalijansa u kojoj je čak i seks prikazan kao divljačko silovanje u braku, pa

²⁹ „Cijena života“ povezana je i s cijenom pojedinog logoraša jer ih čuvari logora iznajmljuju okolnim imanjima kao robovsku radnu snagu.

³⁰ „Elementi zločinačkoga ponašanja agresora toliko su, naime, snažni da ne omogućuju nijansiranije oblikovanje negativnih likova (...)“ (Kurelec, 2004: 114)

će se ugnjetavana Hrvatica prikloniti logorašu (također Hrvat!) i na kraju filma s njime pobjeći u Hrvatsku.

Smještena u srpsku pozadinu *Cijena života* ne poziva se na hrvatske medije kako to čini *Vrijeme za...*, ali komentira srpske, ustanovljujući njihovu neiskrenost i mobilizacijski potencijal. Gazda na radiju čuje sljedeće: „Samo u toku prošle noći privedeno je više od tri hiljade zarobljenih ustaša. Na rukama svih zarobljenih ustaša pronađeni su tragovi ljudske krvi koja nije njihove krvne grupe. Da je reč o zlikovcima, rečito govori...“ – „Ču li ti ovo, Anice? Hrvati upeli da nas unište načisto. I ajde reci šta nama Srbima drugo preostaje nego se branimo? Ne zamjeravam ja to tebi ništa. Nisi ti kriva što si se rodila kao Hrvatica, ali pravo je kazivao moj deda: oko za oko, zub za zub. Na žalost, druge nam nema.“ – „Tako ćemo svi nestati.“ – „Nećemo svi, nas je Srba više.“

Film *Anđele moj dragi* također nasljeđuje pristup ratu iz *Vremena za...*, u smislu da se filmom nastoji stvoriti svojevrsnu udžbeničku natuknicu koja bi u cijelosti razjasnila sukob. Mali Jerko, glavni junak filma, kroz seriju se *flashbackova* dosjeća traumatičnih ratnih događanja uslijed kojih je (zbog psihičkih razloga) zanijemio. Ovi su *flashbackovi* u osnovnu liniju izlaganja umetnuti kronološkim redom i na fonu aktualnosti (nijemost i život s izbjeglicama) razjašnjavaju događaje koji su (i kronološki i uzročno) prethodili teškoj sadašnjosti. Ishodište se ovog filma, njegova srž, nalazi u nježnoj majčinskoj ljubavi i obiteljskoj idili neposredno prije rata dok je čitava Jerkova obitelj još uvijek na okupu. Ovo je kronološki najstariji dio filma (iako u filmskom izlaganju zbog korištenja analepsi nije) u usporedbi s kojim se postavljaju sve kasnije nedaće likova filma. Prva se slutnja nesreće koja će uslijediti ustanovi u žučnoj diskusiji odraslih, a koju Jerko može čuti iz druge sobe: „Moraju shvatiti da je s komunizmom gotovo!“ – „Vraga će ti crnoga Srbi shvatiti, komunizam ili ne komunizam, oni sve hoće za sebe.“ Iznimno važno, socijalizam se kao nasljeđe bivšeg režima dovodi u vezu sa srpskim agresorom zbog čega je ovaj film moguće pozicionirati i u bogati kontekst hrvatskog antisocijalističkog filma³¹. *Anđele moj dragi* preuzima ključni filmski antagonizam prvog dijela rata – zločinačkog socijalizma protiv moralne, demokratske i religijske čistoće hrvatstva, da bi na njegovoj „tradiciji“ ustanovio i nastavio antagonizam koji je obilježio filmska djela iz kasnije faze sukoba – srpstva protiv hrvatstva. Naravno, javnost je socijalizam i srpstvo u praksi često izjednačavala pa su tako simboli prošlog režima korišteni kao fokalno mjesto borbe protiv identiteta srpskog agresora (primjerice, uništavanjem spomeničke baštine antifašističke borbe), ali hrvatski je film općenito izbjegavao eksplicitno povezivati srpski identitet sa socijalističkim. Zato ovo „povezujuće“ mjesto pruža argumente za ustanovljivanje kontinuiteta između antisocijalističkog filmskog trenda i protusrpske tendencije, a u širem projektu filmske konstrukcije identiteta Republike Hrvatske. Prvotno filmski uspostavljan u opoziciji prema bivšem režimu, hrvatski se identitet prodorom ratne tematike u film gradi u opoziciji prema Srbima, dodatno osnažen povratkom religijskoj tradiciji i motivu „predziđa kršćanstva“. Naglašeni antisocijalizam hrvatskog filma nije dakle pojava izolirana od kasnijih ratnih

³¹ Osim što se u filmu pojavljuju hrvatski emigranti iz Njemačke, inače česti likovi u antisocijalističkom „žanru“, jedan je od njih u bivšem režimu dobio zatvorsku kaznu zbog isticanja hrvatske zastave u javnosti.

motiva, nego komplementarni element u državotvornoj funkciji, gdje se mlada država određuje u odnosu na svoje povijesno nasljeđe.

Okupator je u *Anđele moj dragi* prikazan znatno rjeđe nego u *Vremenu za...* i *Cijeni života*. Time se izbjegava naglašeno karikiranje Srba karakteristično za dva ranija filma. No, iako je prikaz neprijatelja manje opsežan, nije ništa manje negativan: oni pucaju po transportu ranjenika, ubijaju i protjeruju civile, odgovorni su za masovne grobnice koje se otkriju na kraju filma, itd. Dvostruko je posredovanje ratnog iskustva kroz TV ekrane način na koji će se nadopuniti prikaz srpske strane. Televizijski prijenosi prikazuju suprotnu stranu kako čini upravo one zločine za koje ga optužuje i sâm film. Kao i u slučaju *Vremena za...* time se postiže dokumentarističko osnaživanje poruke o moralnoj problematičnosti neprijatelja. Primjer je sljedeći isječak vijesti: „Jezivo je bilo, čak su i pse na nas terali i pretili nam i vikali da smo ustaše. Na početku je ubijeno deset njih, pred nama, pred našim očima. I sad, ima ih još jedno troje-četvero koji su, koji... mislim da neće preživjeti jer su im ruke natečene, noge. Tukli su ih po bubrezima i svuda. Bilo nas je, koliko – hiljadu i tristo samo u jednoj spavaoni. To je štala jedna. To je štala u kojoj smo spavali na betonu“ i dalje, „Potresne su priče, tukli su ih gotovo svaki dan, od početka do kraja, i to je radila vojska, vojska s petokrakama i nikakve razlike nije bilo u ponašanju između njih i četnika.“ Osim toga, u filmu se pojavljuje i poznati dokumentarni isječak iz Vukovara s uzvicima: „Biće mesa, klačemo Hrvate.“

Frustracija je „objašnjavačkog“ projekta hrvatskog filma izražena u nemogućnosti psihologinje zadužene za malog Jerka da međunarodne promatrače uvjeri u srpsku agresiju na Republiku Hrvatsku (tj. da je Hrvatska samostalna država) u suprotnosti prema interpretaciji koja sukob objašnjava kao građanski rat (koji implicira da je Jugoslavija jedina legitimna država). Strani promatrač zauzima poziciju koju će često ponavljati i srpski film, kako za vrijeme trajanja rata, tako i kasnije: „Ovaj rat ni za koga nije dobar.“

Hrvatski je „indirektni“ ratni film „objašnjavačku“ frustraciju zaobišao pretežno isključujući srpske likove iz narativa. Sukob je u tim filmovima sveprisutan, ali neprikazan, a njegovi se učinci promatraju kroz djelovanje na hrvatsku svakodnevicu. Ovo u pravilu omogućava izbjegavanje negativne propagande okrenute karikiranju neprijateljske strane – slika se neprijatelja konstruira kroz umetnute dokumentarističke inserte ili još posrednije kroz patnju koju neprijatelji nanose filmskim likovima. Dobar je primjer kombiniranja nešto izraženije „objašnjavačke“ tendencije s „indirektnim“ poetskim aparatom film *Vukovar se vraća kući* (r. Branko Schmidt, 1994). Filmski pristup okrenut postizanju emocionalnog odaziva gledatelja opisuje život vukovarskih izbjeglica u naselju u vagonima nedaleko okupiranog grada. Patetična je atmosfera postignuta korištenjem maloljetnog glavnog lika koji promatra postupni raspad svoje obitelji i izbjegličke zajednice u uvjetima opetovano iskazane žudnje za povratkom u Vukovar. Žudnja za domom na taj način postaje žudnja za povratkom u rajski vrt, a okupacija je iskonsko зло koje je uništilo sadašnjost, ali i budućnost izbjeglica (oni u pravilu ne planiraju nastavak života već se odaju alkoholizmu, obiteljskom nasilju, očaju, suicidu). Povratak je okupiranog teritorija jedini lijek za premnoge boljke prognanih Vukovaraca. Objašnjavački moment u *Vukovaru* prisutan je u dokumentarističkim insertima (još jednom „Biće mesa, klačemo Hrvate“ i snimke razorenog grada), ali i u

sporadičnim definiranjima povijesnih okolnosti u kojima likovi gledatelju objašnjavaju da su Srbi agresori, da su zauzeli grad, opljačkali izbjeglice, itd.

Ostali indirektni hrvatski filmovi snimljeni u periodu od 1991. do 1995. godine manje izraženo slijede dominantni model interpretacije rata, tj. posjeduju manji „državotvorni“ naboj i objašnjavačku tendenciju, a veću sklonost bavljenja pojedinačnim sudbinama ljudi koje je sukob zauvijek obilježio. To su filmovi: *Svaki put kad se rastajemo* (r. Lukas Nola, 1994), *Putovanje tamnom polutkom* (r. Davor Žmegač, 1995), *Isprani* (r. Zrinko Ogresta, 1995) i *Vidimo se* (r. Ivan Salaj, 1995). *Svaki put kad se rastajemo* film je o sudbini hrvatskog branitelja i njegove kćeri koji nakon bijega iz ratne zone traže smještaj i pomoć u Zagrebu. Dekadentna blaziranost rođake kod koje je otac prisiljen ostaviti kćer (samohrani je otac, ženu su mu silovali i zaklali Srbi), po svemu sudeći, predstavlja kritiku impotentne zagrebačke umjetničke elite koja, baveći se „umjetničkim“ izražavanjem velikih tema „ratne strahote“, zanemaruje bliske tragedije svakodnevice. Rođaka u konačnici zbog vlastite sebičnosti i netrpeljivosti djevojčicu preda u sirotište gdje je od utapanja u masi „spasi“ lijepa i dobrodušna odgojiteljica. Koncentriranjem na potresne i uvjerljive sudbine običnih ljudi film uspijeva ostvariti emotivno povezivanje gledatelja sa sudbinom likova, zbog čega kadrovi brutalnog neprijateljskog borbenog djelovanja³² (silovanje i umorstvo) ne izgledaju neuvjerljivi i forsirani kao što je to slučaj u filmovima dominantnog direktnog ratnog modela. Stoga, iako je rat izvor velikog zla, Nola se koncentrira na individualne osobine koje sukob u Hrvatskoj budi u ljudi, kakve god one bile. Posljedično, gubi se aureola svetosti s glava filmskih Hrvata – oni više nisu anđeli suočeni s provalom istočnih demonskih hordi zla, već obični ljudi suočeni s teškom svakodnevicom.

Putovanje tamnom polutkom, vremenski smješteno u 1994. godinu, bavi se sudbinom troje suputnika koji kroz, ratom pogođena, područja Hrvatske putuju prema Gospiću. Glavni je negativac filma Srbin koji u Gospiću upada iz Republike Srpske Krajine i nastoji oteti jednog dječaka. Unatoč etničkoj pripadnosti negativca, valja ustanoviti da se ne radi o naglašenoj demonizaciji srpske nacionalnosti, kao što je to primjerice bio slučaj u *Vremenu za...* i *Cijeni života*. Ranija idealna slika pripadnika hrvatske vojske (nastavljajući se na prošlogodišnji *Svaki put kad se rastajemo*) u ovom filmu doživljava daljnju korekciju: hrvatski vojnici piju, varaju svoje djevojke, psihički su nestabilni zbog PTSP-a, a jedan čak smrtno strada u lokalnoj krčmi zbog nepravilnog rukovanja pištoljem. Radi se o procesu demistifikacije lika-tipa Branitelja kao moralne vertikale zaštitnika Domovine u lik nesavršenog branitelja koji posjeduje svakodnevne probleme i mane.

Filmovi *Isprani* i *Vidimo se*, oba snimljena 1995. godine, nastavljaju navedeni proces razgradnje mitova začetih u prvotnim filmskim reakcijama na ratna zbivanja u Republici Hrvatskoj. *Isprani* su smješteni u zagrebačku aktualnost i rata se dotiču uglavnom kroz lik vojnika koji se vratio s fronta i zajedno sa svojom djevojkom nastoji naći mjesto na kojem bi vodili ljubav. U razgovoru se dosjeća mučenja kojima je bio žrtva u zarobljeničkom logoru, ali logoraške reminiscencije nisu tendenciozne kao u ranijoj „logoraškoj“ *Cijeni života* jer su

³² *Svaki put kad se rastajemo* posjeduje dvije scene direktnog ratnog prikaza (ukupno nepune dvije minute). Zbog kratkoće materijala nije se činilo prikladnim film uvrstiti u analizu zajedno s direktnim ratnim filmovima.

lišene imenovanja i prikazivanja neprijatelja. Unatoč tome, gledatelju je jasno koje je nacionalnosti žrtva, a koje mučitelj. Općeniti je ton filma negativan i obavještava o dubokoj krizi društva u koje se vraćaju bivši borci za suverenitet države.

Film *Vidimo se* stanje u društvu još izraženije uzročno povezuje s ratom. U recentnijem od dva vremenska plana (jesen 1991. godine i djetinjstvo glavnih likova) grupa mladića smjera ukrasti truplo sudruga poginulog u ratu i pokopati ga na svojem okupljalištu iz djetinjstva. Projekt je vraćanja u predratno doba nevinosti suočen sa sadašnjicom odraslih: likove progone demoni narkomanije, uznemirujuća iskustva s bojišta i pokušaji bijega od sukoba. Bijega od aktualnog rata s namjerom vraćanja u dječjačku nevinost po svemu sudeći ipak nema³³, o čemu svjedoči Maks – pripadnik paravojnog HOS-a (Hrvatske obrambene snage) koji se planira vratiti u borbu: „Ja još samo mrzim, čovječe, strašno mrzim.“ Samouvjerenost Maksove mračne i stamene prisutnosti (glumi ga Goran Višnjić odjeven u posve crnu uniformu s *hosovskim* „Za dom spremni“ na ramenu) oslabljena je uznemirujućim detaljima njegova ratnog iskustva zbog kojeg se i sâm ustanovljuje neprilagođenim za civilni život. Neprilagođeno se mračnjaštvo boraca može preslikati na društvo u cjelini, pa *Vidimo se* kritizira hrvatsko ratno vodstvo: „Neću ja ginuti dok se face voze u BMW-ima i Mercedesima. Ionako su podijelili teritorij. Jebote, kaj je veća faca, veća kubikaža – nova mjera za patriotizam.“ Osim toga, radio izvještava: „Da li je ovo dovoljna količina brojeva za one koji su tako dobri u političkom kalkuliranju i koji se već treći mjesec prave gluhi i slijepi za sve apele, molbe, grdnje i prijetnje koje im dolaze iz ovog pakla? Ili su već podvukli crtu ispod računice zvane Vukovar? Ako jesu, zahtijevamo da to kažu jasno i glasno svima onima kojima su navodili Vukovar kao primjer uspješnog otpora busajući se u grudi kao da su ga oni osobno branili.“

Ova filmska kritika ratnog vodstva snimljena u posljednjoj godini rata dovršava trend postupne korekcije početnog „državotvornog“ modela propagandnih tendencija, a koji je bezrezervno glorificirao vlastitu stranu i ustanovljavao zlikovačke osobine neprijatelja. Popularizacija filmskog trenda propitivanja rata koincidira s vremenskim odmakom od početka borbenih djelovanja pa su prema kraju sukoba brojniji filmovi sve kritičnijeg odnosa prema hrvatskom vodstvu. Sukladno tome, radnja se filmova i fizički odmiče od linije fronta i okreće sudbinama ljudi u civilnoj pozadini, a ratnu se temu obrađuje uz raznovrsnije pristupe, uz veće bogatstvo motiva i problemskih točaka. Međutim, Hrvatska će na dugometražne igrane filmove potpunije okrenute istraživanju mračnih aspekata vlastite strane, kao i filmove koji se bave hrvatskim angažmanom u susjednoj Bosni i Hercegovini morati još pričekati (BiH je u razdoblju od 1991. do 1995. filmska *terra incognita*).

Pristup je srpskog filma ratu moguće razdijeliti isto kao u hrvatskom slučaju: na djela koja direktno prikazuju borbena djelovanja i ona koja analiziraju njegove učinke na srpsko društvo, bez direktnog prikaza sukoba. Srpska kinematografija ideološkim temama pristupa heterogenije od hrvatske, a to se događa i u ratnoj tematici. Radi se o analitički vrlo

³³ Osim što je bijeg u nevinost dječjačkog doba za likove ovog filma nemoguć, djetinjstvo je također kontaminirano nasiljem – radi se o sceni ubojstva psa – što podrazumijeva ne samo nemogućnost povratka već i problem odraslog rakursa koji je sklon iz prošlosti eliminirati mučne detalje, a za lakše uspostavljanje nostalgичnih konstrukcija.

zahtjevnim djelima – njihova suptilnost i opreznost u obradi rata iziskuje pristup koji stilske dominante neće tražiti isključivo u onome što filmovi prikazuju već i u onome što izbjegavaju prikazati. Uzroke veće poetske kompleksnosti srpskog filma o ratu i ovaj bi se puta moglo tražiti u aktualnom kontekstu raspada Jugoslavije. U smislu unutarnje politike, Srbija se nalazi u problematičnoj situaciji nastavljanja jugoslavenskog projekta, ali i simultanog proturanja nacionalističke ideologije i obrane nacionalnih interesa. Ranije opisani srpski filmovi ideološke tematike na takvu su unutarnju političku aktualnost odgovorili korištenjem mnoštva aluzija i poluprikrivenih nacionalističkih šovinističkih stavova, često ublaženih jugonostalgicnim vedutama i unitarističkim težnjama. Na međunarodnom političkom planu Srbija službeno ne sudjeluje u ratu na području bivše Jugoslavije, iako je na terenu u svakome slučaju aktivni sudionik. Ovakvu podvojenost valja usporediti s iznimno jasnom i homogenom interpretacijom pozicije Republike Hrvatske – ona je žrtva srpske agresije i od nje se nastoji obraniti. Veća bi se homogenost hrvatskog filma, kako u obradi ideoloških tema (uz dominantni trend antisocijalizma) tako i u interpretaciji rata (žrtva agresije), mogla objasniti upravo njezinom jasno definiranom i društveno općeprihvaćenom ulogom u aktualnom ratu. Srpsko društvo, u drugu ruku, operira u atmosferi međunarodnih političkih aporija – filmski prikaz takve aktualnosti mora posjedovati podudarne tendencije.

Od 43 srpska dugometražna igrana filma snimljena u razdoblju od 1991. do 1995. njih 5 direktno prikazuje događaje na frontu (12% u usporedbi s hrvatskih 15%, tj. 3 filma). Radi se o sljedećim filmovima: *Dezserter* (r. Živojin Pavlović, 1992), *Kaži zašto me ostavi* (Oleg Novković, 1993), *Vukovar, jedna priča* (r. Boro Drašković, 1994), *Podzemlje* (r. Emir Kusturica, 1995) i *Odisejev pogled* (r. Theo Angelopoulos, 1995). *Dezserter* se bavi odnosom dvaju vojnika koji su se vratili s vukovarskog ratišta. Segment filma smješten u ratni Vukovar traje tek nekoliko minuta, a borba je prikazana kroz rakurs srpske strane koja uz *background* eksplozija puca po neprikazanom neprijatelju. Sliku srpske strane narušava prikaz ratnog zločina čiji je počinitelj vojnik JNA. On, posve psihički rastrojen, nastoji pobjeći s fronta i u svojem bijegu ubije trudnicu i par suboraca. Vojni ga sud osudi na smrtnu kaznu strijeljanjem „u uslovima neposredne ratne opasnosti i ugrožavanja teritorijalnog integriteta i suvereniteta SFRJ“³⁴. To je posljednja scena smještena u ratno okruženje i oba se glavna lika nakon incidenta vrata u Beograd. Rat je za *Dezserter* od tada dvostruko posredovan događaj, a gledatelj o njemu doznaje kroz televizijske prijenose vijesti i radijske reportaže. U tim posredovanim slikama i zvukovima rata hrvatski „bojovnici“, „oružnici“, „gardisti“ ili „hrvatske ustaške snage“ i „ustaški plaćenici“ uporno prekidaju primirja, otvaraju vatru po Jugoslavenskoj narodnoj armiji i „u svojoj nemoći bes iskaljuju nad nemoćnim starcima paleći srpske kuće“. Medijsko posredovanje sukoba ne služi za „dokumentarističku“ potvrdu filmskog sadržaja³⁵, s obzirom na to da direktnog prikaza hrvatske strane nema (ona se izriječom ni ne spominje). Televizija i radio svojevrstni su „vanjski“ glas kojemu je, čini se, dopušteno ono što filmu nije – *imenovati* protivnika i poduzeti njegovo propagandno ocrnjivanje. Prebacivanjem propagandnog žalca na unekoliko izvanfilmski element

³⁴ Ovakva su implicitna mjesta definiranja aktualnosti iznimno važna u srpskome filmu. Situacija „ugrožavanja teritorijalnog integriteta i suvereniteta SFRJ“ podrazumijeva nelegitimnost „separatističkih“ republika bez ikakve potrebe da film uđe u dublju političku analizu. Rezultat je nastavljanje dominantne interpretacije – ona je nešto „prirodno“ i „podrazumijevano“, a diskusija sa „separatistima“ izlišna je.

³⁵ Kao što je to bio slučaj u nekim hrvatskim filmovima.

omogućena je, uz krinku pluralizma i kritičnog pogleda, tj. „čistih ruku“, slobodna diseminacija slike suprotne strane kao ustaškog koljača i palikuće. Slučaj vojnika JNA osuđenog na smrt, naizgled kritičan u odnosu prema vlastitoj strani, moguće je promatrati kao onu vrstu „pluralističkog“ ustupka poznatu iz srpskog političkog žanra – jer sve što gledatelj iz crtice o osuđenom vojniku doznaje o srpskoj strani jest da se u užasu rata ekscesi događaju i kod vlastitih ratnika, ali institucije se s time brzo i učinkovito nose. Eventualna je kritička oštrica tako ponešto otupljena dok potencijal filma za ponavljanje općih masmedijskih interpretacijskih mjesta bez ikakve sumnje ostaje nedirnut i zamjetan.

Kaži zašto me ostavi odvija se 1991. godine i tek je početni dio radnje, smješten u Vukovar prije pada grada, direktno vezan uz rat. Taj dio filma zauzima 13 minuta od ukupnih 87 i fokusira se na tri srpska borca koji u apokaliptičnom okruženju Vukovara vode ulične borbe i provode vrijeme krijući se u podrumu s civilima. Hrvatska je strana, slično kao u *Dezerteru*, skoro nevidljiva – od njih se mogu zamijetiti tek tamni obrisi i bezlično tijelo hrvatskog vojnika koje odleti u zrak zbog eksplozije M80 Zolje koju ispali srpski junak. Najproblematičnija je i najmučnija scena ratnog dijela *Kaži zašto me ostavi* silovanje Srпкиnje. Nakon početne izmjene vatre srpski borci nađu zaklon u napuštenoj zgradi i tamo zauzmu položaj. Uslijedi svojevrsna pat pozicija u kojoj vojnici igraju šah sve dok ih suborac ne prekine upozorenjem: „Nešto su smislili.“ Neizrečeni „oni“ hrvatski su borci, a to „nešto“ po svemu je sudeći vezano uz ženske krikove i zapomaganje koji se počnu širiti ulicama. Srpski vojnici s gnušanjem slušaju urlike, konačno izgube živce i pokrenu frontalni juriš na Hrvate. Na osvojenom položaju pronađu polugolu djevojku koja panično navlači odjeću. Ovaj relativno suptilan postupak određivanja neprijatelja ratnim zločincem izbjegao je eksplicitno proglašavanje protivničke strane etički upitnom u maniri hrvatskog filma *Vrijeme za...* koji u usta svojih srpskih karikatura nasilno gura etikete „mesara“ i „hirurga“. No, iako različiti, alati korišteni za konstrukciju slike neprijatelja u filmu *Kaži zašto me ostavi* u svojem su konačnom učinku podudarni onima iz *Vremena za...* jer se u obama slučajevima konstruira slika neprijatelja kao monstuma lišenog obzira prema ratnom pravu. Ona zaobilaznost i suptilnost koja se postavlja kao ključna razlika, mogla bi se dovesti u vezu s „civilnim“ dijelom filma *Kaži zašto me ostavi*. Po povratku iz rata glavni su likovi očigledno neprilagođeni za život u srpskom društvu, postali su suvišak. Tako su srpski likovi dvostruke žrtve – u ratu žrtve neprijatelja, a u miru nepovratno izmijenjene i oštećene žrtve rata samog. Korišteni postupak omogućuje uspješnije povezivanje općeratne pacifističke teme s (dozirano) negativnom slikom protivničke strane: rat je užasan, ali neprijatelj je užasniji.

Film *Vukovar, jedna priča* u prikazu rata nasljeđuje identične alate. Smješten u Vukovar, od početaka neprijateljstava pa do pada grada, prati intimni odnos dvoje Vukovaraca, Hrvatice i Srbina. Njihovo zaljubljanje, vjenčanje, rađanje djeteta, postupno udaljavanje i rastanak odvijaju se na pozadini narastajućih neprijateljstava u Vukovaru i konačnog izbijanja otvorenog rata. Zbog svojeg je prikaza rata *Vukovar, jedna priča* potaknuo neka naizgled suprotstavljena čitanja, pa će biti ustanovljen i kao antiratni film (Goulding, 2004: 201), ali i kao prikrivena propaganda (Pavičić, 2009). Međutim, kao i u slučaju *Kaži zašto me ostavi*, ne čini se da bi antiratna narav filma morala isključivati propagandnu namjenu. Likovi će počesto lamentirati o užasu (bratoubilačkog) rata, njegovoj besmislenosti,

gnušati se nad truplima koja plutaju Dunavom, pitati se kako u današnje doba itko može vjerovati u politiku rasne čistoće, itd. U drugu ruku – način na koji se diseminiraju te antiratne poruke obilježen je jednostranim ponavljanjem općih mjesta srpske medijske interpretacije rata. Kao prvo, „bratoubilački rat“ problematično je mjesto samo po sebi, posebice ukoliko uzmemo u obzir odbijanje hrvatske, slovenske i bosanskohercegovačke strane da nastave biti „bratski“³⁶ sjedinjene u Jugoslaviji. Gnušanje je nad ratom, pak, opće mjesto svjetskog kulturnog nasljeđa i u ovome slučaju više ostavlja dojam floskule nego eventualne nove informacije. Nevino čuđenje Hrvatice Ane: „Nisam mogla da shvatim što se to dešava. Jedna tuđa, prisilna misao me ne napušta. Kako danas, kada se zna da svaki čovjek ima oko dvadeset miliona predaka, netko može da vjeruje da u njegovim venama nema ni kapi strane krvi?“, moglo bi se pročitati kao suptilno podsjećanje na dio hrvatske prošlosti vezan uz Nezavisnu Državu Hrvatsku gdje je jedna od osnovnih ideoloških preokupacija bila upravo – čistoća krvi. Nešto malo manje suptilno srpski likovi ranije, spominjući Jasenovac, ustanovljuju da se „opet otvara ponor u koji su nas '41 gurala braća“³⁷.

Vukovar hrvatske borce dosljedno proglašava „paravojskom“ što je u skladu s njegovim određivanjem sukoba građanskim ratom³⁸ – u kojem paravojni dezerteri iz neshvatljivih razloga ubijaju svoju „braću“ iz jedine legitimne vojne institucije u regiji – Jugoslavenske narodne armije. Hrvatska je strana posve „paravojna“, ali *Vukovar, jedna priča* izostavlja eventualne (tj. povijesno opširno dokumentirane) srpske paravojne snage na vukovarskom bojištu, propust koji u svakome slučaju podupire filmsku tezu o legitimnoj intervenciji službenih organa protiv mahnitanja hrvatskih separatista. Osim što su nelegitimni, hrvatski su borci u Vukovaru u većini svojeg borbenog djelovanja – napadači. Primjerice, kada se glavni srpski lik odvoji od svoje jedinice, na njega sa svih strana nagrnu Hrvati. Oni se iznimno karikaturalno veru preko zidova i plotova i konačno – nakon što su privremeno odbijeni u nastupanju – kroz zapreku provale tenkom. Ovo dodatno osnažuje sliku JNA kao obrambenog čimbenika.

Prikazi se filma *Vukovar, jedna priča* često usredotočuju na problem „pasa rata“, grupe pojedinaca u civilnoj odjeći koji pljačkaju i siluju Vukovarom (primjerice: Cruz, 2008; Halligan, 2000: 76; Iordanova, 2001: 142). Minucioznom se određivanjem njihove etničke pripadnosti nastoji obraniti teza o pacifističkoj ili šovinističkoj naravi filma. Međutim, ti su „psi rata“ irelevantni i njihova je etnička pripadnost također irelevantna. Sustavni prikaz hrvatske strane kao nelegitimne, napadačke i ustaške uz ponavljanje floskula o „bratskoj“ intervenciji JNA (i zaobilazanje prisutnosti srpskih paravojskih jedinica na terenu) dovoljno govori o ideološkim nagnućima filma. Strukturno, uloga „pasa rata“ važnija je u podupiranju motiva općenitog „užasa rata“ nego što bi to bila u smislu eventualnih perfidnih ili prikriivenih sugestija da hrvatska strana pljačka i siluje vlastito stanovništvo.

³⁶ Valja podsjetiti na povijesni film *Moj brat Aleksa* snimljen 1991. godine: „I kakav princip vi zastupate?“ – „Princip jednakosti. Željno čekam dan kada će i Srbi i Hrvati doći do saznanja da su braća. I po krvi i po jeziku.“

³⁷ Usporediti s Memorandumom SANU: „Izuzimajući period postojanja NDH, Srbi u Hrvatskoj nikada u prošlosti nisu bili toliko ugroženi koliko su danas“ (SANU, 1991: 293)

³⁸ „Tako, politika filma *Vukovar, jedna priča* podsjeća na Miloševićevu međunarodnu argumentaciju 1992-1993 koja se pokazala vrlo efikasnom u sprječavanju intervencije Europske unije i Ujedinjenih naroda i po kojoj je sukob u Jugoslaviji građanski nemir koji treba ugušiti vojska.“ (Halligan, 2000: 77)

Film *Podzemlje*, poznatiji pod svojim engleskim nazivom *Underground*, doživio je sličan interpretacijski i recepcijski tretman kao i raniji *Vukovar, jedna priča*:

„Pobornici tvrde da je *Podzemlje* višeznačan i kompleksan film. Ističući redateljevu izraženu svjesnost proturječja problematične povijesti Jugoslavije tvrde da film satirizira neiskrenost i oportunistički ratni huškač. (...) Protivnici su film etiketirali kao pro-Miloševićev, ističući da predstavlja Balkan kao veliku arenu ludosti u kojoj ukorijenjeni mentalitet nasilje čini neizbježnim i nezaustavljivim. Ovo, tvrde kritičari, Kusturicu smješta u okvir tadašnje srpske vanjske politike koja je nastojala zamagliti pitanje Bosne i odrediti je kao temu unekoliko onkraj racionalnog razumijevanja. Kod publike se nastoji pobuditi tip stava po kojem 'ne postoji jednostavno rješenje, ostavimo ih da to riješe oružjem'.“ (Horton, 2000: 38)

Alat kojim se postiže navedeni učinak „ostavimo ih da sami riješe svoje probleme“ u takvim se čitanjima prepoznaje u samobalkanizacijskom diskursu filma. Krasztev smatra da *Podzemlje* svoju dobru recepciju na Zapadu ima zahvaliti upravo tome što potvrđuje zapadnjačke predrasude o Balkanu (Krasztev, 2000)³⁹. No i tu postoji suprotno stajalište, ono eksces u potvrđivanju stereotipa o Balkanu ustvari smatra parodiranjem i podrivanjem zapadnjačkog pogleda na Istok (Ravetto-Biagioli, 2012). Bilo kako bilo, *Podzemlje* je svakako kompleksan film koji svojim bogatstvom motiva omogućuje brojna i radikalno opozicijska čitanja. Ali kakve u konačnici *Podzemlje* ima veze s aktualnim ratom u Hrvatskoj? Film je razdijeljen na tri segmenta: Drugi svjetski rat, Hladni rat i aktualni rat; i kroz sva tri segmenta prati živote dvaju partizanskih boraca. Segment o sadašnjosti zauzima vremenski najkraći dio ovog filmskog djela (približno 30 od ukupnih 170 minuta filma). Iako *Podzemlje* aktualni sukob sažima kroz riječi UN-ovca: „Srbi ubijaju Hrvate, a Hrvati ubijaju Srbe“, jedino je prikazano borbeno djelovanje ono neidentificiranih i ideološki nesvrstanih boraca pod komandom bivšeg partizana koji je socijalizam proveo zatočen u podrumu. Ta se neobična paravojna jedinica odbija poistovjetiti čak i s partizanskim identitetom (koji je njihov zapovjednik ranije gajio), a protivnike određuje kao „ustaše“, „četnike“, „unproforce“ i „ratne profiteri“ podjednako. Stoga je *Podzemlje* u svojem posljednjem vremenskom segmentu napustilo stabilne identitete sukobljenih strana. Svi su sukobljeni bačeni na istu hrpu zarobljenika i jedna nova, u odnosu na aktualnu ratnu zbilju fiktivna, paravojna jedinica zajednički im sudi kao krivcima⁴⁰. Ovaj je pristup prikazu sukobljenih posebice zanimljiv ukoliko se ima u vidu činjenica da *Podzemlje* u prijašnjim vremenskim segmentima koristi stabilne i u povijesnim podacima koliko-toliko utemeljene identitete sukobljenih. Tako su građani Maribora i Zagreba prikazani kako razdragano pozdravljaju nacističke zavojevače, dok je razrušeni Beograd okupatora dočekao s otvorenim otporom. Nakon korištenja stabilnih identiteta povijesnih aktera, ali i arhivskih snimki u konstrukciji prvih dvaju vremenskih

³⁹ Samobalkanizacijski moment jest i ono vječno orgijanje „u opijanju, pevanju i jebanju, koje se događa izvan vremena i javnog prostora“ koje spominje Žižek (2010).

⁴⁰ Teško je u okvirima ciljano-racionalnog djelovanja objasniti motivacije i ponašanje ove jedinice na terenu. Zarobljavanje i ubijanje svih sukobljenih strana, uz umorstvo nenaoružanih, ali očigledno omraženih, „ratnih profitera“, ne bi se moglo nazvati smislenim. Jer ukoliko su ovi vojnici pacifisti i nastoje zaustaviti rat, znači li to da to nastoje postići ubijanjem svih uključenih? Radi li se o parafrazi poznatog „pobijte ih sve, Bog će prepoznati svoje“ ili je zapovjednik ove jedinice jednostavno duševni bolesnik (*Podzemlje* sugerira neuravnoteženost zbog ranije smrti sina)? Nijedno, jasno, ne objašnjava djelovanje njegovih podčinjenih koji ga slijede u stopu i poslušno zarobljavaju, ubijaju i haubicama tuku po neprikazanim ciljevima/žrtvama.

segmenta fabule, *Podzemlje* u aktualni sukob ubacuje iz stvarnosti izmještene borbe⁴¹. U konačnici, opservacija „ratnog profitera“ o aktualnom sukobu: „Nema rata dok ne digne ruku brat na brata!“ unekoliko bi se mogla dovesti u vezu s općim mjestom definiranja rata na području bivše Jugoslavije kao „bratoubilačkog“, a koje je, između ostaloga, ustanovio i *Vukovar, jedna priča*.

Odisejev pogled grčkog redatelja Thea Angelopoulosa na svojem putu po nasilnom Balkanu jedan segment posvećuje i apokaliptičnom Sarajevu. Strane u sukobu nisu imenovane i iako se prikazuje nasilje (nad civilnim stanovništvom grada), zbog „magle rata“ ne može se odrediti koje je nacionalnosti počinitelj zlodjela. Sukob je prikazan iz izmještene nadpozicije promatrača kojemu su sve strane jednake, ali uz zamjetno isticanje patnje civila. Iako *Odisejev pogled* posjeduje moment općenitog užasa rata, on ovdje za razliku od ostalih srpskih direktnih filmova o ratu nije kombiniran s nastavljanjem dominantnih masmedijskih interpretacija.

U konačnici, srpskih direktni ratni filmovi uz diseminaciju antiratne i pacifističke poruke često ponavljaju opća mjesta srpske masmedijske interpretacije sukoba: hrvatska je strana povezana s ustaštvom, nelegitimna je, separatistička, dezerterska (u smislu napuštanja JNA) i paravojna, a u prikazima borbenih djelovanja, bili oni medijski posredovani ili direktni, Hrvati poduzimaju iznenadne i ničim provocirane napade protiv JNA i civilnog stanovništva čineći pri tome ratne zločine. Umetnute bi se pacifističke poruke u ovim filmovima moglo povezati s također često filmski reproduciranim motivom „bratstva“ Srba i Hrvata, u smislu neophodnosti i nužnosti ne toliko prestanka ratovanja koliko nastavljanja jugoslavenskog projekta. Pacifizam podrazumijeva – *mir*, izostanak nasilja i stabilnost poretka – jugoslavensku unitarističku homeostazu. Da bi se ona nastavila neophodno je eliminirati sukob, ali nijedan od promatranih filmova ne spominje mogućnost mirnog suživota u odvojenim suverenim državama i zato je jedini mogući mir – onaj gdje je „separatistička“ prijetnja likvidirana, u zajedničkoj Jugoslaviji. S tog stajališta, čitav „problem“ jasnog određivanja srpskog filma *ili* kao pacifističkog *ili* propagandnog – suvišan je. Srpski direktni ratni film snimljen u razdoblju od 1991. do 1995. u većini slučajeva ispunjava obje funkcije: izražava jasne antiratne sentimente uz ponavljanje masmedijske interpretacije aktualnosti.

Preostali srpski filmovi koji se bave aktualnim ratom temi pristupaju indirektno, bez izravnog prikazivanja borbe i moguće ih je ugrubo razdijeliti na: filmove koji sukob, iako ga spominju, ustvari s ideološkog i političkog stajališta *ignoriraju* (tj. zauzimaju „neutralni“ stav⁴²); i one koji su u obradi teme otvoreno *kritični* prema srpskom angažmanu i režimu na

⁴¹ „Baveći se sadašnjim ratom, Kusturica, međutim, odbija koristiti dokumentarne snimke – koje bi, primjerice, mogle pokazati bombardiranje Vukovara ili trogodišnje uništavanje njegovog rodno grada od strane srpske vojske.“ (Cerovic, 1995); „Dok je u filmu *Underground* zdušno prikazivao arhivske snimke kako Vermaht ulazi u Maribor i Zagreb, a građani okupljeni na ulicama stoje i neki pozdravljaju trupe kao svedočanstvo profašističkih simpatija – cveća za tenkove namenjene Vukovaru u posljednjem ratu, bacanih od strane Beograđana, nema u filmu, a o Sarajevu ni slike.“ (Pantović, 2011)

⁴² Riječ „neutralni“ pisana je u navodnicima – ne u pokušaju da se *a priori* ospori eventualnu nepatvorenu političku i ideološku neutralnost ovih filmova, već s namjerom da se ona ostavi interpretacijski otvorenom. Pojedini filmovi koji su u ovoj provizornoj klasifikaciji razdijeljeni u grupu neutralnih mogu biti posve lišeni ikakva političkog i ideološkog izjašnjenja, ali i ta je neutralnost u ratnom kontekstu također bremenita značenjem u smislu *svjesne odluke* da se ne involvira u temu aktualnog rata koji hara bivšom SFRJ.

vlasti. „Neutralni“ je stav prema ratu, u kojem se sukob najčešće spominje uzgredno, bez dubljeg ulaženja u temu i bez opsežnijeg reproduciranja dominantne ideologije, karakterističan za većinu srpskih indirektnih ratnih filmova. Značajni su sljedeći filmovi: *Mi nismo anđeli* (r. Srđan Dragojević, 1992), *Slatko od snova* (r. Vladimir Živković, 1994), *Paket aranžman* (r. Ivan Stefanović, Dejan Zečević, Srđan Golubović, 1995), *Terasa na krovu* (r. Gordan Mihić, 1995) i *Treća sreća* (r. Dragoslav Lazić, 1995). Film *Mi nismo anđeli* tinejdžerske preokupacije svojih glavnih likova tek nakratko prekine spominjanjem rata kada otac jedne od junakinja filma u maskirnoj uniformi pozdravi kćer: „Ljubinka, sine, ide tata u rat. Nećemo se vidjeti jedno vreme.“ – „E, ćale, ćale, opet se igrate.“ – „Zato smo plaćeni, sine. Ajde, doviđenja.“ Otac napusti sobu, a kćer će prijateljici: „Potpuno je odlepio.“ Glazbeni film o popularnoj temi ljubavi i ostvarenju mladenačkih snova *Slatko od snova* rata se dotiče u pjesmi *Embargo*, crnogorskog glazbenika i glumca u ovome filmu – Ramba Amadeusa (pravim imenom Antonije Pušić), a koja se s ironijskim odmakom odnosi prema pitanju sankcija Srbiji. *Paket aranžman* omnibus je s ratom rubno povezan u segmentu *Herc minuta* (r. Srđan Golubović), u kojem se pojavljuje lik gluhe prognanice iz Sarajeva (sluh je izgubila od detonacija). Film ne ulazi u pitanje krivnje, pa je naracija o ratu lišena imenovanja subjekata: „Nedjelju dana smo bili u podrumu jer su pucali, i onda se malo smirilo. Brat je otišao u stan po ploče, ja sam krenula za njim. On je već bio u stanu, ja na stepeništu i onda je grunulo. Čim se smirilo ja sam potrčala da vidim šta je s njim – i onda je opet grunulo. I tada je sat prestao da radi, a ja sam prestala da čujem.“ *Terasa na krovu* bavi se sredovječnim muškarcima u čije ustaljene rutine uđe mlada žena. Rat se pojavljuje iznenada i jedan od glavnih likova biva mobiliziran. Kasnije pogine na frontu od zalutalog metka. *Treća sreća* film je pučkih zabava, harmonike i preotimanja žena. Posve ignoriran, rat se pomalja tek u posljednjoj sceni filma kada po sina glavnog lika doleti vojni helikopter Mil Mi-8 i uz glazbenu pozadinu *Let the Sunshine in* iz antiratne *Kose* (eng. *Hair*, r. Miloš Forman, 1979) odleti u, po svemu sudeći – ratnu zonu.

Odnos je navedenih filmova prema ratu obilježen očiglednom potrebom i željom da se aktualni rat bar nekako filmski obradi (s obzirom na to da on kao društveni fenomen u svakom slučaju značajno utječe na srpsku svakodnevicu), ali pristup temi „aseptičan je“, tj. „u rukavicama“. Ti su ratni ekskursi većinom nasilno, tj. „nevoljko“ umetnuti u strukturu fabule. Rezultat je stvaranje iluzije o obrađivanju gorućeg problema srpskog društva bez pravog dubljeg ulaženja u materiju. Međutim, važno je istaknuti da „neutralni“ indirektni srpski ratni film osim prave kritike rata također ne posjeduje ni opsežnija ponavljanja dominantnih masmedijskih mjesta. Posljedično, rat je za ove filmove udaljeno zlo, općenito izvan pogleda srpske javnosti, ali uz povremene uznemirujuće podsjetnike svojeg postojanja.

U model „ignorirajućeg“ i „neutralnog“ pristupa ratu u srpskom filmu uz određene bi se ograde moglo dodati još jedno djelo. Radi se o filmu *Dnevnik uvreda 1993.* koji izmiče klasifikacijskom okviru jer, iako rat dotiče u maniri prethodnog korpusa filmova, dakle, u svakome slučaju površno i bez želje za angažiranijom analizom, uključen je u unekoliko zaobilazan postupak reprodukcije dominantnih masmedijskih mjesta. Uz samoviktimizacijski pristup, *Dnevnik uvreda 1993.* prati živote grupe umirovljenika koji su u novonastalim uvjetima međunarodnih sankcija Srbiji prinuđeni utjecati se ilegalnim i polulegalnim

postupcima ne bi li preživjeli. Slično hrvatskom filmu *Vukovar se vraća kući* u kojem je za sve boljke glavnih likova kriva srpska okupacija grada, umirovljenici u *Dnevniku* žrtve su zapadnih sila, nametnutih sankcija i posljedičnog siromaštva socijalno najugroženijih. Transparenti na društvenim okupljanjima Beograđana obavještavaju: „Evropo, mi smo još uvek živi usprkos tvojim naporima“ i „Protiv sankcija igrom i pesmom“. Osim toga, Zapad je i povijesno označen kao moralno problematičan – na pitanje o mogućnosti bombardiranja Srbije, odgovor je „Nisu valjda toliko ljudi“, ali uz opasku da su Saveznici i 1944. bez ikakva razloga bombardirali Beograd – „izginulo je mnogo civila“⁴³. Prikaz je konkretnih borbenih djelovanja dvostruko posredovan televizijskim medijem: u reportaži o Sarajevu ne identificiraju se akteri već se ustanovljuje anonimna artiljerijska vatra. Iz navedenoga proizlazi problem u klasificiranju ovog filma – za razliku od filmova „neutralnog“ modela koji nisu reproducirali dominantnu masmedijsku interpretaciju stvarnosti, ovo djelo to u svakome slučaju čini: Zapad se u slučaju pola stoljeća ranijeg bombardiranja Beograda izrijekom ustanovljuje kao neprijatelj, dok je aktualno granatiranje Sarajeva posve anonimno, lišeno krivaca, neprijatelja i aktera. *Dnevnik uvreda 1993.* angažiran je u ograđivanju srpske strane od „dalekih“ problema na frontu, a sankcije – odgovor međunarodne zajednice na srpsku intervenciju u ostalim zemljama bivše Jugoslavije – u ovom se filmu napadno *ne povezuju* s aktualnim ratom.

Ostatak indirektnih srpskih ratnih filmova u razdoblju od 1991. do 1995. ratu pristupa izraženije koristeći proturežimski kritični naboj. Radi se o filmovima: *Pun mesec nad Beogradom* (r. Dragan Kresoja, 1993), *Ubistvo s predumišljajem* (r. Gorčin Stojanović, 1995), *Dupe od mramora* (r. Želimir Žilnik, 1995), *Tamna je noć* (r. Dragan Kresoja, 1995) i *Mrav pešadinac* (r. Slavko Tatić, 1993). *Pun mesec nad Beogradom* fantastični je film koji se, unatoč pripadnosti žanru horora, pretežno bavi mobilizacijom i aktualnim ratom. Glavni junak, intelektualac koji iščekuje stipendiju u Engleskoj, dobiva vojni poziv i krije se po Beogradu u nastojanju da izbjegne odlazak na front. Otac mu to ne odobrava: „Dok je rat u ovoj zemlji, neću da mi sin sedi besposlen kod kuće.“ – „Kakav rat? Vode ljude tamo da ginu. Nije to nikakav rat, imam ja pametnija posla.“ Rat u Hrvatskoj određen je kao „obična tuča“, ali svi su likovi u filmu vrlo dobro svjesni što znači otići boriti se čak i u takvom ratu koji nije rat: „Dignu te iz kreveta, obuku ti uniformu. Posle ti izađe čitulja u novinama.“ Osim toga, suočen s vampirima koji odvođe mladiće u rat ne bi li ih vratili kao nemrtve utvare, glavni će junak odbiti završiti kao žrtva: „Vojni poziv? A ustvari treba vam nečije krvi da se napijete. Hvala lepo, nisam ja za vampire, više volim da spavam noću.“ Unatoč njegovoj borbi protiv mobilizacije u redove nemrtvih i buntu protiv roditeljskog autoriteta koji smatra da bi rat prije završio da je više mladića spremno „nositi oružje“, pred kraj ga filma ipak uhvate i odvedu na front. Dok njegov helikopter polijeće iz Beograda, okružen je mrtvim prijateljima, poznanicima, nepoznatim sablastima i obitelji. Let u borbenu zonu prilično podsjeća na preuranjeni pogreb.

Sâm rat u ovome je filmu prikazan preko masovnih medija. Televizijski prikaz spominje „branitelje Borova sela“ (srpske) koji su „prisiljeni odgovoriti“ na artiljerijske i

⁴³ Ovaj motiv godinu dana kasnije ponavlja Kusturičino *Podzemlje*: „Na Uskrs, aprila meseca 1944. godine Saveznici bombarduju Beograd. Srušili su sve ono što nacisti nisu 1941.“

snajperske napade „hrvatskih oružnika“ i „ustaša“ koji ne „uspjevaju probiti obruč oko Vukovara“. Ovakav posredovani masmedijski rat mogao bi se odrediti kao pripadan dominantnoj, tj. režimskoj interpretaciji sukoba. To je u suprotnosti s čitavom mobilizacijskom i pacifističkom metaforičnom strukturom djela. Dolazi do aporije, na implicitnoj razini, i ovdje se ponavlja službena srpska verzija rata, dok se kroz strukturu čitavog filma izražava snažni antiratni naboj. Pristup bi se ratu svakako mogao usporediti s, primjerice, direktno ratnim filmom *Vukovar, jedna priča* koji kroz krinku eksplicitnih antiratnih stavova uporno diseminira dominantnu prorežimsku interpretaciju. Međutim, *Pun mesec nad Beogradom* nije toliko angažiran u kritici rata kao apstraktnog pojma koliko u evociranju konkretnog sukoba na teritoriju zemalja bivše Jugoslavije. Naravno, ovu je interpretaciju teško argumentirati jer oba filma posjeduju identične motive (ukratko: rat je loš; Hrvati su agresorski ustaše) – ali glavni junak *Vukovara* film provede u ratu, ubijajući Hrvate (isprva ih tek ranjava jer je pacifist), dok glavni junak *Punog meseca* film provede bježeći od rata. Osim toga, *Vukovar* nikada ne dovodi u pitanje aktualni sukob, tj. srpski angažman u Hrvatskoj, već apstraktni „rat“. Glavni junak *Punog meseca*, u drugu ruku, bježi upravo od mobilizacije koju provodi *srpska* vojska, a *srpski* se vojnici s fronta vraćaju kao nemrtve utvare, u ljesovima. Opća metafora rata kao vampirizma⁴⁴, nemrtvi srpski ratnici i pogrebna atmosfera odlaska na front kombinirano stvaraju poprilično eksplicitnu predodžbu aktualnog sukoba kao mrtvačnice u koju srpsko društvo ubacuje svoje mlade. Iz tog se razloga sporadično korištenje masmedijskih definicija ratnih okolnosti više čini kao ustupak režimu nego pokušaj njihove sustavne diseminacije.

Ubistvo s predumišljajem obrađuje sudbinu srpskog artiljerca ranjenog u nogu (porijeklom je iz Hrvatske, a tamo je, čini se, i ranjen) koji se u uvjetima oskudice medicinskih potrepština i neadekvatnog smještaja ranjenika oporavlja u Beogradu. Mlada ga Beograđanka privremeno smjesti u svoj dom i među njima se razvija romantična veza. Djevojka ga nastoji nagovoriti da ostane u Srbiji i da se ne vraća na ratište, ali osjećaj ga dužnosti prema „obrani“ zavičaja natjera da se ipak vrati na front – gdje pogine. Osim ove aktualne vremenske linije, film paralelno razvija događaje smještene u Jugoslaviju neposredno nakon kraja Drugoga svjetskog rata. Prikazuju se nasilni aspekti formiranja nove države: pljenidba imovine, razračunavanje s političkim protivnicima, samovlašće, itd. Ta je druga narativna linija sa sadašnjom povezana kroz obiteljske odnose, međutim, prošlost u ovome slučaju nije neophodna za razumijevanje sadašnjosti (kao što je to primjerice slučaj u *Originalu falsifikata* – filmu koji također koristi dvojnu vremensku strukturu).

Ubistvo s predumišljajem o aktualnom ratu zauzima negativan stav. Naglašavaju se neadekvatni kapaciteti za zbrinjavanje srpskih boraca i spominju problematična mjesta njihova borbenog djelovanja. Jedan će od pripadnika paravojne formacije pri nagovaranju već oporavljenog Bogdana da se vrati u borbu reći sljedeće: „Slušaj, Bogdane, sad je ono najljepše. Pazi što ti Joko kaže – sve se more, sve se smije. Što nigda nije bilo, sad biva. Rođeni me se ćeća plaši.“ – „Pa kad si onolike ljude pobio, sunce ti jebem.“ – „Što se buniš,

⁴⁴ Vampiri sišu krv – životnu esenciju, i od žrtava čine nemrtve i neljudske spodobе. Ukoliko se vampirizam promatra kao metafora rata, ratovanje također postaje kradljivac životne energije ljudi, a sukobljeni postaju žrtve postupnog gubljenja ljudskosti.

nisam nikog tvog.“ – „Zbog takih nas i drže da smo divlje zvijeri, Joko.“ – „Dok on nije od istočne vjere, ne more bit dobar. Volim puknut u Hrvata, nego da mi netko da pola svijeta.“ – „Ima i dobrih Hrvata.“ – „Ima kurac.“ Iako film ratno zbivanje ustanovljava kao negativnu i neproduktivnu aktivnost, valja zamijetiti da se negativan prikaz ranijeg ratnika „kojeg se i čaća plaši“ ublažava likom pomirljivog Bogdana koji je sklon izjednačiti sukobljene strane, pa će na pitanje o svojem ratnom angažmanu: „Hej ti, kretenu, kruva ti, onako odoka, koliko Hrvata treba pokokati pa da se ti opet popneš u čaćinu kuću na Bilogori? (...)“ odgovoriti: „Kako oni s nama, tako i mi š njima.“ Zato, iako film u određenom smislu predstavlja dodatno kritičko zaoštrenje u odnosu na *Pun mesec nad Beogradom* (antiratni je sentiment sada izražen eksplicitno, a ne pod okriljem „vampirske“ metafore), postoji primjetan pokušaj ublažavanja kritičkog aspekta pristajanjem uz srpsku stranu u sukobu. „Balansirana“ slika inzistira na mučnim detaljima (Joko) koji stoje u opoziciji prema pozitivnim obilježjima srpske strane (Bogdan). Eventualno ideološko usmjerenje filma i opet se čini ovisnim o interpretacijskim preferencijama gledatelja, no moguće je zamijetiti značajna odstupanja u odnosu na poetske modele srpskog direktnog ratnog filma i srpskog „političkog“ žanra. U usporedbi s ideal-tipskim filmom *Vukovar, jedna priča* najprimjetnija je razlika u korištenju osnovnog fabularnog katalizatora – ljubavnog motiva. *Vukovar* nasljeđuje ljubavni motiv iz tradicije narativnog modela „Romea i Julije“ – heteroseksualni junak i junakinja dolaze iz različitih sredina i svojom ljubavlju nastoje prevladati društvene podjele koje ih koče u odnosu. U konkretnom slučaju radi se o Hrvatima i Srbima i narušenoj homeostazi međuetničkog bratstva. Ljubavni zaplet Romea i Julije u *Ubistvu s predumišljajem* kreće od idile koju dokine Romeova odluka da se vrati u borbu. Pošto su oboje srpske nacionalnosti, međuetnički je sukob pozadina njihove romantične veze. Ovo je ključna razlika *Vukovara* i *Ubistva*. *Vukovar* ljubavni rasplet povezuje s međuetničkim pitanjem – na makrorazini hrvatski paravojni separatizam ruši idilično i legitimno bratstvo SFRJ, a na mikrorazini Hrvatica skrivi raspad ljubavne veze (odabere hrvatsku stranu i napusti Vukovar i svojeg partnera). *Ubistvu* je sukob *razlog* zbog kojeg su se Romeo i Julija upoznali, a raspad veze nije posljedica hrvatskog izdajstva već Romeove odluke da napusti Srbiju eda bi otišao ratovati u susjednu državu. Ukoliko se baš inzistira na nalaženju hrvatske krivice, nju je eventualno moguće pronaći u činjenici da Romeo/Bogdan odlazi obraniti zavičaj od Hrvata (dakle, Hrvati su zaobilazno krivi za njegovo odlaženje i smrt, ali i za ranije upoznavanje zaljubljenih – krug je zatvoren). Međutim, za razliku od vukovarskog Romea koji je *žrtva* dvostruke hrvatske izdaje (državnog jedinstva i bračne sreće), ovaj je Romeo *slobodno odlučio*.

Dupe od mramora ratnom se aktualnošću bavi posredovano kroz jednog od glavnih likova filma. On se iz rata vratio s opljačkanom imovinom i posve psihički neprilagođen za civilni život. Film nastoji ponuditi alternativu kulturi nasilja prihvaćanjem različitosti i afirmacijom ljubavi neopterećene čvrstim obrascima autoritarnih društvenih sustava, pa će tako transvestit (koji se bavi prostitucijom) poremećenom ratniku ponuditi svojevrstu parafrazu devize *Make love, not war*: „Mani me se tvojih solunaških priča, Džoni. Ako ti se ratuje bre, idi bre. Mahaću ti, slaću ti pakete. Pa kad budeš došao na odsustvo, dovedi te tvoje drugove da me jebu.“ Dominantna masmedijska mjesta, za razliku od *Punog meseca nad Beogradom*, u potpunosti su odsutna, zbog čega kritički moment *Dupeta od mramora* ostaje

posve „čist“, lišen eventualnih kompromisa s režimom. Opozicijski je udarac dvostruk: vrši se integracija isključenih i njihovih posebnosti u šire srpsko društvo i propituje mačizam ratničkog mentaliteta koji se, sudeći po nagloj poplavi srpskih filmova fasciniranih krimenom, prelijeva u šire srpsko društvo. Koncentrirajući se na transvestite i prostitutke, Žilnik već samim izborom likova doprinosi otvaranju dijaloga između „normalnog“ dijela društva s „nenormalnima“ i izopćenima. U drugu ruku, monolitnost ratničke maskuliniteti kompromitira se i kontaminira izlaganjem rodno „nestabilnim“ i „problematičnim“ pojedincima⁴⁵. Film uporno obrće rodne uloge i sustavno ogoljuje rat od muškosti eda bi ga pokazao u njegovoj srži nasilja koje u vječitom krugu frustracije uništava uključene. Džoni u fabulu ulazi kao siledžija i nasilnik, naoružani bivši borac koji s kapitalom pribavljenim u ratu nastoji ostvariti civilni uspjeh. Njegovo nasilništvo ubrzo se razotkriva kao krinka zato što je Džoni slabić nesposoban upravljati svojim životom. Osim što je obilježen homoseksualnim odnosima s transvestitima, Džoni ni na heteroseksualnom polju ne ostvaruje eventualnu općeprihvaćenu podjelu rodni uloga – njegova djevojka (i bivši suborac) dominantni je element i u usporedbi s njime u svakome slučaju izraženije predstavlja ratnički mačizam. Iako mu maske postupno padaju, on svejedno nije u stanju napustiti nasilje kao alat u općenju sa svojom okolinom – ubiju ga u čarki oko igre biljara. Film nudi i posvemašnju opoziciju Džoniju – lik *body buildera*, dobroćudnog mladića koji se vjenča s transseksualnom prostitutkom. Važnost *body buildera* u fabuli sastoji se u njegovoj muškosti i snazi (Džoni je slab i ženskast) koja ne mora posezati za nasiljem da bi rješavala životne probleme.

Tamna je noć ratu pristupa slično kao i *Dupe od mramora*, ne prikazuju se konkretne operacije, već njihove posljedice na civilni život u Beogradu. Glavni lik filma kao sudionik u studentskim antiratnim prosvjedima dobije poziv za mobilizaciju i završi na frontu. S njega se vrati bez noge u koju si je sâm pucao ne bi li izbjegao borbeno djelovanje. Rat mu je na tijelu ubilježio fizičke posljedice, ali i psihičke – na početku pun aspiracija i ideala, vraća se ogorčen i slomljen. Osim negativnog utjecaja aktualnog sukoba na srpsku mladost, film prikazuje i represivni aparat vladajuće ideologije. Režim policijskim snagama udara po prosvjednicima, a neidentificirane osobe u maskirnim odorama otimaju članove opozicije eda bi ih fizičkim zlostavljanjem zastrašile protiv oporbenog djelovanja. Radi se o nimalo laskavoj dijagnozi društva koje je duboko prožeto nasiljem – ono ulazi u sve pore, uništava nadu (koja se krije u mladima) i gazi disonantne glasove bunta.

Mrav pešadinac lutkarski je film o ratu crvenih i crnih mrava, pa je zato rat u ovom filmu metaforička tema, bez referenci na aktualnost. Međutim, čini se adekvatnim uvrstiti ga u korpus indirektnih ratnih filmova kritičkih tendencija zato što je obrada ratne tematike naglašeno pacifistička u naravi. Sukob je među mravima apsurdan, kaotičan i štetan za obje strane. U konačnici, mravi nadiđu svoje razlike i uspostave mir i jednu ljubavnu svezu koja ne mari za boju kože, tj. egzoskeleta.

⁴⁵ „(...) *Dupe od mramora* Želimira Žilnika (1995), na način retko viđen u kinematografijama ovog regiona, dekonstruiše ustanovljene homofobične paradigme srpskog 'nacionalnog' bića', posmatrajući ga kroz prizmu roda i seksualnosti. Nudeći mešavinu video-dokumentarca i 'treš' estetike, Žilnik prati svakodnevne avanture Merlin i Sanele, dva srpska transvestita koji se nikako ne uklapaju u preovlađujući patrijarhalni ideal muškarčine, ali se isto tako ispostavljaju i kao jedini branioci razuma, humanosti i osjetljivosti – ukratko, normalnosti – u moru bezakonja, nasilja i ekonomskog kolapsa.“ (Levi, 2009: 195)

Srpski indirektni ratni filmovi koji posjeduju kritički naboj uperen prema vladajućem režimu i vođenju rata u državama bivše SFRJ, kao i raniji ideološko kritički *Crni bombarder*, važni su zato jer uspijevaju propitivati ne samo aktualnu zbilju već i – posredno – ostatak srpskoga ratnog filmskog korpusa. Korištenjem kritičkih indirektnih ratnih filmova kao pozadine za analizu direktnih kao što su *Dezserter*, *Kaži zašto me ostavi* i *Vukovar, jedna priča* omogućuje se efikasna razgradnja i kontekstualizacija pacifističkih motiva u potonjima. Kritički su momenti u srpskom filmu o ratu u svakom slučaju češći nego u hrvatskom, s podudarnim trendom izraženijeg kritičkog naboja u onim filmovima koji ne prikazuju protivnika i prvu liniju fronta. Svejedno, kritika je često „maskirana“ ili jednostavno ublažena ponavljanjem „suprotnog stajališta“, tj. masmedijskih općih mjesta interpretacije rata.

Hrvatski se film o ratu obraća homogenoj publici i snažno sugerira „ispravno“ čitanje (to čitanje može se opisati kao *domoljubno*), dok srpski film zahvaća heterogenu publiku ideološki nespojivih pozicija i aktivno nastoji ponuditi mnoštvo jednakovrijednih interpretacijskih smjerova. Izvjesna „nedokučivost“ i nestabilnost značenja omogućuje ideološku fleksibilnost: nacionalistički orijentirani gledatelji vide šovinističke poruke o zvjerskom i ustaškom neprijatelju, a liberalniji suptilni pacifizam ili metaforične kritike srpskog oružanog angažmana u susjednim državama.

5. Zaključak

Hrvatski i srpski dugometražni igrani filmovi snimljeni od 1991. do 1995. godine posjeduju zamjetne razlike u pristupu ideološkoj tematici. Iako je u objema kinematografijama najčešće ideološko mjesto socijalizam i njegova ostavština, hrvatska strana temu obrađuje uz izraženiju poetsku homogenost. Hrvatski filmovi snimljeni u ovome razdoblju, a koji se bave socijalizmom i prošlim režimom, otvoreno su i najčešće posve nedvosmisleno antisocijalistički. Nakon *Čaruge* i njegova suptilnog povezivanja partizanstva i komunizma s hajdučijom, *Krhotine*, *Priča iz Hrvatske* i *Zlatne godine* zajednički uspostavljaju dominantni antisocijalistički model. Glavna su obilježja ovog modela korištenje paralelnih vremenskih linija (njima se najčešće uspoređuju mračna socijalistička prošlost i aktualna demokratska sloboda) i opširno nabranje zločina prošlog režima. *Priča iz Hrvatske* u model zajedno s kasnijom *Gospom* ubacuje (anti)religijski motiv – bivši režim, osim što progona Hrvate zbog nacionalne osviještenosti, po njima udara i zbog izražavanja religijskih osjećanja. Jednoznačno određivanje bivšeg režima zločinačkim doprinosi filmskom državotvornom definiranju Republike Hrvatske u opoziciji prema socijalističkoj SFRJ. Ideološka je monolitnost ovih filmova uspostavljena odabirom teme (naime, od „ideoloških“ filmova tek *Vrijeme ratnika* i *Nausikaja* izbjegavaju temu socijalizma), poetskom homogenošću (koriste se podudarni alati poput nabranja zločina bivšeg režima i višestrukih vremenskih linija), ali i jasno izraženim negativnim stavom prema socijalizmu.

Srpski je ideološki film poetski heterogeniji i posljedično analitički kompliciraniji. *Podzemlje*, *Original falsifikata*, *Uvod u drugi život* i *Ubistvo s predumišljajem* postavljaju socijalističku prošlost u opoziciju prema (uvjetno) demokraciji sadašnjosti. Antisocijalistički naboj ovih filmova nije tendenciozan kao u hrvatskom antisocijalističkom „žanru“, a podudarnost s hrvatskim pandanima moguće je zamijetiti u korištenju višestrukih linija i nabranju zločina bivšeg režima, ali s dodatkom motiva „obmane“. Najeksplicitnije u slučaju Kusturičina *Podzemlja*, SFRJ se ustanovljuje velikom laži i mjestom zatiranja srpskih nacionalnih interesa. Osjetno je ublažavanje antisocijalističkog naboja zamjetno u „ostalgičnim“ djelima – *Tito i ja* i *Tri karte za Holivud* kombiniraju već poznati alat nizanja zločina s jugonostalgičnim motivima.

Osim pri analizi bivšeg režima, poetski se model pozicioniranja ideološki suprotnih pogleda na povijest i aktualnost koristi i u obradi srpske sadašnjosti. Filmovi nastoje prikazati demokratske promjene, ali generalno se odbijaju eksplicitno svrstati uz ijednu od opcija. Ovo rezultira pomalo konfuznim, naizgled ideološki uravnoteženim filmovima. Analitički naročito zanimljiva mjesta implicitne su naravi: dok se na eksplicitnoj razini vodi diskurs o jednakosti, pravima ljudi, itd., na implicitnoj se razini „podrazumijevanoga“ šovinističke ideje neprimjetno ukotvljuju u filmsku stvarnost. Dobar je primjer film *Jevreji dolaze* – naizgled angažiran u rasvjetljavanju društvenih nepravdi, uporno sudjeluje u projektu konstruiranja albanske nacionalnosti kao zločinačke, silovateljske i terorističke.

Sve u svemu, srpska kinematografija konstruira „šareniju“ ideološku sliku. Hrvatski su jednodimenzionalni i eksplicitni antisocijalistički eseji na srpskoj strani zamijenjeni politički iznimno

opreznim djelima. Potencijal filmova za ideološki posve nasuprotna čitanja omogućuje širi zahvat srpske publike. Ovo valja povezati s masmedijskom i političkom situacijom u Srbiji i Hrvatskoj: Hrvatska se poprilično uspješno međunarodno definirala kao napadnuta država – to podrazumijeva veću društvenu koheziju pred napadačkim elementima, dok je Srbija podvojena u pokušaju da se legitimira kao nastavljač tradicije jugoslavenske države i istovremeno obrani distinktivno srpske interese. Čini se da se ova društvena heterogenost manifestira i na filmu⁴⁶, pa je u srpskim filmovima ideološke tematike od 1991. do 1995. godine moguće zajedno naći jugoslavenske unitarističke ideje, srpske šovinističke, mladenački oporbene, itd.

Zaključci izvedeni iz promatranja filmske obrade ideoloških tema mogu se prenijeti i na ratne. Hrvatski filmovi ratu pristupaju uz zamjetno veću poetsku homogenost nego srpski. Prvotna je preokupacija propalim socijalističkim režimom u obradi rata nastavljena približno istim stilskim alatima (patetika, jednostavnost izlaganja fabule, crno-bijela podjela likova). Dominantni model „objašnjavačke“ je tendencije, a film smjera prenijeti hrvatsku interpretaciju sukoba: *Vrijeme za...*, *Cijena života* i *Anđele moj dragi* koriste se neposrednim prikazom događaja na frontu da bi informirali gledatelja o povijesnom tijeku agresije na Republiku Hrvatsku i jasno definirali, imenovali i opisali neprijatelja. Za razliku od njih, ostali su hrvatski filmovi o ratu indirektni – prikazano je djelovanje sukoba na stanovništvo Republike Hrvatske, ali ne i sukob sâm po sebi. Odmicanje od fronta i postupno napuštanje filmskog prikazivanja neprijatelja dovodi do veće raznovrsnosti korištenih motiva i načina njihove obrade. Kako prolazi vrijeme od početka sukoba, razvija se sve kritičniji pristup prema borbenom angažmanu vlastite strane, a idealizirane slike branitelja konstruirane direktnim ratnim filmovima postupno se korigiraju.

Srpski se film o ratu može, kao i hrvatski, osnovno razdijeliti na direktni i indirektni. Zastupljenost prikaza fronta i neprijatelja koincidira s izraženijim ponavljanjem dominantne interpretacije sukoba vlastite strane. Srpski filmovi koji direktno prikazuju borbena djelovanja srpsku borbu najčešće ustanovljuju moralno opravdanom, a neprijatelja suptilno označavaju odbojnim, etički nakaznim i nelegitimnim separatističkim borcem. Indirektni je film o ratu razdijeljen na neutralni i kritički. Neutralni filmovi rat spominju, ali bez dublje analize ili komentara. Kritički film, u drugu ruku, nudi disonantne glasove bunta uperene protiv režima i vođenja rata u susjednim državama. Ova se kritika u nekim filmovima kombinira s ponavljanjem dominantnih definicija (*Pun mesec nad Beogradom*), ali može biti i posve otvorena, jasno se postavljajući u opozicijsko političko polje (npr. *Tamna je noć*). U konačnici, srpska kinematografija od 1991. do 1995. posjeduje izraženiju kritiku dominantnog režima od hrvatske. Međutim, srpska strana posjeduje i suptilnije umetnuta opća mjesta režimske interpretacije sukoba koja se diseminiraju na fonu tobožnje „odvojenosti“ srpskog društva od sukoba u tijeku.

⁴⁶ Simptom srpske političke heterogenosti mogla bi biti i izražena pojava dezertstva i izbjegavanja vojnih poziva: „Regrutacija rezervista u ljeto 1991. pokazala se iznimno teškom. Stotine tisuća mladih ljudi sakrivalo se ili je pobjeglo iz države ne bi li izbjegli odjenuti uniformu. Prema generalu Veljku Kadijeviću, saveznom ministru obrane SFRJ, Jugoslavenskoj narodnoj armiji zbog izbjegavanja mobilizacije početkom rata u Hrvatskoj nedostajalo je osamnaest divizija“ (Milošević, 2000: 110). Cigar navodi stopu odaziva rezervista od tek 25%! (Cigar, 1999)

Ranije su analize masmedijskog konteksta i filmske produkcije upozorile da hrvatski film i ostali mediji rat prikazuju koristeći podudarne pristupe. Analiza je hrvatskih filmova od 1991. do 1995. koju je poduzeo ovaj rad, došla do istih zaključaka – hrvatski mediji i film djeluju zajedno, a u svrhu postizanja nacionalne homogenosti i efikasne mobilizacije protiv vanjske ugroze. Srpska je masmedijska i filmska situacija složenija. Dominantni su srpski masovni mediji ranijim analizama bez ikakve sumnje ustanovljeni kao zadojeni dominantnom režimskom interpretacijom sukoba, ali analize srpske kinematografije sugerirale su njezinu izdvojenost od ovih procesa i lišenost propagandnih tendencija. Ovaj rad došao je do suprotnih zaključaka. Srpski film u svakome slučaju, kao i hrvatski, ponavlja opća mjesta režimske interpretacije sukoba, ali to čini suptilnije. Dok hrvatski film teži propagandnoj jasnoći i jednostavnosti, srpski najčešće operira u okviru aporija, implicitnih sugestija i referenci na prošle balkanske sukobe. Osim toga, u objema se kinematografijama produciraju filmska djela s radikalno opozicijskim pogledom na stvarnost. Opozicijski je duh manje izražen u hrvatskom filmu, produktu društva homogeniziranog ratom na vlastitom teritoriju. Srpski film, sniman u društvu kojem rat nije egzistencijalna prijetnja u smislu održavanja dotadašnjih republičkih granica (iako je masmedijski postavljan kao egzistencijalna prijetnja proširena na stanovništvo izvan matične države), rat obrađuje uz zamjetno češće korištenje proturežimskih stavova.

Razdoblje je od 1991. do 1995. godine zanimljivo i zato što su poetski modeli utvrđeni u ratnim okolnostima u nekim slučajevima prisutni i do današnjih dana. Srpski se film *Lepa sela lepo gore* (r. Srđan Dragojević, 1996) u prikazu sukoba nastavlja na motiv iz *Podzemlja*. Naime, Kusturičin je film sve sukobljene odredio kao podjednake krivce i zločince zato što su uključeni u rat. Budući da su sve strane doslovce bačene na istu hrpu, postiže se „niveliranje krivnje“. Mutić u *Lepim selima* zamjećuje podudarni fenomen:

„Valja spomenuti i jednostavni jednodimenzionalni prikaz bosanskih Muslimana u filmu. Glumac koji igra Halila u nekoliko scena ima skoro pa demonski pogled, a kroz tok radnje bosanski su vojnici, koje nikada jasno ne vidimo, predstavljeni kao mučitelji i silovatelji. Čini se da je ovako (negativno) prikazivanje 'drugoga' osim ostaloga izabrano i da se naglasi tema 'sve su strane krive' i zadovolji producente.“ (Mutić, 2009: 222)

Osim toga, jedan će od srpskih boraca u filmu svoje haranje Bosnom i Hercegovinom razjasniti neriješenim imovinskim pitanjima nekretnina koje entuzijastično pali: „Je li, gospodine kapetane, jel ti misliš da je jedna jedina kuća koju smo mi njima zapalili ili koju su oni nama zapalili pošteno zarađena? Jeste kurac moj. Da je pošteno zarađena ne bi je tako lako ni palili jedni drugima.“

Sličan će pristup sačuvati i kasnija *Turneja* (r. Goran Marković, 2008) koja 13 godina nakon kraja rata još uvijek zaziva opće mjesto izgubljenog „bratstva“ i posljedičnog „bratoubilačkog rata“. Srpski vojni liječnik obavještava gledatelje: „A uopšte, ovaj rat je pomalo čak i iracionalan. Pre svega, ovde ratuju isti ljudi, govore istim jezikom, imaju isti mentalitet i ista osećanja. Ne razlikuju se – ni po čemu. Razmišljao sam koliko bi bilo teško da se snimi film o jednom ovakvom ratu, pre svega kostimografski, ali i ostalo. U pravom ratnom filmu, dve strane se razlikuju na prvi pogled, ne samo po izgledu nego i po ponašanju.“

A ovi ovde svi isti, isti. I Srbi, i Hrvati, s druge strane Muslimani. Svi su to potpuno identični ljudi. *Jedan narod.*“ (Istaknuo D.Š.)⁴⁷

Hrvatski je film također nastavio neke od ratnih trendova i nakon rata. Pri tome su naročito ilustrativni *Bogorodica* (r. Neven Hitrec, 1999) i *Četverored* (r. Jakov Sedlar, 1999). *Bogorodica* se nastavlja na model „objašnjavačkih“ filmova i nastoji sažeti čitav tijek agresije u jedan narativ, a *Četverored* slijedi pristup koji je redatelj Jakov Sedlar ostvario i u *Gospri* – radi se o antisocijalističkom filmu koji domoljubive junake (u *Gospri* – bogobožne junake) tjera na križni put za naciju (religiju).

Ipak, i srpski i hrvatski film ponudili su alternativne modele nošenja s nasiljem i ratom. Na srpskoj strani, zanimljiv je primjer *Bure baruta* (r. Goran Paskaljević, 1998) koji precizno razlaže društveno nasilje, dovodi ga do apsurdne žestine i gledatelju prikazuje njegove prirodne destruktivne konzekvence. Hrvatska strana snima filmove *Svjedoci* (r. Vinko Brešan, 2003) i *Crnci* (r. Goran Dević i Zvonimir Jurić, 2009) koji hrvatsku vojsku posve lišavaju aure žrtve i gledatelju nude pozadinsku stranu „pravednog“, ali i bilo kakvog rata. Takav je pristup sukobu lišen općeg mjesta „svi su krivi“, a otkrivanje krivnje vlastite strane nije povezano s potrebom da se svako eventualno zlo „naših“ nadomjesti bar dvostrukim „njihovim“.

Svakako, istraživanje „odjeka“ prikaza rata u filmovima snimljenima za vrijeme trajanja rata ostavlja prostora za znatno opsežniji zahvat, ali time bi se izašlo iz okvira ovoga rada. Analiza takvih obrazaca prikazivanja rata i određivanje pripadnih poetskih modela mogli bi doprinijeti ne samo boljem razumijevanju rata proizašlog iz raspada Jugoslavije već i boljem razumijevanju suvremenih filmova i različitih (ponekad oprečnih) metoda nošenja s ratnim nasljeđem. U konačnici, rat svojim dovršetkom 1995. nije ni za područje bivše Jugoslavije značio prekid nasilja, s obzirom na to da je sukob nekoliko godina kasnije opet eskalirao, ovaj puta na području Kosova. To je u konačnici dovelo do raspleta od kojeg su likovi srpskog filma *Dnevnik uvreda 1993.* strahovali još 1994. godine – Zapad je udario iz zraka. Stoga, čini se korisnim produbljivati znanje o mehanizmima medijskih i filmskih predstavljanja rata ne bi li se bolje razumio rat i postiglo bolje razumijevanje mirovnih procesa.

⁴⁷ Kupreš će za tendenciju srpskog filma *Nož* (r. Miroslav Lekić, 1999) koji također govori o narodnom bratstvu i nastoji „razotkriti povijesnu istinu“ da su Muslimani ustvari poturčeni Srbi ustanoviti: „Uprošćeno, dođe mu da je humanistička i pacifistička dimenzija filma uslovna – Srbi i Muslimani ne treba da se mrze i ubijaju ne zato što je svaka nacionalna mržnja pogrešna i pogubna, nego zato što su to dva naroda u jednom narodu.“ (Kupreš, 1999)

Literatura

Balas, S. (2000) „The Opposition in Croatia“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Branković, S. (1995) *Serbia at War With Itself*, Beograd: Sociološki pregled

Bratić, V. (2006) „Media Effects During Violent Conflict: Evaluating Media Contributions to Peace Building“ *Conflict & Communication Online*, URL: http://www.cco.regener-online.de/2006_1/pdf_2006-1/bratic.pdf (2.11.2014.)

Cerovic, S. (1995) „Canned Lies“ URL: <http://www.barnsdle.demon.co.uk/bosnia/caned.html> (2.11.2014.)

Cigar, N. (1999) „Srpski ratni napor i okončanje rata“ U: Magaš, B., Žanić, I. (ur.) *Rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini: 1991-1995*, Zagreb; Sarajevo: Naklada Jesenski i Turk; DANI

Cruz, M. P. (2008) „From Yugoslav to Serbian cinema (1991-2001)“ U: Darras, M., Cruz, M. P. (ur.) *Balkan Identities Balkan Cinemas*, Torino: NISI MASA

Ćurgus Kazimir, V. (2000) „The Dressing of Newspapers“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Daković, N. (2004) „Kinematografija raspada Jugoslavije: Plamen na ničijoj zemlji“ *Vreme*, URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=373841> (2.11.2014.)

Daković, N. (2008) „Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post-)Yugoslav Cinema“ U: Sarkisova, O., Apor, P. (ur.) *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest, New York: Central European University Press

Dobrilović, L. (2005) „Hrvatska kinematografija 1990-ih (2. dio)“ *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 42, str. 160-173

Đurić, I., Zorić, V. (2009) „Foreclosing the Other, Building the War: A Comparative Analysis of Croatian and Serbian Press Discourses During the Conflict in Croatia“ U: Kolstø, P. (ur.) *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Farnham; Burlington: Ashgate

Filmski centar Srbije (2014) „Filmska baza“ URL: http://www.fcs.rs/generic.php?page=filmska_baza (2.11.2014.)

Gagnon, V. P. (1994) „Serbia's Road to War“ *Journal of Democracy*, Volume 5, Number 2, str. 117-131

Galt, R. (2006) „Yugoslavia's Impossible Spaces“ U: Galt, R. *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York: Columbia University Press

Gamson, W. A., Croteau, D., Hoynes, W., Sasson, T. (1992) „Media Images and the Social Construction of Reality“ *Annual Review of Sociology*, Vol. 18, str. 373-393

Gilić, N. (2011) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international

Goulding, D. J. (2004) *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. - oslobođeni film*, Zagreb, VBZ

Gredelj, S. (2001) „War, Crimes, Guilt, Sanctions“ U: Spasić, I., Subotić, M. (ur.) *R/evolution and Order: Serbia After October 2000*, Belgrade: Institute for Philosophy and Social Theory

Halligan, B. (2000) „An Aesthetic of Chaos: The blurring of political subtexts in film depictions of the Bosnian war“ U: Horton, A. J. (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, Telford: Central Europe Review

Horton, A. J. (2000) „Critical Mush: 'The South Bank Show' gives Emir Kusturica an easy ride“ U: Horton, A. J. (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, Telford: Central Europe Review

Hrvatski državni arhiv (2011) „Hrvatski dugometražni filmovi 1944. – 2006. godina“, URL:
<http://www.arhiv.hr/cs/groups/public/documents/document/mdaw/mda0/~edisp/web2hdarhiv/oc004393.pdf> (2.11.2014.)

Institut za film (1996) *Kinematografija u SR Srbiji: 1991*, Beograd: Institut za film

Institut za film (1997) *Kinematografija u Srbiji: 1992*, Beograd: Institut za film

Institut za film (1999) *Kinematografija u Srbiji: 1993/1994*, Beograd: Institut za film

Institut za film (2001) *Kinematografija u Srbiji: 1995*, Beograd: Institut za film

Iordanova, D. (2000) „Introduction“ U: Horton, A. J. (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, Telford: Central Europe Review

Iordanova, D. (2001) *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute

Jowett, G. S., O'Donnel, V. (2006) *Propaganda and Persuasion*, Thousand Oaks: Sage Publications

Jusić, T. (2009) „Media Discourse and the Politics of Ethnic Conflict: The Case of Yugoslavia“ U: Kolstø, P. (ur.) *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Farnham; Burlington: Ashgate

Keene, J. (2001) „The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground: Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History“ *Rethinking History*, 5:2, str. 233-253

Kolstø, P. (2009) „Discourse and Violent Conflict: Representations of ‘Self’–‘Other’ in the Yugoslav Successor States“ U: Kolstø, P. (ur.) *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Farnham; Burlington: Ashgate

Krasztev, P. (2000) „Who Will Take the Blame?: How to make an audience grateful for a family massacre“ U: Horton, A. J. (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, Telford: Central Europe Review

Krištofić, B. (2000) „Through Battles Into the ‘Year of Recognition’“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Kronja, I. (2004) „Violence as a Cause of and a Response to Frustration: Serbian Cinema and Violence Culture, 1990 - 2004“ *Cultures of Violence Conference*, URL: <http://www.inter-disciplinary.net/ati/violence/v5/kronja%20paper.pdf> (2.11.2014.)

Krstić, I. (2002) „Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture“ *Other Voices*, URL: <http://www.othersvoices.org/2.2/krstic/> (2.11.2014.)

Kupreš, R. (1999) „Uslovni humanizam umetničkog angažmana“ *Republika*, URL: http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/99/210/210_11.html (2.11.2014.)

Kurelec, T. (2004) *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM; Društvo filmskih kritičara

Levi, P. (2009) *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug

MacDonald, D. B. (2002) *Balkan holocausts? Serbian and Croatian victim-centred propaganda and the war in Yugoslavia*, Manchester; New York: Manchester University Press

Malešič, M. (2000) *Peace Support Operations, Mass Media, and the Public in Former Yugoslavia*, Stockholm: Styrelsen för psykologiskt försvar

Marković, Z. M. (2000) „The Nation: Victim and Vengeance“ U: Popov, N. (ur.) *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis*, Budapest: Central European University Press

Mihelj, S., Bajt, V., Pankov, M. (2009) „Reorganizing the Identification Matrix: Televisual Construction of Collective Identities in the Early Phase of Yugoslav Disintegration“ U: Kolstø, P. (ur.) *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Farnham; Burlington: Ashgate

Milivojević, S. (2000) „The Nationalization of Everyday Life“ U: Popov, N. (ur.) *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis*, Budapest: Central European University Press

Milošević, M. (2000) „The Media Wars: 1987-1997“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Milošević, S. (2009) „O Srbima, bitkama i Jugoslaviji“ *Vreme*, URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=872091> (2.11.2014.)

Morgan, P. (2010) „Sigurnost u međunarodnoj politici: Tradicionalni pristupi“ U: Collins, A. (ur.) *Suvremene sigurnosne studije*, Zagreb: Politička kultura

Mutić, N. (2009) „Self and Other in Balkan (Post-)War Cinema“ U: Kolstø, P. (ur.) *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Farnham; Burlington: Ashgate

Nenadović, A. (2000) „'Politika' in the Storm of Nationalism“ U: Popov, N. (ur.) *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis*, Budapest: Central European University Press

Pantović, A. (2011) „Let Emirove sove u suton“ *e-Novine*, URL: <http://www.e-novine.com/stav/45052-Let-Emirove-sove-suton.html> (2.11.2014.)

Pavičić, J. (2000) „Moving into the Frame: Croatian film in the 1990s“ *Central Europe Review*, URL: http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html (2.11.2014.)

Pavičić, J. (2008) „Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija“ *Sarajevske sveske*, No. 21-22, str. 643-672

Pavičić, J. (2009) „Film me iznervirao zbog te vrste političke retorike“ *Jutarnji list*, URL: <http://www.jutarnji.hr/film-me-iznervirao-zbog-te--vrste-politicke-retorike/313622/> (2.11.2014.)

Pavičić, J. (2011) *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Pavičić, J. (2012) „From a Cinema of Hatred to a Cinema of Consciousness: Croatian Film after Yugoslavia“ U: Vidan, A., Crnković, G. P. (ur.) *In Contrast: Croatian Film Today*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Popov, N. (2000) „Media Shock and Comprehending it“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Posen, B. R. (1993) „The Security Dilemma and Ethnic Conflict“ *Survival*, vol. 35, no. 1, str. 27-47

Ravetto-Biagioli, K. (2012) „Laughing into an Abyss: Cinema and Balkanization“ U: Imre, A. (ur.) *A Companion to Eastern European Cinemas*, Chichester: Wiley-Blackwell

Reynolds, P. W. (2004) „Media and Communications Systems in the Balkan Conflicts“ U: Morton, J. S., Nation, R. C., Forage, P., Bianchini, S. (ur.) *Reflections on the Balkan Wars: Ten Years After the Break Up of Yugoslavia*, New York: Palgrave Macmillan

SANU (1991) „Memorandum' SANU (grupa akademika Srpske akademije nauka i umetnosti o aktuelnim društvenim pitanjima u našoj zemlji)“ U: Čović, B. (ur.) *Izvori velikosrpske agresije: rasprave, dokumenti, kartografski prikazi*, Zagreb: August Cesarec; Školska knjiga

Shawcross, W. (1995) „Predgovor“ U: Thompson, M. *Kovanje rata: Mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini*, Zagreb: Hrvatski helsinški odbor za ljudska prava; Građanska inicijativa za slobodu javne riječi

Skopljanac Brunner, N. (2000a) „Media Strategies of Constructing the Image of the 'Other' as 'Enemy'“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Skopljanac Brunner, N. (2000b) „An Analysis of Media Presentation of Reality by RTV Serbia“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Stojanović, M. (2001) „U očima zapada: Igrani film u SRJ devedesetih godina“ *Zarez*, br. 47, str. 28-29

Škrabalo, I. (1996) „Hrvatski film o ratu“ *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8, str. 91-97

Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Škrabalo, I. (2008) *Hrvatska filmska povijest ukratko: 1896-2006*, Zagreb: VBZ

Šošić, A. (2009) „Film i rat u Hrvatskoj: Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“ *Zapis*, URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32527#.Uumcp-G0NiN (2.11.2014.)

Štitkovic, E. (2000) „Croatia: The First War“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Thompson, M. (1995) *Kovanje rata: Mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini*, Zagreb: Hrvatski helsinški odbor za ljudska prava; Građanska inicijativa za slobodu javne riječi

Torov, I. (2000) „The Resistance in Serbia“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Turković, H. (1998) „Kad je film nacionalan“ *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 16, str. 29-37

Turković, H. (2000) „The Content Analysis of HRT News Programmes“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Udovički, J. (2000) „Introduction“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Udovički, J., Šitković, E. (2000) „Bosnia and Hercegovina: The Second War“ U: Udovički, J., Ridgeway, J. (ur.) *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham; London: Duke University Press

Velisavljević, I. (2008) „Jedna režija, dva autora: Emir Kusturica vs. Srđan Dragojević“ *Sarajevske sveske*, No. 19-20, str. 207-227

Veljanovski, R. (2000) „Turning the Electronic Media Around“ U: Popov, N. (ur.) *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis*, Budapest: Central European University Press

Vidan, A. (2012) „In Contrast: Croatian Film Today“ U: Vidan, A., Crnković, G. P. (ur.) *In Contrast: Croatian Film Today*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Vojnov, D. (2008) „Politički aspekti savremenog srpskog filma“ *Nova srpska politička misao*, URL: <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/politicki-aspekti-savremenog-srpskog-filma.html?alphabet=1> (2.11.2014.)

Vučinić, S. (2008) „Muze u senci istorije“ *Sarajevske sveske*, No. 19-20, str. 189-206

Zajec, Š. (2014) „'Narcissism of Minor Differences'? Problems of 'Mapping' the Neighbour in Post-Yugoslav Serbian Cinema“ U: Mazierska, E., Kristensen, L., Närepea, E. (ur.) *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*, London: I. B. Tauris

Zakošek, N. (2000) „The Legitimation of War: Political Construction of a New Reality“ U: Skopljanac Brunner, N., Gredelj, S., Hodžić, A., Krištofić, B. (ur.) *Media & War*, Zagreb; Beograd: Centre for transition and civil society research; Agency Argument

Žižek, S. (2010) „Poezija etničkog čišćenja“ *e-Novine*, URL: <http://www.e-novine.com/stav/42714-Poezija-etnikog-ienja.html> (2.11.2014.)