Suvremeni hrvatski igrani film: kvalitativna analiza tematskih struktura pobjedničkih filmova Pulskog filmskog festivala (1991. - 2016.)

Beluhan, Matej

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:257700

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Matej Beluhan

SUVREMENI HRVATSKI IGRANI FILM: KVALITATIVNA ANALIZA TEMATSKIH STRUKTURA POBJEDNIČKIH FILMOVA PULSKOG FILMSKOG FESTIVALA (1991.-2016.)

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KOMUNIKOLOGIJU

MATEJ BELUHAN

SUVREMENI HRVATSKI IGRANI FILM: KVALITATIVNA ANALIZA TEMATSKIH STRUKTURA POBJEDNIČKIH FILMOVA PULSKOG FILMSKOG FESTIVALA (1991.-2016.)

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Danijel Labaš
Sumentorica: Željka Biondić

Zagreb, 2017.

Sažetak

Razdoblje hrvatske filmske umjetnosti nakon napuštanja jugoslavenskog političkog, društvenog i kulturnog konteksta 1991. godine i redefiniranja kinematografskog sustava s pravom se može nazvati suvremenim hrvatskim filmom. Cilj je ovog rada analizirati tematske strukture suvremenog hrvatskog dugometražnog igranog filma i rezultate interpretirati unutar društvenog i političkog konteksta u kojem su analizirana djela snimljena. Dakle, istražiti koje su glavne tematske preokupacije domaćih filmskih autora, koja životna područja autori obrađuju u podtemama i pratećim temama te na koje se tematske motive oslanjaju kako bi obogatili filmsku priču. Kvalitativna metoda utemeljene teorije pružila je dubinski uvid u predmet istraživanja, a pravac simboličkog interakcionizma omogućio je interpretativni pristup rezultatima analize. Ovakav kulturološki i znanstveni pristup suvremenom hrvatskom igranom filmu pruža uvid u još uvijek nedovoljno istraženo razdoblje domaće kinematografije te postavlja okvire za dublje razumijevanje suvremene hrvatske audiovizualne kulture. Istraživanjem su obuhvaćene tematike obrađene u 39 filmova koji su u razdoblju od 1991. do 2016. osvojili nagrade *Velika zlatna arena za najbolji film* i/ili *Zlatna vrata Pule* na najvažnijoj godišnjoj smotri domaćeg audiovizualnog stvaralaštva – Pulskog filmskog festivala. Analiza pokazuje kako su prevladavajuće tematsko područje egzistencijalne krize i propitkivanja identiteta u kontekstu novo uspostavljenog društveno-simboličkog poretka. Suvremeni hrvatski igrani film je tematski izuzetno senzibilan na sliku društva opterećenog ratnim traumama i podjelama na temelju nacionalnosti, a pojedini autori slojevitom tematskom strukturom uspješno ilustriraju probleme hrvatskog društva te kanaliziraju društveno-političku kritiku.

Ključne riječi: suvremeni hrvatski igrani film, tematska struktura, Pulski filmski festival, utemeljena teorija, simbolički interakcionizam

Abstract

The period in Croatian cinema after the abandonment of Yugoslavian political, social and cultural context in 1991, as well as the subsequent redifinition of the national cinema system, can rightfully be called the period of Croatian contemporary feature film. The main purpose of this paper is to analyze various thematical structures of the modern Croatian feature films as well as to interpet the results of the study while keeping in mind both political and social factors prevalent at the time of their making and, furthermore, to explore and determine the predominant thematic preoccupations of Croatian film directors, which areas of life tend to problematized in the sub-themes and which thematic motifs are used in order to enrich the film's narrative. The qualitative method of grounded theory provided the deep insight into the subject matter, while the use of symbolic interactionism lead to an interpretative approach to the results of the study. This cultural and scientific approach to contemporary Croatian feature films gives us a deeper insight into the still under-researched period of Croatian cinema, but also helps establish the framework necessary for a deeper understanding of the Croatian contemporary audiovisual culture. This study examines the themes of 39 films which won either the *Grand Golden Arena for Best Film* or the *Golden Gate of Pula* audience award (or both) at the most prominent Croatian annual film festival – *Pula Film Festival* – in the period between 1991 and 2016. The analysis shows us that the most popular themes include existential crisis and the question of identity in the context of newly established socio-symbolic order. Thematically speaking, Croatian contemporary feature film is very sensitive in its depiction of a society burdened with war trauma and national divides and some directors use layered thematic structure in order to sucessfully illustrate the problems of Croatian society of the day, as well as to canalize the socio-political critique.

Keywords: Croatian contemporary feature film, thematic structure, *Pula Film Festival*, grounded theory, symbolic interactionism

Sadržaj

1. Uvod 4
2. Teorijska pozadina: povijest hrvatskog filma 7
   2.1. Filmska pretpovijest i rani film u Hrvatskoj (1896.-1941.) 7
   2.2. Prevlast klasičnog narativnog stila (1941.-1962.) i početak filmskog festivala u Puli 8
   2.3. Prevlast modernističkog stila (1963.-1972.) 11
   2.4. Kolektivna autocenzura 1970-ih te razvoj novožanrovskog filma 1980-ih 13
   2.5. Suvremeni hrvatski igrani film 15
3. Teorijska pozadina i metodologija 18
   3.1. Narativna obilježja filma 18
   3.2. Kvalitativne metode istraživanja: utemeljena teorija 19
   3.3. Uzorak: filmski festival u Puli kao paradigma nacionalne kinematografije 22
   3.4. Postupak kodiranja filmova 26
4. Rezultati kodiranja elemenata tematskih struktura suvremenih hrvatskih igranih filmova 27
   4. 1. Međuzavisnost glavnih tema i tematskih pozadina 27
      4.1.1. Kriza društvenog identiteta kao tematska pozadina egzistencijalnih kriza 27
      4.1.2. Izravni doticaj povijesnih kretanja i tematske strukture 32
      4.1.3. Zabranjene ljubavi u pozadini nacionalnih i svjetonazorskih podjela 34
      4.1.4. Moralne i egzistencijalne krize u kontekstu provincijskih zajednica 35
      4.1.5. Ujedinjenje obitelji kao rezultat dječje hrabrosti 37
   4.2. Tematski motivi 38
4. Zaključna rasprava 43
5. Popis korištenih izvora 48
   6.1. Teorijska djela 48
   6.2. Audiovizualni izvori (filmovi) 50
   6.3. Oprema teksta 52

1. Uvod

Filmski medij od svojeg je početka težio reprezentiranju i opisivanju stvarnosti. Gledajući film gledatelj se prepušta imaginaciji i neizbježnoj subjektivnoj interpretaciji koju stimulira prikazivanje 24 sličica u sekundi, praćenih pripadnim im tonskim zapisom. Autori se, pak, koriste filmom kako bi govorili o zbilji, barem kako je oni doživljavaju, pa se u procesu gledanja filmskog djela neizbježno ostvaruje komunikacija na relaciji autor – publika s filmom kao medijskim posrednikom.

Iako je trebalo pola stoljeća kako bi se razvila sustavna jugoslavenska kinematografija, unutar koje su se u prošlom stoljeću razvijali hrvatski autori, od trenutka kada je film postao jedan od čimbenika modernosti ondašnjeg društva autori su počeli progovarati o aktualnostima i problemima s kojima se ono nosilo. Naime, nakon ideološki obojenih filmova koji su obrađivali ratne teme iz Drugog svjetskog rata i promicali socijalistički državni ustroj s naglaskom na kolektiv, autori su se, barem djelomice, odmaknuli od stroge režimske kontrole pa su njihova djela progovorila o poratnoj tjeskobi i socijalnim problemima jugoslavenskog društva. Dakle, medij filma se razvio u umjetnost progovaranja o zbilji i istraživanja psiholoških stanja pojedinaca u vremenu nakon Drugog svjetskog rata.

Potvrda važnosti filma za poimanje nacionalne kulture i nacionalnog identiteta došla je i pokretanjem filmskog festivala u Puli 1954. godine. Isprva naziva Revija domaćeg filma, manifestacija u Puli ubrzo je postala najvažniji komunikacijski mehanizam jugoslavenske kinematografije, glamurozna smotra domaćih filmova namijenjena domaćoj, ali i inozemnoj publici. Filmski festival u Puli je, unatoč opetovanim promjenama imena i povremenim programskim zastojima za vrijeme Domovinskog rata, nastavio s tradicijom predstavljanja najnovijih filmskih uradaka i nakon osamostaljenja Republike Hrvatske od Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Dakle, Pulski filmski festival predstavlja sjecište umjetničkih ostvarenje hrvatske kinematografije, festival koji pruža sliku razvoja i dometa domaćeg audiovizualnog stvaralaštva. Upravo zato, namjernim uzorkovanjem u predmet istraživanja sam uključio pobjedničke filmove filmskog festivala u Puli koji su u razdoblju od 1991. do 2016. osvojili nagrade *Velika zlatna arena za najbolji film* i/ili *Zlatna vrata Pule*.

Napuštanje jugoslavenskog političkog, društvenog i kulturnog konteksta označili su početak redefiniranja nacionalnih vrijednosti i uspostave novog simboličkog poretka. Shodno tome i filmska je umjetnost otvorila „novo poglavlje“ pa se s pravom razdoblje hrvatske kinematografije od 1991. godine nadalje može nazvati *suvremenim hrvatskim filmom*. Redefiniranje kinematografije značilo

je promjene unutar produkcijskih i distribucijskih sustava te prilagođavanje novoj kulturnoj politici. Iako su neki filmski teoretičari i kritičari suvremeno razdoblje hrvatskog filma označili nazivima kao što su „mladi hrvatski film“ i „novi hrvatski film“, pokušavajući povezati filmske autore pod jednu etiketu i možda tako ojačati identitet domaće kinematografije, hrvatski film u svom novom ruhu nikada nije zaživio u stilsko-poetskom jedinstvu pa ga u ovom radu niti nećemo tako klasificirati već ćemo se pridržavati kulturološko-kronološkog naziva — suvremeni hrvatski igrani film.

Izbor teme ovog rada proizašao je iz osobne motivacije autora ovog teksta za boljim upoznavanjem s domaćim filmskim stvaralaštvom. Veći dio generacija rođenih u 1980-ima i 1990-ima ne pokazuje interes za domaći film te ga nerijetko u privatnim razgovorima klasificiraju kao dosadan i tematski zasićen film preokupiran nacionalnim *pathosom* Domovinskog rata. Osim toga, u znanstvenim radovima i knjigama koje su objavljivali domaći filmski teoretičari tematsku prevlast odnose hrvatski filmovi iz razdoblja jugoslavenske kinematografije, a područje novije audiovizualne proizvodnje nedovoljno je proučeno.

Upravo zato, ovim radom cilj nam je bio istražiti koje su tematske preokupacije suvremenog hrvatskog dugometražnog igranog filma. Pritom smo se oslonili na kvalitativnu metodologiju i paradigmu simboličkog interakcionizma koji su nam kao metodološke postavke omogućile da interpretativno i sustavno pristupimo predmetu istraživanja. Rezultati u kvalitativnim istraživanjima nisu generabilni, no omogućuju dublji uvid u specifične fenomene i kulturne deskripcije u skladu s interpretativnom tradicijom u društvenim znanostima. Dakle, između istraživača i predmeta istraživanja ne stoji instrumentalna matrica koja bi jamčila objektivnost, kao ni teorija koja istraživača dedukcijski navodi prema unaprijed određenom smjeru već se metodom indukcije konceptualizira opis koji bi „otvorio prozor“, u ovom slučaju, tematikama hrvatskih igranih filmova. Povrh toga, paradigma simboličkog interakcionizma omogućila nam je da zabilježena promatranja povežemo s društvenim i političkim kontekstom u kojem su analizirana djela nastala.

Tematske kodove bilježili smo gledajući filmove i zatim smo na temelju prikupljenih zapažanja izgradili sveobuhvatnu teoriju. Svrha je ovakvog kulturološkog i znanstvenog proučavanja suvremenog hrvatskog filma pružiti uvid u stanje još uvijek nedovoljno istraženog razdoblja domaće kinematografije te postaviti okvir za dublje razumijevanje suvremene hrvatske audiovizualne kulture.

Kako bi opisali tematike hrvatskog igranog filma u suvremenom kontekstu, prvo ćemo ukratko

predstaviti razvoj domaće kinematografije, odnosno trendove koji su prevladavali i ostvarenja koja su se istaknula u razdoblju u kojem je hrvatski film bio dio jugoslavenske kinematografije. Naglasak će pritom biti na dugometražne igrane filmove koji su osvajali nagrade na pulskom filmskom festivalu. U sljedećem ćemo djelu rada iznijeti terminologiju i obrazložiti metodologiju koju smo koristili u provedbi istraživanja. Također, objasnit ćemo značaj filmskog festivala u Puli i opisati postupak kodiranja elemenata tematske strukture.

Zatim ćemo predstaviti rezultate kodiranja elemenata tematskih struktura suvremenih hrvatskih igranih filmova. Rezultate ćemo predstaviti za svaki film pojedinačno u potpoglavljima složenima na temelju tematske bliskosti analiziranih djela. Rezultati koji se odnose na kodirane motive tematskih struktura bit će izneseni u zasebnom poglavlju. Nakon što predstavimo sve glavne teme, podteme, prateće teme i motive, u završnom ćemo djelu rada iste interpretirati unutar socijalnog, kulturološkog i političkog konteksta u kojima su filmovi nastajali te predstaviti jedinstveni tematski koncept suvremenog hrvatskog dugometražnog igranog filma.

2. Teorijska pozadina: povijest hrvatskog filma

2.1. Filmska pretpovijest i rani film u Hrvatskoj (1896.-1941.)

Nakon što se 1895. pojavio novi medij „živućih fotografija“ nije trebalo dugo čekati na projekciju prvih filmova u Hrvatskoj. Naime, samo deset mjeseci nakon praizvedbe u Parizu, ugledni fotografi Rudolf Masinger i Lavoslav Breyer organizirali su 8. listopada 1896. u zagrebačkoj dvorani Kolo prvu filmsku projekciju u Hrvatskoj. Kako ističe Nikica Gilić (2010: 20), unatoč ranoj prikazivačkoj djelatnosti i entuzijazmu nekolicine zaljubljenika u film, na hrvatskom se području u narednih nekoliko desetljeća nije razvila bogata filmska produkcija.

Najstariji očuvan filmski snimak načinjen na tlu Hrvatske *Šibenska luka* datira iz 1904., međutim snimatelj braće Lumière, Alexandre Promio još je 1898. snimao na hrvatskom tlu, napominje Ivo Škrabalo (2008: 15). Kako bi se uopće moglo baviti filmom bila je potrebna, naravno, kamera. Stoga je razumljivo da su pioniri domaće filmske profesije bili upravo snimatelji poput Stanislawa Nowortya, Josipa Karamana i Josipa Halla, prvog profesionalnog snimatelja u Hrvatskoj. Tim su ranim reportažnim uradcima zabilježena lokalna događanja ili krajolici poput Plitvičkih jezera.

U razdoblju uoči Prvoga svjetskog rata, filmska umjetnost na ovim prostorima nije bila u koraku sa svjetskim mjerilima. Ante Peterlić (2012: 11) smatra kako je razlog tomu, uz industrijsku nerazvijenost tog djela tadašnje Austro-Ugarske Monarhije, bila zaokupljenost tradicionalnim umjetnostima kao nositeljima kulture i uspostavljateljima nacionalnog identiteta. Prvo hrvatsko filmsko poduzeće Croatia osnovano je 1917., a iste je godine snimljen i prvi hrvatski igrani film *Brcko u Zagrebu* Arsena Maasa (Škrabalo: 2008: 17). *Brcko u Zagrebu* i sljedeći domaći film, *Matija Gubec* (1917.) redatelja Aleksandra Biničkog, bili su adaptacije uspješnih kazališnih predstava, a nijedan od tih i drugih ranih nijemih filmova nije sačuvan.

Počeci domaće kinematografije i ambicioznije proizvodnje filmskih djela su bili pod utjecajem ekspresionističke struje koja je ponajviše dolazila iz Njemačke. Osim vremenske koincidencije, Peterlić (2012: 127) navodi tematske, stilske i žanrovske poveznice između hrvatskih i njemačkih filmova dok ne zamjećuje utjecaj američkog komercijalnog filma. Njemački ekspresionizam imao je značajan utjecaj ponajprije zbog političke i kulturne veze dvaju država te tehnologije i literature koja se većinom naručivala iz Njemačke. Konkretni produkcijski pomaci vidljivi su u Kraljevstvu Srba, Hrvata i Slovenaca, kasnije Kraljevini Jugoslaviji, tijekom koje će se Zagreb, kao sjedište Saveza filmskih poduzeća i Saveza kinematografa za cijelu zemlju, polako razviti u ekonomski

centar filmskog života nove države (Škrabalo, 2008: 18).

Uloga filma nije bila samo komercijalno zabavljačke naravi, ističe Gilić (2010: 24). Na primjer, Andrija Štampar je 1927. osnovao Školu narodnog zdravlja koja je u svoj program zdravstvene prosvjete uvrstila i filmsku školu zahvaljujući kojoj su nastali i najstariji sačuvani hrvatski igrani filmovi[1]: *Birtija* (1929.), *Grješnice* (1930.) i *Macina i Ankina sudbina* (1930.). Film se ubrzo nastavio razvijati i iz entuzijastičnih umjetničkih pobuda, snimljen je i prvi crtani film *Martin u nebo, Martin iz neba* (1929.), a početkom filmskog amaterizma na ovim prostorima smatra se osnutak Kinosekcije zagrebačkog Fotokluba 1927. godine (Škrabalo, 2008: 98). Zahvale za osnivanje udruženja koje će se kasnije osamostaliti, prvo kao Klub kinoamatera Zagreb, a kasnije kao Kinoklub Zagreb, pripadaju Maksimilijanu Paspi, najvjerojatnije prvoj osobi s ovih prostora koja je nabavila filmsku kameru. Druga osoba s filmskom kamerom bio je Oktavijan Miletić, prva osobnost u domaćem filmskom stvaralaštvu zaokružena umjetnička opusa, ujedno i redatelj filma *Šešir* (1937.) koji se smatra prvim hrvatskim zvučnim filmom[2].

2.2. Prevlast klasičnog narativnog stila (1941.-1962.) i početak filmskog festivala u Puli

U razdoblju do Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj je nabavljeno nešto tehnike za snimanje, a oko filmske se djelatnosti okupio nevelik broj entuzijasta te iako nije ostvarena kinematografija, stvoreni su nužni preduvjeti za razvitak iste. Tek su za Nezavisne države Hrvatske, u vrijeme propagandnih potreba ustaškog režima, postignuti materijalni i tehnički uvjeti organizirane kinematografije. Prvi je filmski uradak iz tog razdoblja *Govor Poglavnika na Markovom trgu* iz svibnja 1941., a već u siječnju 1942. stvaranjem Državnog proizvodnog poduzeća Hrvatski slikopis (Croatia film) započinje sustavna i organizirana filmska proizvodnja. Najveći je uspjeh Hrvatskog slikopisa prvi domaći cjelovečernji zvučni film *Lisinski* (1944.) redatelja Oktavijana Miletića, film čija radnja prati posljednjih 13 godina života skladatelja prve hrvatske opere (Škrabalo, 2008: 41-43).

Nastavak državne kinematografije, ovaj put pod komunističkim režimom, simbolično je označio dokumentarni film *Oslobođenje Zagreba* (1945.). U počecima Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (dalje u tekstu: SFRJ) filmska je produkcija decentralizirana po republikama i u Zagrebu je 1946. utemeljen Jadran film, poduzeće koje će narednih desetljeća izrasti u „najmoćniji produkcijski faktor hrvatske kinematografije“ (Gilić, 2010: 45). Između 1945. i 1951. nastaju

[1] Navedeni filmovi su bili namjenski, ali sadrže pripovijedne elemente igranog filma (Gilić, 2010: 25).
[2] Gilić (2010: 29) navodi kako je sporan status *Šešira* kao prvog hrvatskog zvučnog filma. Naime, ostao je sačuvan ulomak iz filma *Melodije tisuću otoka* (1932.) redatelja Maxa Oswatitscha, koji je također bio zvučne produkcije.

izrazito ideologizirani filmovi, prije svega dokumentarci preko kojih se obračunavalo s „unutarnjim neprijateljem“ ili se pak gradila slika uspjeha nove jugoslavenske države, dok su se igrani filmovi tematski bavili upravo završenim ratom i pobjedom antifašističkih snaga (Škrabalo, 2008: 44-45). Redateljsko mjesto dugometražnog filmskog prvijenca u SFRJ pripalo je Vjekoslavu Afriću koji 1947. snima *Slavicu*, film zamišljen kao apologija partizanske borbenosti i požrtvovnosti. Prvi je dugometražni film u produkciji Jadran filma *Živjeće ovaj narod* (1947.) Nikole Popovića, djelo koje se također temelji na tematskom motivu važnosti kolektiva (Gilić, 2010: 41). Oba su filma kao perjanice socijalističkog realizma[3], postali ogledni primjerak partizanskog žanra. Prvi je hrvatski poratni film suvremene tematike, ujedno i prva komedija, *Plavi 9* (1950.) redatelja Kreše Golika (Šakić, 2004: 21).

Od sredine 1950-ih igrani filmovi se odmiču od ideološke poetike socrealizma te iako više nije bilo režimskih nametanja tema i žanrova, redatelji su ipak morali oprezno pristupati ideološki nepodobnom sadržaju. Kinematografija se iz državne pretvorila u producentsku, čemu je ponajviše doprinijelo donošenje *Saveznog zakona o filmu* 1956. godine (Škrabalo, 2008: 54). Iste je godine osnovan Studij za crtani film Zagreb filma koji je u samom početku pokazivao modernističke tendencije unutar animiranog filma (Peterlić, 2012: 149). Doduše, za razliku od eksperimentalnih i animiranih filmova, dugometražnim se filmovima bilo teže odmaknuti od uplitanja države jer ih je i dalje upravo ona financirala[4], ističe Tomislav Šakić (2004: 6). Prema Gilićevom (2010: 50) shvaćanju, s odmakom od ratnih zbivanja i Sovjetskog Saveza te u potrazi za srednjim putem između sovjetske i kapitalističke umjetnosti, jugoslavenski je film savladao klasični narativni stil.

Kako tumači Šakić (2013: 53), tragove unutar klasičnog narativnog stila u hrvatskom filmu 1950-ih ostavila su dva ranomodernistička oblika: *film noir* i talijanski neorealizam. Shodno tome, hrvatski su igranofilmski vrhunci iz toga razdolja, *Koncert* (1954.) Branka Belana, *Ne okreći se sine* (1956.) Branka Bauera i *H-8* (1958.) Nikole Tanhofera, klasični filmovi ranomodernističkih tendencija (2013: 36). U tom razdoblju javlja se i tematski odmak od propisanog optimizma i socijalnih tematika prema poratnoj tjeskobi i psihološkoj profilaciji likova (Šakić, 2013: 54).

Poimanju 1950-ih kao klasičnog razdoblja unutar povijesti domaćeg filma svakako doprinosi pokretanje filmskog festivala u Puli 1954. godine (Gilić, 2010: 47). Iako je postojala ideje velike filmske smotre u Zagrebu, privlačnost amfiteatra te blizina ljetne rezidencije Josipa Broza Tita na Brijunima, prevagnuli su u korist Pule koja se pretvorila u ključni komunikacijski mehanizam

[3] Poetika socrealizma podrazumijeva jasnu komunističku propagandu: odgojnost, narodnost, revolucionirani romantizam i slično (Gilić, 2010: 42).

[4] Ujedno je i doseg dugometražnih igranih filmova prema publici bio širi (Šakić, 2004: 6).

jugoslavenske kinematografije i glamuroznu smotru domaćih filmova namijenjenu kako domaćoj, tako i inozemnoj javnosti. Prema podacima iz *Istarske enciklopedije* Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže (2008), godišnju filmsku manifestaciju u obliku Revije domaćeg filma[5], odnosno, profesionalnog jugoslavenskog filma, pokrenuo je ravnatelj pulskoga Kinematografskoga poduzeća Marijan Rotar. Reviju su zajednički organizirali Udruženje kinematografa Hrvatske, Jadran film i Gradsko kinematografsko poduzeće Pula, a kao stalni pokrovitelj ubrzo se uključio i predsjednik SFRJ Josip Broz Tito. Od 1955. program festivala postaje natjecateljski, a od 1957. do 1960. festivalski ocjenjivački sud rangirao je tri najbolja filma festivala bez podjela službenih nagrada, nakon čega je uvedena *Velika zlatna arena za najbolji film* dok je nagrada publike *Jelen* uvedena 1958.

Dejan Kosanović (2013: 10) ističe kako je filmski festival u Puli bio mjerilo vrijednosti, pokazatelj umjetničkih smjerova te „u svakom slučaju *nacionalni festival* koji je imao svoje mjesto u javnom i kulturnom životu zemlje“ te zaključuje da ukoliko se netko htio upoznati s kulturnim, umjetničkim i sociološkim fenomenom jugoslavenskog filma, utoliko je trebao posjetiti Pulu. Prvi hrvatski film prikazan u Puli bio je *Koncert*, a prvi je hrvatski redatelj nagrađen *Arenom sa zlatnom medaljom za režiju* Branko Belan za psihološku dramu *Ne okreći se sine* čija radnja prati ponovno uspostavljanje odnosa između sina i oca pobjeglog iz ustaškog zatvora. S nekoliko nagrada uspjeh u Puli ostvario je i *Svoga tela gospodar* (1956.) Fedora Hanžekovića, film koji je predočio bijedu seoskog života. Godine 1958. drugi igrani film Nikole Tanhofera *H-8*, u kojem se usporedno s prepričavanjem napete priče o automobilskoj nesreći stvara slika složenog društva, osvaja najviše nagrada pulskog fimskog festivala, uključujući nagradu *Jelen* te prvo mjesto kod ocjenjivačkog suda. Peterlić (2012: 155-156) takvu festivalsku dominaciju filma u kojem se pojavljuju pretežito urbani likovi, označuje kao tematski preokret u tadašnjoj kinematografiji, odnosno, prestanak favoriziranja tema iz povijesti radničkog pokreta i rata.

Sljedeće godine prvo mjesto kod ocjenjivačkog suda i nagradu publike odnosi prvijenac Veljka Bulajića *Vlak bez voznog reda* (1959.), film kojeg Škrabalo (2008: 65) smatra „epskom evokacijom poratne kolonizacije“ i napominje kako je *Vlak bez voznog reda* točka zaokreta u hrvatskom filmu zbog neskrivenog utjecaja američkog *westerna* i talijanskog neorealizma. Godine 1961. *Veliku zlatnu arenu za najbolji film* ravnopravno osvajaju *Balada o trubi i oblaku* (1961.) Slovenca Francea Štiglica i *Uzavreli grad* (1961.) — film Veljka Bulajića o društvenim prilikama u Jugoslaviji po završetku Drugog svjetskog rata.

[5] Festival je promijenio ime više puta: 1956. Revija jugoslavenskoga filma, 1960. Festival jugoslavenskoga igranoga filma, 1992. Filmski festival u Puli, 1995. Hrvatski filmski festival, Pula (*Istarska enciklopedija* http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2272).

2.3. Prevlast modernističkog stila (1963.-1972.)

„U prvoj polovici 60-ih filmski modernizam programski se artikulira, podjednako u avangardnoj varijanti kao i u umjerenijem *autorskom* filmu, a koncem 60-ih i nadalje postaje dominantnim stilskim modelom u [domaćoj] kinematografiji“, smatra Turković (2009: 92) te navodi sljedeću kronologiju prodora filmskog modernizma u jugoslavensko kulturno područje: kinoklupski poetski personalizam 1950-ih, crtanofilmski modernizam osobito unutar „zagrebačke škole crtanog filma“, eksperimentalistički pokret s početka 1960-ih te nastup autorskog filma. Zaneseni stvaralačkim postulatom osobnosti svakoga umjetničkog djela, autori su istraživali dotad nepoznate ili implicitno zabranjene životne sfere. Njihova je tematska radoznalost bila nezasitna pa su se otkrivali drugačiji načini pristupa seoskim sredinama, gradskim periferijama i raznolikosti urbane zajednice. Pritom su se redatelji odmaknuli od oslanjanja na karakter likova kao isključivo dramaturškog označitelja u konstrukciji fabule te krenuli oblikovati psihološka stanja protagonista kao središnje teme filmova (2009: 95). Nakon decentralizacije kinematografije u prethodnom desetljeću, redatelji su „zdušno prionuli filmski uobličavati svoje vlastite, nezadane, nenadzirane, nazore na svijet i film“, zaključuje Turković (1985: 33).

Slijedom navedenih stilskih i tematskih promjena, šezdesetih se godina u Puli počinju pojavljivati autorski i modernistički filmovi[6], a prve radikalnije eksperimente na Festival jugoslavenskoga igranoga filma donose *Ples na kiši* (1961.) Boštjana Hladnika i *Carevo novo ruho* (1961.) Ante Babaje. Gledatelji nisu bili spremni na stil iskazan u *Carevom novom ruhu* pa je film dočekan kao veliki neuspjeh dok su ga aluzije na kult ličnosti stajale odlaska na festivale. Najveći je neuspjeh u Pulskom amfiteatru doživio *Kaja, ubit ću te!* (1967.) čiji je visokomodernistički stil publika izviždala, a na redatelja Vatroslava Mimicu stala bacati kamenje (Škrabalo, 2008: 94-95). Kosanović (2013: 16) napominje kako je u hrvatskom filmu pristup aktualnim društvenim problemima bio obrađivan otvoreno te kao primjere navodi *Licem u lice* (1963.) Branka Bauera, *Službeni položaj* (1964.) Fadila Hadžića i *Lisice* (1969.) Krste Papića.

Veliki je uspjeh u Puli opet ostvario Bujalić, ovaj put s partizanskim spektaklom *Kozara* (1962.), dok je sljedeće godine nagrada za ostvarenje godine, kao i nagrada publike, pripala filmu *Licem u lice* (1963.) Branka Bauera, jednom od prvih hrvatskih filmova koji je otvorio vrata „slobodnijem istraživanju aktualnih socijalno-političkih tema“ (Škrabalo, 2008: 81). Slijedeći tu kritičku liniju, Hadžić snima *Službeni položaj*, film koji se bavi temom korupcije unutar jugoslavenskog društva i

[6] Gilić (2010: 72) napominje kako se termini „autorsko” i „modernističko“ preklapaju, iako nisu istovjetni. „Autorski“ film označava invoativnu poetiku i individualno filmsko stvaralaštvo, dok „modernizam“ stoji za stilističko označivanje filmskog djela.

koji osvaja *Veliku zlatnu arenu za najbolji film* 1964. godine. Naredne je godine glavnu nagradu Festivala jugoslavenskoga igranoga filma i nagradu *Jelen* dobio prvi priznati film autorske kinematografije u Hrvatskoj i jedan od prvih u Jugoslaviji — Mimičin *Prometej s otoka Viševice* (1964.) i time potvrdio tendencije ondašnje kinematografije (Velisavljević, 2016: 101). Kako navodi Škrabalo (2008: 94), Mimica je u sljedećem filmu *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) u potpunosti odbacio fabulu i posvetio se stvaranju mozaičke slike stanja pokušavajući pratiti strujanja Europske festivalske kinematografije[7]. Visokomodernistički film *Ponedjeljak ili utorak* kroz tok svijesti glavnog lika istražuje tada aktualne probleme urbane svakodnevice i ostataka Holokausta (Velisavljević, 2016: 101). Za spomenuto djelo Mimica drugi put za redom nagrađen *Velikom zlatnom arenom* dok je 1966. nagradu *Jelen* osvojio film dječje fantastike *Sedmi kontinent* (1966.) Dušana Vukotića.

Nagradu publike 1969. za svoj cjelovečernji prvijenac osvojio je Antun Vrdoljak filmom *Kad čuješ zvona* (1969.), a istu je nagradu osvojio dvije godine kasnije još jednim filmom iz partizanskog ciklusa[8] *U gori raste zelen bor* (1971.). Nagradu publike *Jelen* 1972. osvojio je *Vuk samotnjak* (1971.) Obrada Gluševića, kako navodi Škrabalo (2008: 66), „najemotivniji i najzreliji film za djecu ikada snimljen u hrvatskoj kinematografiji“. Glavnu nagradu filmskog festivala u Puli hrvatski je film opet osvojio 1970., kada su *Velikom zlatnom arenom za najbolji film* nagrađene *Lisice* Krste Papića, film najoštrije društvene kritike 1960-ih koji je prvi dotaknuo temu grube režimske borbe protiv Staljinovih pristaša (Škrabalo, 2008: 84).

U šezdesetima svoja prva filmska ostvarenja snimaju i Branko Ivanda s *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968.) i Ante Peterlić sa *Slučajni život* (1969.). Prema Giliću (2010: 88), tematika oba filma usmjerena je na građanski sloj u socijalističkom okruženju. U istom razdoblju, okupila se i skupina filmofila i kritičara okupljenih oko Vladimira Vukovića koju je Fadil Hadžić imenovao „hičkokovcima“ (Škrabalo, 2008: 121), a godine 1966. na Kazališnoj akademiji u Zagrebu se osniva trajni studij filmskog stvaralaštva, današnja Akademija dramske umjetnosti. Povrh toga, Zagreb film je 1962. osvojio nagradu Oscar za kratki animirani film *Surogat* (1961.) Dušana Vukotića (2008: 72), a Golik snima ponajbolji hrvatski dokumentarac *Od 3 do 22* (1966.) (2008: 97) te jedan od najznačajnijih domaćih filmova *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), polemizira Silvestar Mileta (2009: 107-122). Naposljetku, u istom je razdoblju snimljen najuspješniji partizanski film *Bitka na Neretvi* (1969.) Veljka Bulajića, projekt koji je u Puli prikazan izvan

[7] Takav smjer unutar jugoslavenske kinematografije kritika je nazvala socijalističkim estetizmom (Škrabalo, 2008: 94).

[8] U to su vrijeme partizanski filmovi ironično svrstani u pojam „crveni val” kao ideološki odgovor na subverzivni „crni val” (Škrabalo, 2008: 110).

konkurencije jer se smatralo da mu ostali filmovi ne bi mogli konkurirati (Gilić, 2013: 118).

Stoga nije na odmet razdoblje od 1963. do 1972. promatrati kao najkreativnije i najuspješnije razdoblje hrvatskog filma. Osim što se razvila umjetnička svijest o filmu kao jedinstvenom sredstvu izražavanja, hrvatski su filmaši pokazali zanimanje za socioekonomsku i političku svakodnevicu kao tematske motive filmskog stvaralaštva. Međutim, kako ističe Peterlić (2012: 263), kritičke i političke ambicije hrvatske kinematografije ubrzo su splasnule.

2.4. Kolektivna autocenzura 1970-ih te razvoj novožanrovskog filma 1980-ih

Krajem 1971., nakon što je smijenjen politički vrh u Hrvatskoj i time okončano „hrvatsko proljeće", u Jugoslaviji je došlo do temeljite promjene unutar društvenih i političkih strujanja. Prema Škrabalovom shvaćanju (2008: 119), završilo je razdoblje relativnog liberalizma na području politike i kulture, pa su se brojni umjetnici našli na „crnim listama" te su maknuti iz javne sfere. Pojačana represija, formalne zabrane, uklanjanje djela iz javnosti i uhićenje pojedinih književnika i intelektualaca, nagnali su umjetnike na kolektivnu autocenzuru te je u Hrvatskoj tijekom 70-ih godina prošlog stoljeća zavladao „kulturni muk" (2008: 120).

Kako primjećuje Škrabalo (2008: 102), razumljivo je da je nakon dominacije modernističkog i autorskog filma šezdesetih, došlo do povratka narativnom izlaganju. U hrvatskoj su kinematografiji 1970-ih prevladavali „socijalni feljtoni o suvremenim društvenim pojavama prilično marginalnog značaja, u kojima se često fingirala stanovita kritičnost koja je rijetko koga uzbuđivala, ali su pružali vjerodostojan uvid u svakodnevlje", sažima Škrabalo (2008: 126).

Bolji dio ondašnje hrvatske filmske produkcije predstavljali su dokumentaristi[9] koji su 1970-ih ostvarili više djela antologijske vrijednosti, a među njima se istaknuo nosioc budućeg „novožanrovskog" filma 1980-ih, Zoran Tadić (Škrabalo, 2008: 122). Koristeći moderni stil dokumentarnog roda, Tadić je igranim filmom *Živa istina* (1972.) zbunio mnoge gledatelje, a film je u Puli prikazan van konkurencije (Gilić, 2010: 104). Kako navodi Škrabalo (2008: 66), u domaćoj je kinematografiji dječji film već rano „pustio korijenje", a svoje je vrhunce ostvario 1970-ih spomenutim *Vukom samotnjakom* te ekranizacijama romana Mate Lovraka, *Družbom Pere Kvržice* (1970.) redatelja Vladimira Tadeja i *Vlakom u snijegu* (1976.) redatelja Mate Relje. Upravo su hrvatski filmovi za djecu u nekoliko navrata osvajali najviše glasova publike. Naime, dvije godine nakon *Vuka samotnjaka*, još jedan dječji film Obrada Gluševića *Kapetan Mikula Mali* (1974.)

[9] Škrabalo (2008: 129) ističe Petra Krelju kao najplodnijeg hrvatskog dokumentarista čija filmografija sadrži preko 200 naslova.

osvojio je nagradu *Jelen*, a istu je nagradu 1976. osvojio *Vlak u snijegu* (Gilić, 2010: 114).

Veliku zlatnu arenu Pule osvojio je film *Kuća* (1975.) Bogdana Žižića, mlaki feljtonistički film „o moćnom direktoru koji se pod utjecajem mlade žene moralno izgubi" (Škrabalo, 2008: 128). Žižić je sljedećim filmom *Ne naginji se van* (1977.) među prvima obradio tematiku „gastarbajtera", a i taj mu je film donio glavnu nagradu Festivala jugoslavenskoga igranoga filma. Još je jedan hrvatski redatelj u dva navrata svojim filmskim dostignućem osvojio *Veliku zlatnu arenu* u Puli. Pripadnik „praške škole"[10] Lordan Zafranović već je ranije usavršio modernističke impulse radom na eksperimentalnim filmovima u Kinoklubu Split, da bi glavne nagrade u Puli osvojili njegovi filmovi *Okupacija u 26 slika* (1978.), djelo u kojem redatelj prikazuje kako idiličan život trojice prijatelja narušava početak Drugog svjetskog rata te slojevitiji *Pad Italije* (1981.) u kojem redatelj istražuje odnos smrti, ljubavi i revolucije za ratnih zbivanja (Gilić, 2010: 108-109).

Usprkos blagoj kritičnosti spram „crvene buržoazije", nagradu *Jelen* 1979. godine odnosi *Novinar* (1979.) etabliranog redatelja Fadila Hadžića, film čija radnja prati egzistencijalnu situaciju središnjega junaka optuženog za politički nepodobne članke (Gilić, 2010: 116). Sedamdesetih godina svoje je prve filmove, *Kud puko da puklo* (1974.) i *Bravo maestro* (1978.), snimio i zagrebački pripadnik „praške škole" Rajko Grlić, redatelj koji će osobni stil uspješno izraziti tek u sljedećem desetljeću melodramom *Samo jednom se ljubi* (1981.). Djelo u kojem se uspješno isprepliću ljubavna i politička tematika ipak nije osvojio *Veliku zlatnu arenu* i najviše glasova publike u Puli 1981., nagrade koje su te godine pripale *Padu Italije*. Iste se godine u Puli natjecao i Tadićev *Ritam zločina* (1981.), kriminalistički film s elementima fantastike koji je označio početak, kako tvrdi Gilić (2010: 124), „najkoherentnijeg i najbogatijeg hrvatskog autorskog žanrovskog opusa osamdesetih godina". Začetnik obnove kriminalističkog žanra Tadić, snimio je *Treći ključ* (1983.), postmodernističku kombinaciju žanrova fantastike i trilera, da bi zatim do kraja desetljeća snimio još četiri filma[11] u kojima se gubi fantastika, ali do izražaja dolazi kritička nota spram društva (Kurelec, 2008: 24).

Nagradu *Jelen* 1982. odnosi ekranizacija romana Ranka Marinkovića *Kiklop* (1982.) redatelja Antuna Vrdoljaka, a to je ujedno i posljednji put da je nagrada publike dodijeljena pod tim nazivom. Naime, nagrada publike se od 1983. dodjeljuje pod nazivom *Vrata Pule*, a pod tim je nazivom od hrvatskih filmova prvi osvaja *Mala pljačka vlaka* (1984.), debitantski film Dejana Šoraka. Sljedeće ostvarenje „novožanrovca" Šoraka, povijesna melodrama *Oficir s ružom* (1987.) o politički

[10] „Praška škola" se odlikovala modernijim i ležernijim pristupom realnosti te čestim korištenjem humora i cinizma (Škrabalo, 2008: 136).

[11] *San o ruži* (1986.), *Osuđeni* (1987.), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989.) i *Orao* (1990.).

neprimjerenom ljubavnom trokutu u 1945. privukla je veliki broj gledatelja u tadašnjoj državi. Svakako treba istaknuti i Šorkov film strave *Krvopijci* (1989.) koji se istaknuo vampirskom tematikom i tako proširio tematski spektar hrvatskog filma (Škrabalo, 2008: 151) te triler *Vrijeme ratnika* (1991.) u kojem se nazire predratna psihoza (Gilić, 2010: 133). Posljednju glavnu nagradu i nagradu publike na filmskom festivalu Puli za vrijeme SFRJ od hrvatskih je redatelja osvojio Krsto Papić s filmom *Život sa stricem* (1988.), nastavkom[12] obrađivanja tematike bahatog odnosa totalitarnog režima prema pojedincu. Film je nastao tijekom žestokih političkih prepiranja i njegovo snimanje nije prošlo neometano, jednako kao i recepcija istoga (Škrabalo 2008: 86).

Ukratko, u osamdesetima se u hrvatskoj kinematografiji nastavio razvijati žanrovski film, a pojavilo se i nekoliko adaptacija, među njima i *Glembajevi* (1988.) Antuna Vrdoljaka, nastao prema drami *Gospoda Glembajevi* i proznim tekstovima Glembajevskog ciklusa Miroslava Krleže, te prvijenac Branka Schmidta *Sokol ga nije volio* (1988.), nastao prema kazališnom komadu glumca i pisca Fabijana Šovagovića. *Sokol ga nije volio* je ujedno i prvi film koji je obradio priču o „Križnom putu“, odnosno o partizanskim zločinima po završetku Drugog svjetskog rata. U drugoj je polovici 1980-ih svoj posljednji igrani film *Vila Orhideja* (1988.) snimio Krešo Golik, Ivan Martinac je snimio svoj jedini dugometražni igrani film *Kuća na pijesku* (1985.), a nastao je i prvi hrvatski cjelovečernji crtani film naslova *Čudesna šuma* (1986.), autora Milana Blažekovića (Škrabalo, 2008: 154-161).

2.5. Suvremeni hrvatski igrani film

Prekidom svih državno-pravnih veza sa SFRJ 8. listopada 1991., točno 95 godina nakon prve filmske projekcije u dvorani Kolo, Republika Hrvatska je postala neovisna i suverena država. Ratne 1991. godine Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli, koji se tijekom tri desetljeća razvio u ozbiljan festival i zaradio mjesto na svjetskoj karti filmskih festivala, u znak protesta protiv nasilja, ali i zbog ugrožene sigurnosti više tisuća gledatelja, biva otkazan (Škrabalo, 2008: 164-167). Nakon stanke, festival u Puli se obnovio u novom obliku, s programom ograničenim na hrvatski kulturni prostor (Gilić, 2010: 141). Treba nadodati kako zbog nedostatka filmova 1994. natjecateljski dio programa filmskog festivala u Puli nije održan te kako se *Zlatna arena za najbolji film* nije dodjeljivala 1992., 1996., 1997. i 1998. godine.

Tomislav Kurelec (2008: 25) smatra kako tijekom 1990-ih hrvatska kinematografija „zadržava niz sličnost s onima tranzicijskih zemalja, koje su, doduše bez rata, također doživjele niz bitnih promjena“. Na umjetnički zastoj posve je razumljivo utjecao nedostatak financija za vrijeme ratnih

[12] *Lisice* (1969.), *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973.) i *Izbavitelj* (1976.).

godina 1991.-1995., pa su se, uz par filmova s tematikom iz Domovinskog rata, uglavnom dovršavali filmski projekti započeti prije uspostave samostalne države. Prema Gilićevom (2010: 142) shvaćanju, hrvatska vlast devedesetih nije pokazala brigu za zaštitu filmske proizvodnje i baštine, što je dovelo do nedovoljne uključenosti filma na definiranje kulturnog identiteta Republike Hrvatske. Osim toga, veća autorska sloboda paradoksalno je dovela do smanjenja umjetničke vrijednosti filmskih ostvarenja ratnog i poslijeratnog razdoblja. Naime, većina redatelja je bez straha od ideološke cenzure[13] pribjegla preizravnom komuniciranju poruke svojih filmova te su njihova filmska djela ostavila mlaki dojam pojednostavljeno prikazanih crno-bijelih sukoba (Kurelec, 2008: 25). Promatrano s razvojnog stajališta, ovo razdoblje obilježeno je primjetnom razdvojenosti između novih razvojnih intencija i nedostatka izvedivih regulacija i razvojnih programa (Turković, Majcen, 2003).

Jurica Pavičić (1997: 4) smatra da je tijekom devedesetih nestao „novožanrovski" koncept iz prethodnog desetljeća i kao glavna struja nametnule su se političko-ratne drame propagandnog naboja. Međutim, ubrzo je došlo do smjene generacija, odnosno, povlačenja velikog broja do tada dominantnih autora igranih filmova te naviranja mladih talenata, ponajviše sa zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti. Shodno tome, pojavio se i novi termin „mladi hrvatski film" koji označava uzlet redatelja poput Ivana Salaja, Hrvoja Hribara, Vinka Brešana i Lukasa Nole, nove generacije koja je temi rata i njegovih posljedica pristupila kako s novom estetikom, tako i s novog stajališta (Škrabalo, 1999: 21).

Potvrda spomenute smjena generacija se prema Pavičiću (1997: 5) dogodila na Pulskom filmskom festivalu 1997. kada se, kao odgovor na uzlet uzdanica mladog hrvatskog filma, pojavio Goran Rušinović s filmom nezavisne produkcije *Mondo Bobo* (1997.) i odnio *Veliku zlatnu arenu za režiju* i *Zlatna vrata Pule*. Gilić (2010: 144) kao prijelomnu točku suvremene domaće kinematografije navodi Brešanovu mediteransku grotesku *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996.), film koji je u hrvatskim kinima pogledalo 337 000 gledatelja i koji je prikazan na 32 međunarodna filmska festivala.

Nakon promjene političke paradigme 2000. i završetka „Tuđmanovog doba"[14], u novom tisućljeću polako se razvija sustavnija kinematografija a uspostavljen je i nezavisni sustav za potporu i promociju audiovizualnog stvaralaštva. Osim toga, valu mladog hrvatskog filma pridružila su se

[13] Dotadašnji „sizovski" sustav paradržavnog financiranja filmske proizvodnje je prestao funkcionirati (Škrabalo, 1999: 21).

[14] Autoritatna osobnost prvog hrvatskog predsjednika utjecala je, izravno ili neizravno, na kulturnu produkciju (Škrabalo, 2008: 194).

nova imena poput Gorana Kulenovića, Dalibora Matanića, Ognjena Sviličića, Kristijana Milića, Arsena Ostojića i drugih. Uzevši u obzir kako su u istom razdoblju značajan doprinos hrvatskoj kinematografiji podarili autori iz ranije međugeneracije, poput Zrinka Ogreste, Snježane Tribuson i Dejana Šoraka, te veterani poput Branka Ivande, Tomislava Radića, Branka Schmidta i Rajka Grlića, uspostavila se šira oznaka „novi hrvatski film“ (Škrabalo, 2008: 194-226). U ovom radu se nećemo držati nejasno definiranih etiketa „mladi hrvatski film“ i „novi hrvatski film“ već ćemo se pridržavati kulturološko-kronološkog naziva – suvremeni hrvatski igrani film.

Krajem prvog desetljeća i početkom drugog desetljeća 21. stoljeća, suvremeni hrvatski film doživljava umjetnički uspon, što sve češće prepoznaju i međunarodni festivali. Oslanjanjem igranoga filma o suvremenu hrvatsku prozu i dramu, sve češćim koprodukcijama sa susjednim i drugim europskim državama zatim i donošenjem *Zakona o audiovizualnim djelatnostima* kojim je 2007. uspostavljen je kinematografski sistem pod vodstvom Hrvatskoga audiovizualnog centra, domaći je film doživio produkcijsku konsolidaciju, ističe Šakić (2014: 332) te nastavlja:

> *Premda hrvatska kinematografija danas nema međunarodnu prepoznatljivost u široj filmskoj javnosti, ona ipak djeluje kao uhodana, standardna „mala” europska kinematografija, osuđena s jedne strane na filmove lokalne, nacionalne tematike ili na – po logici stvari – europske koprodukcije, koje se mahom ostvaruju kao koprodukcije s Bosnom i Hercegovinom, Srbijom i Slovenijom, zemljama zajedničke kulturne i povijesne pozadine na čije gledatelje hrvatski film može računati. (2014: 333)*

3. Teorijska pozadina i metodologija

3.1. Narativna obilježja filma

Film se definira kao epistemološko sredstvo[15] kroz koje se komunicira i pomoću kojeg se gradi osobna i društvena slika o svijetu (Turković, 1985: 2), a reprezentantom neke kinematografije smatra se igrani cjelovečernji film (1985: 31). Stoga je predmet ovoga istraživanja upravo dugometražni igrani film, odnosno, tematska struktura pobjedničkih filmova Pulskog filmskog festivala (dalje u tekstu: PFF). Konkretnije, gledanjem filmova i analizom tema koje se pojavljuju u filmovima koji čine istraživački uzorak, utvrđivali su se tematski i motivski elementi te se konceptualiziranjem gradila teorija.

Prema shvaćanju Ante Peterlića (2001), važna je karakteristika igranog filma da su njegovi dijelovi sjedinjeni pričom. Nikica Gilić (2007b: 15) naglašava da „tvrdnjama iz igranog filma primarni kontekst nije stvarni svijet nego izmišljen svijet stvoren filmom“. Naravno, kao i svaki izmišljeni svijet, i filmski se zasniva na nekim značajkama i događajima iz stvarnog svijeta (2007b: 17). Cilj je ovoga rada interpretirati tematske strukture analiziranih filmova pomoću kodova proizašlih iz priče samih djela te pružiti dubinsku i kontekstualnu analizu filmskih tematika. Kako je navedeno u *Filmskom leksikonu* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (2004), tema označava „životno područje iz kojeg je uzeta tema danoga filma“, dok tematska struktura djela:

> *...podrazumijeva razlučivanje teme na glavnu ili dominantnu temu (tj. glavni problem filma) i na podteme (tj. potprobleme koje treba svladati da bi se riješio glavni problem), odnosno na prateće teme (one koje nisu ključne za rješavanje glavnog problema ali daju tematizacijsko bogatstvo filmu).*

Prema shvaćanju Milivoja Solara (2005: 46), u tradiciji proučavanja književnosti[16] za određivanje teme umjetničkog djela najvažnije je ono na što to djelo u cjelini upućuje, pa se tema može odrediti kao jedinstveno značenje djela. Kako bi razumjeli proces kodiranja tema unutar filmskog sadržaja, potrebno je prvo razjasniti pojam priče. U *Filmskom leksikonu* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (2004) se navodi kako je priča tipično sastavljena od slijeda događaja povezanih osobitim strukturama. Priču tako odlikuje kauzalna struktura, dakle, ukazivanje kako jedan događaj uzrokuje drugi. Sastavni je dio priče i pokazivanje kako će protagonisti voditi kauzalne linije do razrješenja

[15] Navedena definicija svoje korijenje pronalazi u kognivističkoj teoriji.
[16] Valja naglasiti kako korištenje narativnih fenomena nije ograničeno na književnost, već je svojstveno i teoretiziranju o (posebice igranom) filmu, ističe Gilić (2007a: 8).

situacije te u tom slučaju govorimo o teološkoj, odnosno intencionalnoj strukturi. Anticipativna struktura ostvaruje se uprizoravanjem motivacijskih najava sljedećeg zbivanja. Naposljetku, navedene strukture povezane su problemskom strukturom, preciznije, pokazivanjem kako se javlja problem, kako se on grana u potprobleme te kako se protagonisti nose s time i kako će to riješiti.

Seymour Chatman (1978: 19-20) navodi kako su ruski formalisti prvi postavili razliku između uzročno-posljedičnog reda zbivanja prikazanih u djelu, točnije, fabule te sižea, kao načina na koji su fabularni elementi raspoređeni unutar djela. Uzevši u obzir kako priča uključuje siže i fabulu, ona je spram njih u nadređenom odnosu. Drugim riječima, priča omogućuje smisleno izlaganje unutar vremenske perspektive nekog uzročno-posljedičnog niza događaja. Peterlićevim tumačenjem (2001 : 223), pričom se ostvaruje koherencija građe i postiže hijerarhijska vrijednost motiva te se otkriva najbitnije u samoj temi.

U svakom slučaju, kako bi se protumačile tematske strukture suvremenih hrvatskih igranih filmova, u ovom se radu teme i motivi istražuju analizom filmske priče. Dakle, onako kako je priča prikazana u cijelosti kao završeno filmsko djelo, a ne samo s aspekta sadržaja, primjerice u obliku sažete fabule. Shodno tome, temi se pristupa kao rezultatu redateljske obrade, jer se jedino gledanjem filmova i bilježenjem pojavljujućih tematskih motiva može sagraditi teorija koji bi obuhvatila bitne značajke tematika domaćih igranih filmova.

3.2. Kvalitativne metode istraživanja: utemeljena teorija

Prema shvaćanju Amira B. Marvastia (2003: 1), temelj je društvenih znanosti ljudska znatiželja koja iziskuje potrebu za pridavanjem značenja i tumačenjem društvenog svijeta. Slično tome, pripovijedanje priča kroz medije, bilo da se radi o književnom ili filmskom djelu, jedno je od mogućih ostvarenja ljudskih narativnih težnji i potencijala (Gilić, 2007a: 37). Filmom autor[17] konstruira osobnu sliku svijeta (Turković, 1985: 2) ispresijecanu kulturološkim, ideološkim, političkim i ostalim kodovima koji gledatelju omogućuju da razumije filmsko djelo (Gilić, 2007a: 114). Uzevši u obzir da filmski sadržaj korespondira s društvenim strukturama (Flick, 2014: 414) u ovom će se radu filmske tematike analiziranih filmova interpretirati unutar socijalnog, kulturološkog i političkog konteksta u kojima su filmovi nastajali. Kako ističe Denis McQuail (2010: 24), ovakav kulturološki i interpretativni pristup nekom mediju, u ovom slučaju filmu, daje prednost kvalitativnim metodama pri analiziranju predmeta istraživanja.

[17] Preciznije, stvarni autor koji je izvor pripovjednog djela te je izvan narativa, dakle zbiljski čovjek, odnosno redatelj. Za razliku od implicitnog autora, koji stoji za žarište „cjelokupnog estetičkog, ideološkog i svakog drugog smisla" narativa (Gilić, 2007a: 89-90).

Kvalitativnu metodologiju Philipp Mayring definira kao proces istraživanja fenomena otkrivanjem značenja riječi i informacija koje se dobivaju iz prve ruke, odnosno samog empirijskog fenomena koji se istražuje (prema; Jeđud, 2007: 84). Metodološka inspiracija za kvalitativna istraživanja se može pronaći u konstrukcionizmu ili, kako ga neki nazivaju, simboličkom interakcionizmu. Prema konstruktivističkoj teoriji ljudi ne otkrivaju znanje već ga samostalno stvaraju, ističe Thomas Schwandt (2000: 197; prema: Marvasti, 2003: 5). Kako društveni život proizlazi iz interakcija, doživljaji samog istraživača ne predstavljaju metodološku zapreku već se od istraživača u kvalitativnom istraživanju očekuje da ne ostane u ulozi neutralnog promatrača i da se uključi u interpretativni proces. Slično iznose Michael J. Carter i Celene Fuller (2015: 1) tvrdnjom kako paradigma simboličkog interakcionizma promatra društveni svijet kao posljedicu niza interakcija posredovnih simbolima i pažnju usmjerava prema individualnim konstruktima pomoću kojih pojedinci tumače svijet. Nerijetko se ideje simboličkog interakcionizma primjenjuju u sociološkim teorijama s ciljem obuhvatnijeg razumijevanja društvenog konteksta, kolektivnog ponašanja i socijalnih te kulturnih pokreta (2015: 9). Slično tome, u ovom radu se istražuje odnos tematika unutar hrvatskih dugometražnih igranih filmova i društvenog konteksta u kojem su isti filmovi nastali.

Uwe Flick (2009: 14) navodi ključna obilježja kvalitativnog istraživanja: odabir relevantnog uzorka, refleksivnost pri pristupu predmetu istraživanja, odabir prikladnih metoda i teorijskih pristupa te multimetodski pristup u svrhu bolje deskripcije i razumijevanja predmeta istraživanja. Istovremeno, upravo su navedena obilježja najveće prepreke u pripremi kvalitativnog istraživanja koja imaju tendenciju proizvodnje velike količine podataka koji nisu podložni uopćavanju i jednostavnoj analizi (Yin, 1984; prema: Lawrence i Tar, 2013: 29). Istraživačima suočenima s izazovima kvalitativne metodologije, posebice onima neiskusnijima, Jim Hughes i Steven Jones (2003) preporučuju oslanjanje na metodu utemeljene teorije. Jednako tako, Japhet Lawrence i Usman Tar (2013: 35) smatraju kako pristup utemeljene teorije najbolje odgovara i najviše doprinosi slabo istraženim područjima, a upravo područje suvremenog hrvatskog igranog filma odgovara tom obilježju.

Američki sociolozi Barney Glaster i Anselm Strauss tvrde kako kvalitativni istraživački pristup mora sistematski stvarati koncepte i teorije utemeljene na promatranim podacima. Stoga su s ciljem poboljšanja kapaciteta društvenih znanstvenika da generiraju teorije relevantne predmetu istraživanja razvili utemeljenu teoriju, a njene osnove predstavili u knjizi *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* objavljenoj 1967. Brian Haig (1995: 1) smatra kako se utemeljena teorija u narednih nekoliko desetljeća progresivno razvila u

najsveobuhvatniju i najrazumljiviju kvalitativnu metodu.

Ključni su pojmovi utemeljene teorije: metoda stalne usporedbe, kodiranje i teorijsko uzorkovanje. Glaster i Strauss (1967: 28) metodu stalne usporedbe definiraju kao proces kruženja po podacima. Istraživač istovremeno prikuplja, analizira i povezuje podatke, kodira i rekodira te postavlja i potvrđuje hipoteze kroz proces istraživanja, neopterećen smjernicama postavljenim na početku analize. Ivana Jeđud (2007: 87) napominje kako su otvorenost istraživača te njegova teorijska intuicija i sposobnost konceptualizacije nužni za generiranje teorije koja će „vjerodostojno održavati stvarnu prirodu fenomena koji se istražuje".

Kao što sam prije naveli, tek se praćenjem filmske priče mogu razaznati teme i motivi unutar sadržaja filmskog djela. U skladu s navedenim smjernicama, podaci za izgradnju teorije o tematskim strukturama hrvatskih igranih filmova prikupljeni su gledanjem filmova i prikupljanjem podataka relevantnih za priču. Sljedeći ključan element metode utemeljene teorije, proces kodiranja, omogućio nam je konceptualiziranje sveobuhvatne teorije iz zabilježenih podataka. Kodiranjem se nazivaju operacije kojima su podaci razlomljeni, konceptualizirani te iznova spojeni na drugačiji način. Kako bi se navedene operacije izvršile, istraživač se oslanja na misaone procese koji se kreću od razine manje apstrakcije prema većoj apstrakciji (Jeđud, 2007: 90).

Prema Lawrence i Tar (2013: 32-33) postoje tri razine kodiranja: otvoreno, osno (aksijalno) i odnosno (selektivno). U otvorenom kodiranju prikupljene je podatke prvo potrebno razlomiti i pridati im neku konceptualnu etiketu te oblikovati kategorije. Zatim se u procesu osnog kodiranja uspostavljaju odnosi unutar određene kategorije, između kategorija i njenih kategorija da bi se, naposljetku, odnosnim kodiranjem sve kategorije ujedinile oko jedne ili više središnjih kategorija. Kako zaključuje Jeđud (2007: 92), središnja kategorija ima najveću važnost u objašnjavanju predmeta istraživanja jer ima veću frekventnost te je povezana sa svim prethodno konceptualiziranim kategorijama.

Samostalni rad začetnika utemeljene teorije doveo je do razvijanja dva različita modela pristupa teoriji. Jeđud (2007: 94-95) objašnjava:

> *Osnova je razlika između ova dva pristupa je pitanje koristi li istraživač dobro definiranu paradigmu kodiranja (sustavno gledanje na uzročne uvjete, fenomen, kontekst, intervenirajuće uvjete, akcijske strategije i posljedice u podacima) ili ulazi u područje istraživanja bez ideje/hipoteze/pretpostavke o onome što se*

proučava sve dok ona ne iskoči sama.

Prvi, takozvani suvremeni pristup, zastupaju Anslem Strauss i Juliet Corbin, dok drugi, klasični pristup, zastupa i razvija Glaser. U suvremenom se pristupu ističe „uzročna povezanost i integracija podatka u teorijski okvir: stalno se pitamo što je s čime povezano, što čemu slijedi, što je od čega ovisno, koji je uzrok a koja posljedica", smatra Blaž Mesec (1998; prema: Jeđud, 2007: 95). Budući da nudi jasne smjernice za strukturiranje podataka, suvremeni je pristup pogodniji za istraživače početnike te u je, u skladu s time, taj model primijenjen u ovom istraživanju. Uostalom, bez poznavanja razvoja hrvatskog igranog filma i bez teorijskog razumijevanja predmeta proučavanja teže bi bilo vjerodostojno analizirati tematske strukture filmova. Također, prije početka provedbe istraživanja, provedeno je par probnih kodiranja tematskih struktura filmova koji nisu dio uzorka kako bi se bolje razumio analitički put utemeljene teorije u ovom kontekstu.

Richard Boyatzis (1998: vi) smatra kako je kvalitativni pristup istraživanjima još uvijek nedovoljno raširen, a kvalitativna metodologija nepoznanica u društvenim istraživanjima. S tim smo se nedostatkom susreli pri pronalaženju literature relevantne za kvalitativnu analizu filmskog sadržaja. Pridodavši tome gotovo potpuni izostanak literature vezane uz suvremeni hrvatski film, u pristupu predmetu ovog istraživanja otvorila nam se mogućnost da pronađemo vlastiti analitički put utemeljene teorije pri kodiranju tema i motiva.

3.3. Uzorak: filmski festival u Puli kao paradigma nacionalne kinematografije

Prema članku 17. *Pravilnika o postupku, kriterijima i rokovima za provedbu Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva* (2014), producenti filmova sufinanciranih putem natječaja Hrvatskog audiovizualnog centra, obvezatni su prijaviti film u Nacionalni program PFF-a. Povrh toga, u članku 8. *Statuta Pulskog filmskog festivala* propisano je da: „Prioritetni status za prikazivanje u Areni načelno imaju filmovi koji nisu na bilo koji način distribuirani ili prikazivani u Republici Hrvatskoj". Sve navedeno definira PFF kao festival od nacionalnog značaja i kao jednu od najvećih hrvatskih kulturnih manifestacija koju svake godine posjeti oko 60 000 posjetitelja[18]. Kako ističe Zlatko Vidačković (2013: 175), Pula je mjesto na kojem hrvatski stručni žiri, publika i kritika ocjenjuje filmska ostvaranja domaćih redatelja i redateljica, a ujedno i filmski festival na kojem se od početka hrvatske samostalnosti prikazuje ukupna godišnja nacionalna produkcija te je kao takav relevantan za istraživačko pitanje.

[18] Na službenim internetskim stranicama PFF-a naveden je okvirni broj od 60 000 posjetitelja 2015. i 57 000 posjetitelja 2016. godine (http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta).

Jedan čimbenika utemeljene teorije, teorijski uzorak, zbog specifičnosti istraživanja nije mogao biti kriterij uzorkovanja ove analize. Naime, teorijski uzorak podrazumijeva ulazak u proces kodiranja bez prethodno postavljenog teorijskog okvira o potrebnoj količini podataka, prikupljanje podataka na temelju njihove relevantnosti za istraživačko pitanje i kriterij zasićenosti podataka (Glaser i Straus, 1967: 45). Prema navedenom kriteriju, s prikupljanjem podataka istraživač staje kad primjeti da se isti podaci ponavljaju. Uzevši u obzir da većina nagrađivanih filmova na PFF-u u razdoblju od 1991. do 2016 ima različite tematike ili različit pristup istoj, kriterij zasićenosti podataka nije primijenjen kao kriterij za uzorkovanje jer bi prema tom kriteriju trebalo analizirati gotovo sve te filmove. Stoga je korišten namjerni uzorak kojeg Amy Koerber i Lonie McMichael (2008) definiraju kao pristup u kojem istraživač odabire uzorak na temelju određenih obilježja. Kako bi se analizom obuhvatili filmovi nagrađeni od strane struke i publike, odabrani su filmovi iz kategorija *Velika zlatna arena* za najbolji film festivala i *Zlatna vrata Pule*, odnosno nagrade publike. Treba istaknuti kako je 1991. festival u znak protesta protiv ratnog nasilja, ali i od straha za sigurnost gledatelja, bio otkazan (Sviličić, 2013: 137), a 1994. je zbog nedostatka filmova[19] otkazan natjecateljski program. Dodavši tome kako je sljedećih godina bilo nekoliko preklapanja nagrada za najbolji film i nagradu publike, ovim je istraživanjem predviđena kvalitativna analiza 40 dugometražnih igranih filmova.

Doduše, tematska struktura drame *Lazar* (Svetozar Ristovski, 2015), filma koji je osvojio nagradu publike 2016. godine, nije kodirana jer nismo dobili pristup navedenom djelu. Naime, film nije dostupan u digitalnom obliku na nekom od internetskih poslužitelja audio-vizualnog sadržaja, a unatoč pokušajima da se stupi u kontakt s produkcijskom kućom Mainframeproduction, odgovor s njihove strane je izostao. Hrvatski državni arhiv nije u posjedu kopije filma, isti je slučaj s Hrvatskim audiovizualnim centrom, a na upit poslan umjetničkom ravnatelju Pulskog filmskog festivala Zlatku Vidačkoviću, dobili smo odgovor kako niti sam organizator festivala ne posjeduje kopiju filma.

[19] Snimljen je samo jedan film, *Cijena života* (1994.) redatelja Bogdana Žižića (http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta).

Popis analiziranih filmova				
NASLOV FILMA	REDATELJ	SCENARISTI	NAGRADA PFF-a	GODINA IZDANJA PFF-a
-	-	-	PFF otkazan	1991.
-	-	-	Zlatna arena za najbolji film nije dodjeljivana	1992.
Priča iz Hrvatske	Krsto Papić	Krsto Papić, Mate Matišić	Vjesnikova nagrada publike Jelen	1992.
Kontesa Dora	Zvonimir Berković	Zvonimir Berković	Zlatna arena za najbolji film	1993.
-	-	-	Natjecateljski program otkazan	1994.
Isprani	Zrinko Ogresta	Zrinko Ogresta (prema motivima pripovjedaka Mareka Hlaska)	Zlatna arena za najbolji film	1995.
Gospa	Jakov Sedlar	Ivan Aralica, Paul Gronseth, Barry Morrow	Zlatna vrata Pule	1995.
-	-	-	Zlatna arena za najbolji film nije dodjeljivana	1996.
Kako je počeo rat na mom otoku	Vinko Brešan	Vinko Brešan, Ivo Brešan	Zlatna vrata Pule	1996.
-	-	-	Zlatna arena za najbolji film nije dodjeljivana	1997.
Mondo Bobo	Goran Rušinović	Goran Rušinović	Zlatna vrata Pule	1997.
-	-	-	Zlatna arena za najbolji film nije dodjeljivana	1998.
Kad mrtvi zapjevaju	Krsto Papić	Mate Matišić, Krsto Papić (prema kazališnom komadu *Cinco i Marinko* Mate Matišića)	Zlatna vrata Pule	1998.
Bogorodica	Neven Hitrec	Hrvoje Hitrec (prema vlastitom romanu *Hrvatska bogorodica*)	Velika zlatna arena za najbolji film	1999.
Crvena prašina	Zrinko Ogresta	Goran Tribuson, Zrinko Ogresta (suradnik Tarik Kulenović)	Zlatna vrata Pule	1999.
Maršal	Vinko Brešan	Ivo Brešan, Vinko Brešan	Velika zlatna arena za najbolji film, Zlatna vrata Pule	2000.
Polagana predaja	Bruno Gamulin	Bruno Gamulin, Goran Tribuson (prema Tribusonovu istoimenom romanu)	Velika zlatna arena za najbolji film	2001.
Posljednja volja	Zoran Sudar	Ante Tomić, Ivica Ivanišević, Vicenco Blagaić	Zlatna vrata Pule	2001.
Fine mrtve djevojke	Dalibor Matanić	Dalibor Matanić, Mate Matišić	Velika zlatna arena za najbolji film, Zlatna vrata Pule	2002.

Tu	Zrinko Ogresta	Zrinko Ogresta	Velika zlatna arena za najbolji film	2003.
Ispod crte	Petar Krelja	Petar Krelja (suradnik Drago Kekanović)	Zlatna vrata Pule	2003.
Duga mračna noć	Antun Vrdoljak	Antun Vrdoljak	Velika zlatna arena za najbolji film, Zlatna vrata Pule	2004.
Što je Iva snimila 21. listopada 2003.	Tomislav Radić	Tomislav Radić, Ognjen Sviličić	Velika zlatna arena za najbolji film	2005.
Snivaj, zlato moje	Neven Hitrec	Hrvoje Hitrec (prema motivima romana *Još Hrvatska ni´ propala* Ivana Pahernika)	Zlatna vrata Pule	2005.
Sve džaba	Antonio Nuić	Antonio Nuić	Velika zlatna arena za najbolji film	2006.
Što je muškarac bez brkova	Hrvoje Hribar	Ante Tomić, Ivica Ivanišević, Renato Baretić (prema istoimenom romanu Ante Tomića)	Zlatna vrata Pule	2006.
Živi i mrtvi	Kristijan Milić	Miro Barnjak (prema istoimenom romanu Josipa Mlakića)	Velika zlatna arena za najbolji film	2007.
Pjevajte nešto ljubavno	Goran Kulenović	Goran Kulenović	Zlatna vrata Pule	2007.
Ničiji sin	Arsen Anton Ostojić	Mate Matišić (prema vlastitoj istoimenoj drami)	Velika zlatna arena za najbolji film	2008.
Nije kraj	Vinko Brešan	Mate Matišić, Vinko Brešan, Franjo Moguš (prema dramama Mate Matišića *Žena bez tijela* i *Sinovi umiru prvi*)	Zlatna vrata Pule	2008.
Metastaze	Branko Schmidt	Ognjen Sviličić (prema istoimenom romanu Ive Balenovića)	Velika zlatna arena za najbolji film	2009.
Vjerujem u anđele	Nikša Sviličić	Nikša Sviličić	Zlatna vrata Pule	2009.
Neka ostane među nama	Rajko Grlić	Rajko Grlić, Ante Tomić	Velika zlatna arena za najbolji film	2010.
72 dana	Danilo Šerbedžija	Danilo Šerbedžija	Zlatna vrata Pule	2010.
Kotlovina	Tomislav Radić	Tomislav Radić	Velika zlatna arena za najbolji film	2011.
Koko i duhovi	Daniel Kušan	Daniel Kušan, Ivan Kušan (adaptacija istoimenog romana Ivana Kušana)	Zlatna vrata Pule	2011.
Pismo ćaći	Damir Čučić	Damir Čučić (adaptacija autobiografske monodrame glumca Milivoja Beadera)	Velika zlatna arena za najbolji film	2012.
Halimin put	Arsen Anton Ostojić	Feđa Isović (prema istinitim događajima)	Zlatna vrata Pule	2012.
Obrana i zaštita	Bobo Jelčić	Bobo Jelčić	Velika zlatna arena za najbolji film	2012.

Kauboji	Tomislav Mršić	Tomislav Mršić (prema istoimenom kazališnom djelu Saše Anočića)	Zlatna vrata Pule	2013.
Broj 55	Kristijan Milić	Ivan Pavličić (temeljen na istinitim događajima)	Velika zlatna arena za najbolji film	2014.
Šegrt Hlapić	Silvije Petranović	Silvije Petranović (prema romanu Ivane Brlić Mažuranić *Čudnovate zgode i nezgode šegrta Hlapića*)	Zlatna vrata Pule	2014.
Zvizdan	Dalibor Matanić	Dalibor Matanić	Velika zlatna arena za najbolji film	2015.
Bit ćemo prvaci svijeta	Darko Bajić	Nebojša Romčević, Ognjen Sviličić, Gordan Mihić (prema ideji Zvonimira Šimuneca)	Zlatna vrata Pule	2015.
S one strane	Zrinko Ogresta	Zrinko Ogresta, Mate Matišić	Velika zlatna arena za najbolji film	2016.

Tablica 1. Popis analiziranih filmova.

3.4. Postupak kodiranja filmova

Ovom je analizom u konačnici obuhvaćeno 39 hrvatskih dugometražnih igranih filmova 27 hrvatskih redatelja i jednog srpskog redatelja[20]. Najveći dio filmova, njih 25 pogledano je na internetskim stranicama *youtube.com*, *dailymotion.com* i *veoh.com* s kanala neslužbenih profila. Filmovi *Ispod crte* (Petar Krelja, 2003.), *Pjevajte nešto ljubavno* (Goran Kulenović, 2007.), *Vjerujem u anđele* (Nikša Sviličić, 2009), *Metastaze* (Branko Schmidt, 2009.), *Kotlovina* (Zoran Tadić, 2011.), *Koko i duhovi* (Daniel Kušan, 2011.), *Kauboji* (Tomislav Mršić, 2013.), *Broj 55* (Kristijan Milić, 2014.), i *S one strane* (Zrinko Ogresta, 2016.), pogledani su na multimedijskoj internetskoj platformi Hrvatske radiotelevizije — *HRTi.hr*, dok su filmovi *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015.) i *Bit ćemo prvaci svijeta* (Darko Bajić, 2015.) pogledani na službenom Vimeo profilu producentske kuće Kinorama, nakon poslane molbe za ustupom pristupa filmskom sadržaju. Tri su filma, *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1999.), *Polagana predaja* (Bruno Gamulin, 2001.) i *Sve džaba* (Antonio Nuić, 2006.), pogledana na Odjelu Hrvatskog filmskog arhiva Hrvatskog državnog arhiva — Hrvatska kinoteka. Filmovi su pregledani u razdoblju između 15. veljače i 3. svibnja 2017. godine.

[20] Naime, film *Bit ćemo prvaci svijeta* je nastao u srpskoj, hrvatskoj i slovenskoj koprodukciji, a redatelj je Darko Bajić.

4. Rezultati kodiranja elemenata tematskih struktura suvremenih hrvatskih igranih filmova

Nakon pregledavanja i analiziranja 39 suvremenih hrvatskih igranih filmova, koji su u razdoblju od 1991. do 2016., osvojili nagradu *Velika zlatna arena* i/ili *Zlatna vrata Pule*, te kodiranja tematskih elemenata istih, konstruirali smo teorijski koncept kojim se mogu, gotovo sveobuhvatno, objediniti obrađene filmske tematike. Kao što smo naveli u prethodnom poglavlju rada, u kojem samo obrazložili metodologiju istraživanja, tematska struktura filma se dijeli na glavnu temu, podteme, prateće teme te pripadajuće im motive koji daju tematizacijsko bogatstvo filmu. Prateći spomenutu podjelu, kako bi stvorio jedinstveni tematski koncept, namjera nam je bila konstruirati teorijski koncept za svaki pojedinačni dio tematske strukture, počevši naravno od teorije koja bi objedinila glavne teme analiziranih hrvatskih igranih filmova.

Međutim, nakon provedenih tri razina kodiranja; otvorenog, osnog (aksijalnog) i odnosnog (selektivnog), uočili smo kako nije moguće stvoriti koncept koji bi zasebno opisivao svaki element tematske strukture. Drugim riječima, glavne teme analiziranih filmova u neodvojivoj su interakciji s podtemom i pratećom temom te se pravilno konceptualizirana teorija mora oslanjati upravo na suodnos ovih elemenata, a ne na svaki element zasebno. Stoga ćemo u sljedećem potpoglavlju opisati tematske strukture svih kodiranih filmova te se pritom ne pridržavati strogo kronološkog slijeda, već tematske bliskosti analiziranih djela.

Kao najmanja tematska jedinica, motivi nisu zavisni dio tematske strukture, pa smo ih mogli opisati u zasebnom potpoglavlju. Nakon što predstavimo sve glavne teme, podteme, prateće teme i motive, u sljedećem ćemo djelu rada iste interpretirati unutar socijalnog, kulturološkog i političkog konteksta u kojima su filmovi nastajali te, u konačnici, predstaviti jedinstveni tematski koncept.

4. 1. Međuzavisnost glavnih tema i tematskih pozadina

4.1.1. Kriza društvenog identiteta kao tematska pozadina egzistencijalnih kriza

Uvid u kompleksan suodnos individualnih i društvenih trauma pruža drama *Isprani* (1995.) redatelja i scenarista Zrinka Ogreste, film o frustriranosti mladih i njihovoj egzistencijalnoj krizi u rano-tranzicijskom Zagrebu. Ostajući vjeran tematici nesnalaženja pojedinaca u novo uspostavljenom društvenom poretku i sljedeći Ogrestin film *Crvena prašina* (1999.), prati egzistencijalnu krizu, ovaj put hrvatskog branitelja, u siromašnom ambijentu zagrebačke radničke četvrti.

S vremenskim odmakom od rata, osim istraživanja izravnih i neizravnih posljedica vezanih uz njega, neki su redatelji otvorili i druge suvremene probleme s kojima se hrvatsko društvo suočavalo. Produkcijski nezavisan uradak scenarista i redatelja Gorana Rušinovića, kriminalistička drama *Mondo Bobo* (1997.), na iznenađenje mnogih, osvojio je *Zlatna vrata Pule* i *Zlatne arene* za režiju, glavnu mušku ulogu, scenografiju i montažu 1998. godine. Stilski osvježavajuć film, blizak poetici Jean-Luca Godarda, pa i novijih autora poput Jima Jarmuscha i Quentina Tarantina, te inspiriran pričom iz crne kronike, prati zbivanja oko neprilagođenog mladića koji u samoobrani ubije dvojicu kriminalaca pa završi u sukobu s policijom. Izražavajući „tjeskobu i bunt karakterističan za svjetonazor *rock-generacije*“ (Škrabalo, 2008: 220), *Mondo Bobo* je i tematski odražavao svjetski filmski duh, pritom u tematskoj pozadini prateći priču o novinarki koja istražuje slučaj.



Fotografija 1. *Mondo Bobo* (G. Rušinović, 1997) (izvor: *screenshot* iz filma)

Ratnim posljedicama neizravno se bavi *Polagana predaja* (2001.) Brune Gamulina, film ceste čiji se protagonist Petar Gorjan, unatoč uspješnoj karijeri u oglašivačkoj industriji, nalazi u krizi identiteta na što, između ostalog, ukazuje i prateća tema narušenih obiteljskih odnosa. U pozadini glavne radnje, koja prati Gorana i lika proturječnog karaktera Lukasa na putu od Zagreba do Dubrovnika, tematska podtema povezuje krizu identiteta pojedinca s krizom identiteta u kojoj se našla mlada država na početku novog tisućljeća. Naime, na putovanju prema hrvatskome jugu, Goran usput dostavlja humanitarnu pomoć, odnosno invalidska kolica, ljudima stradalima u eksploziji mine, a uz cestu se svako malo pojavljuju reklamni plakati za kampanju „Kupi svoje minsko polje“ time dodatno naglašujući problem s kojim se moralo suočiti hrvatsko društvo. Osim toga, protagonist je uspješan strateg kapitalističkog sustava, što je ilustrirano činjenicom da si može priuštiti kupnju hotela, no ipak ne pronalazi ontološku sigurnost, što se nanovo povezuje s

Hrvatskom u vrijeme otvaranja geopolitičkih vrata i velikih privatizacija.
Do kojih razmjera posljedice rata mogu traumatizirati jednu obitelj, prikazao je Petar Krelja[21] u filmu *Ispod crte* (2003.), drami o dvadesetogodišnjem Toniju Požgaju, zagrebačkom mladiću kojeg disfunkcionalni obiteljski odnosi onemogućuju da izraste u zrelu osobu. U srži obiteljskih problema se nalazi očeva istraumatiziranost iskustvom s bojišta što, u konačnici, rezultira prijetnjama oružjem, ukazujući kako neki ostaci rata nisu zakopani u poljima, već se nalaze i unutar obiteljskih zidova. Ogrestin omnibus *Tu* (2003.) također obrađuje temu egzistencijalne krize postratnog građanstva, a prva od šest priča smještena je u razdoblje ratnih sukoba, povezujući podrhtavanja identitetskih razvalina likova iz ostalih priča s ratom kao glavnim razlogom.

Poznavanje redateljskog zanata i sintakse filmskog jezika pojedinim su autorima omogućili da unutar priče o konkretnoj situaciji smjeste metaforu o društvu u cjelini. Primjer filma složene tematske strukture socijalna je drama *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005.), redatelja i scenarista Tomislava Radića, koja hinjenim dokumentarističkim pristupom istražuje odnose članova obitelji tijekom njihove pripreme za dolazak mogućeg poslovnog partnera iz Njemačke. Realistični redateljski postupak „skrivene kamere“, efektno je uprizorio obiteljske odnose oslanjajući se na protagonisticu Ivu kao subjekt fokalizacije radnje. Međutim, u pozadini zapleta, koji se vrti oko Ivinog rođendanskog poklona, odnosno kamere, i nervoznog iščekivanja potencijalnog poslovnog partnera Hoffnera, Radić je spretno ilustrirao podređenost Hrvatske države Europskoj uniji. Preciznije, prikazom postupnog razočarenja u Hoffnerovu „europsku civiliziranost“; naime, Nijemac prvo kasni na dogovorenu večeru, a zatim Ivinoj majci bestidno ostavlja broj svoje hotelske sobe, film „razotkriva ponižavajuć i neravnopravan položaj hrvatske strane u odnosu s Europom“, tumači Saša Vojković (2006: 27). te primjećuje kako je hrvatska politička stvarnost apostrofirana korištenjem prostitucije kao tematskog motiva.

Složena društveno-politička stvarnost postratne Bosne i Hercegovine, tematska je pozadina filma *Sve džaba* (2006.), redateljskog prvijenca Antonia Nuića. Gilić (2010: 155) smatra kako je upravo Nuićev uradak vrhunac tendencije egzistencijalističkog pristupa novog hrvatskog filma. Epizodno strukturiran crnohumoran film ceste prati mladog Gorana u potrazi za ostvarenjem sna i uspostavom kontrole nad vlastitim identitetom, odnosno lik Gorana personifikacija je bosansko-hercegovačkog društva u razdoblju nakon potpisivanja Daytonskog sporazuma. Goranovo putovanje po Bosni, tijekom kojeg je o vlastitom trošku dijelio robu iz svoga putujućeg kafića, naposljetku završava nakon što on upozna i zaljubi se u konobaricu Maju.

[21] Krelja potpisuje i scenarij, a suradnik na istom je Drago Kekanović.

Dugometražni igrani prvijenac scenarista i redatelja Gorana Kulenovića, *Pjevajte nešto ljubavno* (2007.), stavljanjem tematskog naglaska na bunt alternativne *rock'n roll* scene, proširuje tematiku egzistencijalne krize urbane zagrebačke mladeži. U podtemi Kulenovićevog filma apostrofirano je zajedništvo članova benda Kad je prljavi Harry sreo prljavu Sally, a već nam ime benda otkriva kako se u pratećoj temi prati ljubavni odnos gitarista benda i njegove djevojke.

Oslanjajući se na motiv pogrešne samo-identifikacije protagonista, psihološka drama *Ničiji sin* (2008.) Arsena Antona Ostojića, tematski produbljuje prevladavajuću egzistencijalnu struju suvremenih hrvatskih igranih filmova. Glavni je lik hrvatski branitelj i ratni invalid Ivan čiji identitet biva razlomljen nakon što otkrije da je njegov biološki otac udbaš. Osoba za koju je Ivan vjerovao da mu je otac, pokvareni je političar istaknutih pro-nacionalnih tendencija za kojeg se do kraja filma ispostavi kako je surađivao s Udbom, preciznije, s Ivanovim pravim ocem, kako bi se izvukao iz političkog zatvoreništva za vrijeme SFRJ. U dramaturškom se zapletu opet povlače usporedbe s hrvatskom društveno-političkom stvarnošću u kojoj su nerijetko koriste ideološke podjele kao alat političke propagande. Osim toga, nanovo se javlja motiv sina koji u novonastaloj državi bezuspješno poseže za vlastitim identitetom i obitelji koja ne može opstati u destruktivnom okruženju te ga napušta.

Segmentiranim prikazom svakodnevice četiri glavna lika, Branko Schmidt u *Metastazama* (2009.) ulazi još dublje u psihologiju suvremenih mladih figura s društvenih margina. U urbanoj socijalnoj drami o zagrebačkim kvartovskim prijateljima isprepliću se tematski motivi poput kriminala, bezrazložnog nasilja, radikalnog nacionalizma, nogometnog huliganizma, alkoholizma, nasilja nad ženama te ovisnosti o alkoholu i drogama. Sinergija navedenih tematskih elemenata u *Metastazama* pruža najmračniji filmski osvrt na aktualnu društvenu situaciju u Hrvatskoj u vrijeme još uvijek svježih trauma iz ratnih 1990-ih i pogleda usmjerenog prema Europskoj uniji.

Egzistencijalnom se krizom urbanih likova, doduše ne marginaliziranih, već obiteljskih ljudi srednjeg ili višeg društvenog sloja koji čine „kralježnicu“ zagrebačkog građanstva, bavi film Rajka Grlića *Neka ostane među nama* (2010.). Priča u kojoj se isprepliću bračna nevjera, bratska zavidnost i fragmentirani osobni identiteti, u konačnici, kao što i sam naslov sugerira, u prvom tematskom planu istražuje komplicirane obiteljske odnose. Obitelj se javlja kao glavna tema i u drami *Kotlovina* (2011.) scenarista i redatelja Tomislava Radića koji, doduše izravnije od Grlića, također kameru usmjerava u napete unutarobiteljske odnose i razmirice. Posljednji Radićev filmski uradak prati ponovno okupljanje obitelji koja se nakon dugo vremena nalazi na zajedničkom ručku te, neminovno, na površinu ubrzo izlaze razlike u društvenim i političkim svjetonazorima.

Ponovno ujedinjenje, ovaj put samo djela obitelji – oca i sina, glavna je tema drame *Pismo ćaći* (2012.). Redatelj i scenarist Damir Čućić, u filmskoj adaptaciji autobiografske monodrame glumca Milivoja Beadera[22], istražuje kompleksan odnos prepun zamjeranja, ali i ljubavi, pritom se oslanjajući na poetiku dokumentarnog filmskog roda. Sličan pristup primjetan je i u socijalnoj drami *Obrana i zaštita* (2013.), scenarista i redatelja Bobe Jeličića. Nositelj radnje pasivni je junak Slavko, mostarski Hrvat čija nesigurnost djeluje kao metafora disfunkcionirajućeg bosansko-hercegovačkog društva. Čućićevom i Jeličićevom filmu zajednički je temat narušenog odnos oca i sina, međutim, za razliku od lika oca u *Pismo ćaći*, Slavko je beskarakteran lik koji kroz film izbjegava bilo kakav oblik konfrontacije, a glavni mu problem predstavlja otići na muslimanski pogreb na drugu stranu Mostara.



Fotografija 2. *S one strane* (Z. Ogresta, 2016) (izvor: HAVC)

Potraga za zacjeljivanjem ratnih rana glavna je tematska preokupacija Ogrestinog *S one strane* (2016.), snimljenog prema zajedničkom scenariju redatelja i Mate Matišića. Ogresta se već ranije, u drami *Isprani*, kada su rane bile još svježe, posvetio ovoj tematici i ulogu nositelja radnje povjerio ženskom liku. Dok je nositeljica radnje u *Ispranima* bila zagrebačka studentica Jagoda, u *S one* strane protagonistica je Vesna, majka već odrasle djece i supruga Srbina osuđenog za ratne zločine. Vesni nanovo ožiljke otvori telefonski poziv muške osobe koja se predstavlja za njenog supruga tek izašlog iz haškog zatvora. Međutim, kako se ispostavi na kraju filma, ta osoba Vesnin je zagrebački sustanar koji je u ratu izgubio voljene osobe te koji je u stanju neizlječive boli odlučio preuzeti lažni identitet i stupiti u kontakt sa suprugom srpskog ratnog zločinca. Dakle, *S one strane* se poziva na univerzalnost patnje i ljubavi, stavivši pritom u prvi tematski plan potragu za zacjeljivanjem ratnih

[22] Milivoj Bader u filmu glumi sina Milivoja.

trauma, a u tematskoj pozadini razradivši snažan majčinski lik glavne junakinje.

4.1.2. Izravni doticaj povijesnih kretanja i tematske strukture

Istražujući utjecaj povijesnih događanja na snalaženje pojedinca i društva u novo nastalom simboličkom poretku, autori su u tematsko središte postavili (su)odnos individualnog i kolektivnog identiteta u razdoblje društveno-političkih promjena i ratnih razaranja.

Prema vlastitom scenariju, Zvonimir Berković režirao je povijesnu dramu *Kontesa Dora* (1993.), film koji se oslanja na povijesnu ličnost hrvatske skladateljice Dore Pejačević kako bi opisao društveno-kulturno stanje u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Nositelji radnje *Kontese Dore* su kabaretski zabavljač i ljubitelj filmova Karlo Armano i grofica Pejačević između kojih se razvija romantičan odnos. Gradeći glavnu temu povijesne panorame hrvatskog društva oko ljubavnog zapleta i sudbine same skladateljice, Berković nije uspješno posložio narativno-dramaturške elemente te je ostvario film nejasne tematske strukture. U sličnom se problemu našla i *Gospa* (1995.) Jakova Sedlara, film snimljen prema scenariju Ivana Aralice i Paula Gronsetha, a temeljen na povijesnom događaju navodnog međugorskog ukazanja. Naoko glavna religiozna tema, odnosno priča o ukazanju u Međugorju, pogurana je u drugi plan svoje tematske pozadine — političke represije i namještenih sudskih procesa u vrijeme SFRJ. Stoga Škrabalo s pravom zaključuje da je religiozan film „prerastao u podosta traljav politički pamflet protiv komunističke represije, prikazane karikirano i s pretjerivanjem...“ (2008: 201).

Uz oca Ivu Brešana kao suscenarista, Vinko Brešan debitirao je s cjelovečernjim filmom *Kako je počeo rat na mom otoku* (1995.), komedijom u kojoj je glavna tema ponovno ujedinjenje oca i sina u kontekstu raspada SFRJ te uspostave samostalne Republike Hrvatske. Kako ističe Škrabalo (2008: 190), *Kako je počeo rat na mom otoku* prvi je film u svim post-jugoslavenskim državama koji se oslonio na humor pri tematizaciji snalaženja malih ljudi u jeku ratnih događanja. I radnja sljedeće „mediteranske groteske“ oca i sina Brešana smještena je na dalmatinski otok. *Maršal* (1999.) prikazuje priču o pojavi navodnog duha Josipa Broza Tita nakon koje se kod otočana pojavljuje kult ličnosti čime autori aludiraju na „Tuđmanovo doba“ post-ratne Hrvatske.

Krsto Papić u *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.), objedinjuje temu povratka domaćih *gastarbajtera* u domovinu s pratećom temom početka Domovinskog rata, nanovo povlačeći paralele između sudbine pojedinca i sudbine države. Iz navedenih se djela može iščitati metaforično značenje obitelji, odnosno uspostava obitelji dovedena je u blisku usporedbu s uspostavom suverene Republike Hrvatske. Možda najbolji ilustrativni primjer, debitantski je uradak Nevena Hitreca

Bogorodica (1999.). Priča, opterećena pretjerano ideologiziranim scenarijem redateljevog oca Hrvoja Hitreca, o uspostavi mlade obitelji u slavonskom selu u jeku prvih oružanih sukoba 1991. godine.

Ratni sukobi i političke promjene s početka 1990-ih nisu jedini tematski motiv predstavljen kao razlog egzistencijalnih kriza nositelja filmske radnje. I Drugi svjetski rat ostavio je tragove na hrvatskom društvu, stoga u *Snivaj, zlato moje* (2005.) Hitrec donosi priču[23] o odrastanju i sudbini radničke obitelji na zagrebačkoj Trešnjevki za vrijeme političkih prevrtanja 1940-ih godina prošlog stoljeća. Dok se, s jedne strane, Hitrec priklonio eskapističkom prikazu stanja mladih protagonista čiji identitet biva razlomljen ulaskom ideologije u mirnu periferiju grada, s druge strane, Vrdoljak u središte zapleta ratne (melo)drame *Duga mračna noć* (2004.) stavlja protagonista čvrsto usađenih moralnih vrijednosti. U pojednostavljenom tumačenju zbivanja s polovice prošlog stoljeća, Vrdoljak prikazuje postupke ljudi zanesenih ideološkim nabojem pritom im, s većim naglaskom na konzervatizam i oslanjanjem na biblijsku simboliku, suprotstavljajući postupke moralno neiskvarenog protagonista Ive.

Izravnim tematiziranjem ratnih stradavanja posvetio se Kristijan Milić u ratnim dramama *Živi i mrtvi* (2007.) i *Broj 55* (2014.). U *Živi i mrtvi* kroz dvije vremenske i narativne linije, jednoj za vrijeme Drugog svjetskog rata i jednoj za vrijeme oružanih sukoba na istom prostoru 50 godina kasnije, autor ukazuje na tragične sudbine vojnika svih nacionalnosti i ponavljanje povijesti na području nekadašnje Jugoslavije. Besmisao ratovanja s još većim naglaskom na stravične ratne pogibelji Milić je postavio kao središnju temu *Broja 55*, filma inspiriranog istinitom pričom iz Domovinskog rata o hrvatskim vojnicima koje su neprijateljske snage uhvatile u stupicu kod kućnoj broja 55.

Jedini analizirani film[24] koji je iz povijesnih zbivanja na ovim prostorima istaknuo pozitivnu tematiku, sportska je drama srpskog redatelja Darka Bajića *Bit ćemo prvaci svijeta* (2015.). Na scenariju o četiri pionira jugoslavenske košarke, radili su Nebojša Romčević, Ognjen Sviličić, Gordan Mihić, a projekt je razvijen na temelju ideje Zvonimira Šimuneca. Priča prati uspon košarke u bivšoj SFRJ te je pritom tematizirano sportsko zajedništvo koje je nadjačalo parole komunističke ideologije. U pratećoj se temi *Bit ćemo prvaci svijeta* razvija ljubavni odnos Srba i Hrvatice, preciznije košarkaša beogradske Crvene Zvezde i košarkašice zagrebačke Lokomotive, te se dodatno apostrofira jugoslavensko zajedništvo.

[23] Scenarij je, prema motivima romana *Još Hrvatska ni´ propala* Ivana Pahernika, napisao redatelj Hitrec.
[24] I djelomice filma *Kontesa Dora*.

4.1.3. Zabranjene ljubavi u pozadini nacionalnih i svjetonazorskih podjela

U pogledanim suvremenim hrvatskim igranim filmovima ljubavne se priče nerijetko sukobljavaju s društvenim predrasudama, kako onih vlastitih, tako i zajednice koja ih okružuje.

Priča iz Hrvatske (1991.) redatelja i, uz Matu Matišića, suscenarista Krste Papića, prikazuje kako složena društvena stvarnost, u predratnoj Jugoslaviji kao i u novonastaloj suvremenoj Hrvatskoj, narušava uspostavu romantičnih i obiteljskih odnosa[25]. Radnja filma prati obitelj Barić, od prisilnog bijega njihovog starijeg sina Ilije nakon sloma Hrvatskog proljeća 1971. godine do uspostave Republike Hrvatske 1991. i ženidbe mlađeg sina Ivana za Marinu, kćerku komunista Andrije s kojom Ivanu bilo zabranjeno viđati se tijekom djetinjstva.

S filmom *Fine mrtve djevojke* (2001.), Dalibor Matanić je, prvi u hrvatskome filmu glavne struje (Gilić, 2010: 150), obradio temu homofobije, pritom je stavivši u kontekst purgerskog malograđanstva. Redatelj je na scenariju radio zajedno s Matišićem, a autori su u tematskoj pozadini prikazali dekadencija obiteljskih vrijednosti, što je osobito naglašeno likom narcisoidnog sina Dalibora.



Fotografija 3. *Halimin put* (A. Ostojić, 2012) (izvor: HAVC)

Brešanova crnohumorna drama *Nije kraj* (2008.) tematiku gradi oko motiva nacionalne pripadnosti

[25] Film je započet još prije raspada SFRJ, a završen nakon osamostaljenja RH, pa je autor u film unio „elemente eksplicitne osude policijske represije u doba socijalizma zbog koju su mnogi bili primorani odabrati neželjenu političku emigraciju" (Škrabalo, 2008: 173).

i međusobne nesnošljivosti. Scenarij[26] Mate Matišića, Vinka Brešana i Franje Moguša donosi priču o hrvatskom branitelju Martinu koji traga za iskupljenjem. Kako bi pomogao supruzi četničkog vojvode, kojeg je upravo on usmrtio, Martin ju odluči izvući iz porno industrije, no između njih se polako razvija romantični odnos te se tako ljubav Hrvata i Srpkinje koristi kao prateća tema njegovog iskupljenja.

Osim tematiziranja očinstva, hrvatski su autori u filmovima pristupili i temi majčinstva. Na primjer, Arsen Anton Ostojić režirao[27] je *Halimin put* (2012.), egzistencijalnu dramu radnje smještene u Bosansku krajinu. Film donosi priču o majci islamske vjeroispovijesti koja pet godina nakon završetka rata traga za kostima svoga posvojenog sina. Kako bi u tome uspjela, prvo mora pronaći biološku majku, svoju nećakinju koja je skoro dva desetljeća prije izbijanja rata pobjegla od obitelji, konkretnije autoritarnog oca, jer se zaljubila u Srba pravoslavne vjeroispovijesti.

Nedozvoljena ljubav para različite nacionalnosti je u *Haliminom putu* bila prateća tema, dok je u drami *Zvizdan* (2015.) scenarist i redatelj Matanić, istu temu stavio u prvi plan. Radnja *Zvizdana* se odvija u Dalmatinskoj zagori i obuhvaća tri ljubavne priče između Hrvata i Srpkinje[28], svaku smještenu u različito desetljeće. Prva priča svoj vrhunac i kraj doživljava nakon što Hrvat smrtno strada u vrijeme napetosti i prvih oružanih sukoba 1991. godine. Deset godina kasnije, pratimo romansu razapetu između strasti i nacionalne nesnošljivosti temeljene na gubitku voljenih osoba. Naime, nositelji radnje druge priče su povratnica iz izbjeglištva u Srbiji, čiji je brat stradao u ratu, i Hrvata, čiji je otac također poginuo u sukobima 1990-ih. Naposljetku, *Zvizdan* nam prikazuje ponovni susret Hrvata, koji se vratio u rodno selu s fakulteta u Zagrebu, i njegove bivše djevojke srpske nacionalnosti s kojom ima dijete.

4.1.4. Moralne i egzistencijalne krize u kontekstu provincijskih zajednica

Osim proučavanju urbanog, isključivo zagrebačkog mentaliteta, hrvatski su autori pružili uvide u vlastite poglede na ruralne i otočke zajednice.

Suradnja scenarista Ante Tomića, Ivice Ivanišević i Vicenca Blagaića s redateljem Zoranom Sudarom urodila je pustolovnom komedijom *Posljednja volja* (2001.). Radnja filma, smještena na dalmatinsko otočko mjesto, prati borbu za nasljedstvo od 250 milijuna američkih dolara koju naposljetku nadjača ljubav te je time, u naivnoj dramaturško-narativnoj izvedbi, tematizirana pobjeda ljudskosti nad materijalizmom.

[26] Scenarij je razvijen na temelju Matišićevih drama *Žena bez tijela* i *Sinovi umiru prvi* .
[27] Prema scenariju Feđe Isovića, temeljenom na istinitim događajima.
[28] Matanić je u svakoj priči kao protagoniste koristio iste glumce — Tihanu Lazović i Gordana Markovića.

Prema istoimenom romanu Ante Tomića, ujedno i, uz Ivicu Ivaniševića i Renata Baretija, suscenarista, redatelj Hrvoje Hribar tematizira moralnu krizu subjekata katoličke vjeroispovijesti u romantičnoj komediji *Što je muškarac bez brkova?* (2005.). Film nam prikazuje priču o razvoju strastvenog odnosa između mladog svećenika dona Stipana i mlade udovice Tatjane, stanovnika sela Smiljevo u Dalmatinskoj zagori. Oba lika karakterizira fluidan identitet, odnosno promjenjivo stanje ljudskih vrijednosti u razdoblju izgradnji autocesta i ulaska u tranziciju mlade hrvatske države.

Slične je tematike i prvi cjelovečernji igrani film scenarista i redatelja Nikše Sviličića, crnohumorna romantična drama *Vjerujem u anđele* (2009.). Filmska radnja prati Dalmatinku koju konzervativni roditelji, nakon što otkriju da je zatrudnjela, otjeraju iz kuće te je ona primorana preseliti na dalmatinski otok. U prvom se tematskom planu razrađuje moralna kriza, kao podtema je postavljen razvitak ljubavnog odnosa između protagonistice i otočkog poštara voajerskih sklonosti, dok prateća tema razrađuje mentalitet „malog mista".

Tematski motiv *rock'n roll* glazbe obogaćuje tematsku strukturu crnohumorne drame *72 dana* (2010.) redatelja i scenarista Danila Šerbedžije. U filmu izrazite autorove[29] političke kritike prikazana je socijalna kriza ličke obiteljski srpske nacionalnosti koja čini sve kako bi očuvala materijalnu stabilnost. Naime, Paripovići žive od američke mirovine pokojnog supruga dementne bake, a nakon što ona premine, obitelj se odvaži na pothvat otmice druga starije gospođe koja bi preuzela identitet njihove pokojne bake. Pritom je nemoralnost ovog čina najviše u oko upala mladom Branku, glazbeniku iz lokalnog *rock* benda, koji sanja kako će jednom napustiti ruralni lički kraj.

Potraga za zajedništvom tema je *Kauboja* (2013.), filma koji je režirao i scenarij napisao Tomislav Mršić, dok je autor izvornog kazališnog komada Saša Anočić. *Kauboji* donose priču o pripremama za kazališnu predstavu glumaca amatera u malom industrijskom gradu, a opet je izražen međuzavisni odnos glavne teme i njene pozadine. Konkretnije, zajedništvo na lokalnoj razini, potrebno kako bi se uspješno izvele pripreme za izvedbu predstave, služi kao ilustracijski primjer zajedništva nužnog kako bi cijelo hrvatsko društvo, zajedno s urbanim i provincijskim krajevima, djelovalo na nacionalnoj razini.

[29] Redatelj Šerbedžija se i pojavljuje u filmu u ulozi jednog od člana benda.

4.1.5. Ujedinjenje obitelji kao rezultat dječje hrabrosti

Kao što smo naveli ranije, prvi hrvatski dječji film koji je osvojio najviše glasova publike na PFF-u bio je *Sedmi kontinent* iz 1966. godine, redatelja i animatora Dušana Vukotića. U suvremenoj državi trebalo je neko vrijeme da navedeni žanr pronađe svoje mjesto u kinematografiji, a najviše su se istaknuli, prema procjenama pulske publike, *Koko i duhovi* (2011.) i *Šegrt Hlapić* (2013.).

Adaptacija istoimenog romana književnika Ivana Kušana *Koko i duhovi*, dječji je film koji je, uz očevu scenarističku pomoć, napisao i režirao Danijel Kušan. Film tematizira dječju hrabrost i potragu za poštenjem, a uspjeh vrlih likova ne dovodi samo do pobjede nad zlikovcima već do ujedinjenja oca i kćeri. Gotovo je identična tematska struktura filmske ekranizacije romana Ivane Brlić Mažuranić, *Čudnovate zgode i nezgode šegrta Hlapića*, koje se primio scenarist i redatelj Silvije Petranović. *Šegrt Hlapić* također ističe dječju smjelost koja, osim što dovodi do pravednog raspleta radnje, na kraju filma zaokružuje prateću temu ponovnog ujedinjenja obitelji s davno izgubljenom kćeri.



Fotografija 4. *Koko i duhovi* (D. Kušan, 2011) (izvor: HAVC)

Shematski pristup filmskoj tematici značajka je svakog žanra, a u dječjem filma do izražaja dolazi zasebno modeliranje svjetova s ciljem oblikovanja pojednostavljene slike društvenih zakona (Gilić, 2007b: 59). U suvremenoj hrvatskoj kinematografiji nastavila se tradicija snimanja dječjih filmova prema književnom djelu, što se, naravno, odrazilo i na tematske strukture filmova unutar ovoga žanra. Kao glavna tema dječjeg filma istaknuta je hrabrost mladih protagonista koja, u tematskoj podtemi, rezultira pobjedom dobra nad zlom, odnosno, dovodi do ujedinjenja obitelji u pratećoj temi.

Povrh toga, u proširivanju tematske strukture filmova *Koko i duhovi* i *Šegrt Hlapić* pojavljuju se isti motivi. Konkretnije, dječja je hrabrost upotpunjena prijateljstvom i elementima dječje simpatije, dok je „zla strana“ obilježena negativcima naglašenog materijalističkog svjetonazora. Također, u oba analizirana dječja filma pojavljuje se motiv psa ljubimca koji djeci pomaže u borbi protiv zlikovaca. Dakle, dječjim filmovima teži se upoznavanju djece sa sintaksom filmskog jezika te se nastoje učvrstiti vrijednosti koje štite obitelj, odnosno same temelje društva.

Kako se radi o žanru u kojem je najizraženije modeliranje zasebnog svijeta, u ovom smo potpoglavlju zasebno opisali osnovnu tematsku strukturu i motive dječjih filmova koji su dio predmeta istraživanja. Tematske motive ostalih analiziranih filmova opisat ćemo u sljedećem poglavlju rada.

4.2. Tematski motivi

U prethodnom poglavlju opisali smo tematske strukture pobjedničkih filmova Pulskog filmskog festivala, iz kategorija *Velika zlatna arena* i *Zlatna vrata Pule*, u razdoblju od 1991. do 2016. U ovom ćemo poglavlju analizirati najmanje tematske jedinice na kojima se temelje i/ili produbljuju navedene strukture.

U svom doktorskom radu *Kauzalitet antropoloških aspekata strukture filmskog izraza u paradigmi novoga hrvatskoga igranoga filma 1991. - 2012*. Nikša Sviličić (2014: 339) kvantitativnom je metodom istražio korelaciju određenih narativno semiotičkih motiva s recepcijom analiziranih igranih filmova kod domaće struke i publike. Sviličić argumentira da *Veliku zlatnu arenu* češće osvajaju filmovi u čijoj su radnji prisutni motivi globalnih problema, obitelji, prijateljstva, loših obiteljskih odnosa, samoubojstva i dijalekta, dok *Zlatna vrata Pule* češće osvajaju filmovi u kojima su prisutni sljedeći specifični filmski motivi: prijateljstvo, romantična ljubav, odrastanje, seks, nepotpuna obitelj, uniformirana zanimanja, socijalna nepravda, neizvjesnost i dijalekt.

Kao što je vidljivo u analizi glavnih tema, pratećih tema i podtema, kao prevladavajuće životno područje koje su autori obrađivali filmskim pričama, egzistencijalne su krize, odnosno propitkivanja identiteta i novo uspostavljenih simboličkih poredaka. Krize pojedinaca povezane su s rasapom obiteljskih odnosa, a nedostatak čvrstih obiteljskih veza u konačnici se odražava na identitet države i društva u cjelini. Ukoliko se ne istražuje kao glavna tema ili ne razvija u tematskoj pozadini, utoliko element obitelji narativno obogaćuje veliku većinu suvremenih hrvatskih filmskih priča time ukazujući na obitelj kao temeljnu zajednicu društva. Pritom je hrvatska obitelj obilježena

označiteljima poput križa iznad stola, okupljanjem za kršćanske blagdane, a tradicija je u *Haliminom putu* i *Obrani i zaštiti* označena motivom pravljenja sirnice.

Također, autori nerijetko uz obitelj, dakle i uz društvo, vežu Katoličku crkvu. Lik svećenika koji pomaže obitelji pojavljuje se u filmovima *Gospa*, *Crvena prašina* i *Bogorodica*, dok drugačiji pogled na isti motiv pruža *Što je muškarac bez brkova*. Naime, u Hribarevom filmu lik biskupa u sceni zajedničke večere ministrice obrane, generala i mještana, oduzima ministričino mjesto za čelom stola te se tim potezom implicira nadmoćan položaj Crkve u strukturi državne vlasti.

U skladu s rezultatima iz Sviličićeva istraživanja, motiv prijateljstva često se pojavljuje u filmovima koji su osvojili najviše glasova pulske publike. Shodno tome, radnju filmova *Duga mračna noć*, *Pjevajte nešto ljubavno*, *Metastaze*, *Kauboji* te *Bit ćemo prvaci svijeta*, nose muška prijateljstva, dok su ženska prijateljstva, kao i glavne ženske uloge, uglavnom zanemarena.

U filmskoj reprezentaciji rane tranzicije i prvih privatizacija, konkretnije u *Ispranima*, *Crvenoj prašini*, *Maršalu* i *Polaganoj predaji*, autori su se oslonili na motive kao što su radovi na infrastrukturi, propast industrijskih postrojenja, kupovina i izgradnja hotela na Jadranskom moru te pritom naglasak stavili na kriminal. Kriminal se kao motiv javlja u većini analiziranih filmova, osobito u filmovima snimljenima u 1990-ima, a uglavnom se pojavljuje u obliku krijumčarenja, reketarenja, krađa i ubojstva. Najveći je naglasak na kriminal stavio Rušinović u *Mondo Bobo* koji se ističe i zbog upotrebe motiva iz popularne hrvatske kulture; pojava Tomislava Gotovca, Jagode Kaloper, Miroslava Škore, Damira Urbana i drugih, te korištenje pjesama bendova Songkillers i Pips Chips & Videoclips.

Dok je, s jedne strane, Rušinović koristio elemente koji su dodatno osuvremenili njegov film, Papić, Brešan, Hitrec i Berković, s druge strane, su se oslonili na motive iz tradicionalne i elitne kulture kako bi obogatili filmsku stvarnost. Papić u *Priči iz Hrvatske* povezuje hrvatsku obitelj s motivima iz kršćanske tradicije poput bojanja jajeta za Uskrs, dok u *Kad mrtvi zapjevaju* povratak protagonista rodnom kraju prati dijegetička klapska glazba[30]. Brešanov lik pjesnika u *Kako je počeo rat na mom otoku*, citira značajna djela iz povijesti hrvatske književnosti, poput *Moj dom* Silvija Strahimira Kranjčevića i *1909* Antuna Gustava Matoša, a redatelj na navedena poetska djela nadovezuje novije domoljubne pjesme iz popularne kulture, poput *Majko stara* Matka Jelavića. Brešan navedenim motivima produbljuje emotivnu povezanost filmske priče s ratom koji je u vrijeme izlaska filma bio završen. U *Snivaj, zlato moje* redatelj Hitrec, u dočaravanju zagrebačke

[30] Glazbu je za *Kad mrtvi zapjevaju* napisao Zrinko Tutić.

periferije sa sredine prošloga stoljeća, koristi narodne pjesme Hrvatskoga zagorja kao što su *Još nijedan Zagorec* i *Kak taubeka dva* te predratnu starogradsku šansonu *Noćas ću draga tebi šaptat nježne riječi*[31].

U *Kontesi Dori* Berković referira na elitnu kulturu s početka 20. Stoljeća. Naime, osim što je Dora Pejačević stvarna ličnost iz hrvatske glazbene povijesti, u filmu se spominju i domaći filmski veteran Oktavijan Miletić i poduzetnik Adolf Müller, koji je ulagao u zagrebačku kinoprikazivačku djelatnost. Kako bi upotpunio dojam *rock'n roll* komedije, Kulenović u *Pjevajte nešto ljubavno* koristi motive iz popularne kulture, konkretnije pjesme Prljavog kazališta, Animatora, Haustora, Leta 3, Hladnog Piva i drugih. Također, autor se u komičnim situacijama oslanja na diskrepanciju između starijeg i mlađeg zagrebačkog stanovništva.



Fotografija 5. *Obrana i zaštita* (B. Jelčić, 2013) (izvor: HAVC)

Naravno, zagrebački mentalitet nije jedini motiv u kojem su redatelji pronašli komediju. Na primjer, humor nerijetko grade na motivu mentaliteta maloga mjesta, najčešće smještenog na područje Dalmacije. Brešan se na „malomišćanski“ mentalitet oslonio već u *Kako je počeo rat na mom otoku*, da bi veći naglasak na pojednostavljen prikazan svjetonazor otočana stavio u *Maršala*. Na otočki se mentalitet oslanja i Sudar u *Posljednjoj volji*, dok Hribar u *Što je muškarac bez brkova* koristi mentalitet stanovnika Dalmatinske zagore kako bi obogatio okoliš u kojem se razvija ljubav lokalnog svećenika alkoholičara i bogate mještanke. Ista je narativna uloga mentaliteta otočana u Sviličićevoj ljubavnoj priči *Vjerujem u anđele*. Ipak, s vremenom su hrvatski redatelji motivaciju pronašli i u drugim neurbanim krajevima. Tako Šerbedžija u *72 dana* prikazuje mentalitet Ličana, pritom, kao i ostali autori, stavivši naglasak na jednostavnost stanovnika ruralnog kraja. Jedini

[31] Odabirom navedenih pjesama, Hitrec dodatno oblikuje *Snivaj, zlato moje* po uzoru na djela Kreše Golika.

odmak od navedenog prikaza stanovnika malih mjesta, vidljiv je u filmu *Kauboji* čiji protagonisti tragaju za zajedništvom unatoč karakternim razlikama.

U komedijama, ali i dramama, redatelji često koriste likove s mentalnim problemima. Na primjer, kako bi proširio groteskan pristup dalmatinskom kraju u *Maršalu*, Brešan postavlja lik mentalno zaostalog otočanina, dok Hitrec, u drami *Bogorodica*, lik mentalnog sporog nećaka koristi kao tragikomični element koji nadopunjuje tmurnu atmosferu u predratnoj Slavoniji. Kako bi prikazao naivnost za ratnih zbivanja, i Ogresta u prvom segmentu omnibusa *Tu* koristi lika mentalno sporijih sposobnosti, slično kao i Matanić čiji negativci u *Finim mrtvim djevojkama*, krivnju za ubojstvo prebace na mentalno zaostalog i nedužnog Ivicu. U *Što je muškarac bez brkova* razvoj romantičnog odnosa kćeri „gastarbajtera" povratnika s mještaninom sporijih mentalnih sposobnosti implicira sjedinjenje dijaspore s njenom nacionalnom jezgrom. Mentalno zaostao lik jedan je od komičnih elemenata *72 dana* čime Šerbedžija dodatno apostrofira zbunjenost ruralne populacije. Naposljetku, sličnu poveznicu između motiva i tematske pozadine, doduše drugačije idejne intencije, rade i autori *Kauboja*. Naime, u film uvode mentalno hendikepiranog lika Juraja koji, na iznenađenje ostalih likova, zna odlično svirati glasovir te se na kraju uklopi u projekt i postane dio lokalnog kazališnog ansambla.

Jedan od ponavljajućih motiva u analiziranim filmova iz razdoblja 1990-ih i ranih 2000-ih, željeznička je pruga. Ogresta u *Ispranima*, *Crvenoj prašini* i *Tu*, te Matanić u *Finim mrtvim djevojkama*, filmsku radnju postavljaju u blizini željezničke pruge što likove stavlja u kontekst gospodarskih tranzicijskih promjena. Motiv pruge pojavljuje se i u *Metastazama* te je tim elementom povezana neuspjela tranzicija s aktualnom društvenom situacijom gubitka identiteta u kojoj su se našle mlađe generacije Hrvata. Osim toga, prolazak vlaka uvodi nas u priču povratka domovini protagonista Filipa, a kao prijevozno je sredstvo Filipovog ponovnog odlaska iz Hrvatske izabran upravo vlak.

Jedna od najmanjih tematskih jedinica, koja se kontinuirano pojavljuje u suvremenim hrvatskim igranim filmovima, nacionalna je netrpeljivost koja dodaje intenzitet dramaturškim sukobima u tematskim pozadinama analiziranih filmova. U dramama nacionalna netrpeljivost unosi razdor u ljudske odnose, pa tako pretvara prijatelje i susjede u smrtne neprijatelje u filmovima *Bogorodica*, *Duga mračna noć*, *Živi i mrtvi*, *Halimin put* i *Zvizdan*. Mržnja na temelju nacionalnosti i strah od iste karakterna su obilježja likova u *Finim mrtvim djevojkama*, *Ničijem sinu*, *Metastazama* te *Obrani i zaštiti*, filmu u kojem nevidljiva granica nacionalnog identiteta dijeli Mostar na hrvatski i muslimanski dio. U komedijama *Nije kraj* i *72 dana* na temelju nacionalne nesnošljivosti redatelji

grade humor. Na primjer, srpske prostitutke u *Nije kraj*, u telefonskom razgovoru s kolegicom koju je „kupio“ Hrvat, ohrabruju prijateljicu s obrazloženjem da su dobri Hrvati slabi u krevetu i da ona neće ništa ni osjetiti tijekom spolnog čina.

Bunt mladih u suvremenom je hrvatskom filmskom svijetu vezan uz motiv *rock'n roll* glazbe. Već u *Priči iz Hrvatske* mladi Ivan od rane dobi svira gitaru, a nakon što se Hrvatska osamostalila u njegovom bendu pjeva djevojka Marina s kojom mu je bilo zabranjeno viđati se jer je njen otac radio za jugoslavensku tajnu policiju. U *72 dana* Branko, koji želi napustiti lički kraj u potrazi za boljim životom za sebe i svoju djevojku, također nastupa u bendu, a sviranje *rock* glazbe dio je izgubljenog identiteta protagonista *Ničijeg sina*, ratnog invalida Ivana. Naravno, element *rock* glazbe, kao označitelj bunta mladih, najviše je istaknut u *Pjevajte nešto ljubavno* gdje je razvijen u tematsku pozadinu glavne radnje.

Alkohol te ovisnost o istome, nerijetki je motiv u suvremenom hrvatskom igranom filmu, neodvojiv od egzistencijalnih kriza filmskih likova, a u slučaju lika Kize iz *Metastaza* i uzrok smrti jednog od nositelja radnje. Krize identiteta hrvatski redatelji oblikuju i prekomjernim konzumiranjem tableta koje je, u slučaju lika Marte iz *Neka ostane među nama* i lika Petra iz *Polagane predaje*, dovelo do pokušaja samoubojstva. Svakako, i motiv smrtnosti čest je dramaturški motiv u domaćem filmu. Pritom je u hrvatskoj filmskoj stvarnosti istaknut motiv smrti oca, o čemu će više biti riječi u sljedećem poglavlju u kojem ćemo predstaviti jedinstveni tematski koncept suvremenih hrvatskih igrani filmova.

4. Zaključna rasprava

Kako ističe Manuel Castells u knjizi *The Information Age: Economy, Society and Culture* (2010: 1), na prijelazu u 21. stoljeće razvio se novi oblik odnosa ekonomije, države i društva. Kapitalizam se prilagodio globalizaciji i informacijskom dobu, a kao osnovni izvor društvenog značenja nametnula se potraga za identitetom — kolektivnim i individualnim. Na društvenoj razini, patrijarhat se našao pred pritiskom, redefinirani su odnosi između žena, muškaraca i djece, a promijenilo se i poimanje osobnosti, seksualnosti te obitelji.

Shodno tome, reflektirajući stanje u novo nastaloj državi, tematski naglasak u suvremenom hrvatskom igranom filmu stavljen je na narušene međuljudske odnose, osobito unutar obitelji. Radnje smještene u Zagreb prožet infrastrukturnim radovima, čime se apostrofira izgradnja temelja mlade države, *Isprani* nam pružaju jedan od najilustrativnijih primjera takve krize. Glavna junakinja filma u nekoliko navrata pokušava ostvariti seksualni odnos s partnerom, no nikako da pronađu pravo mjesto i vrijeme za spolni čin. Dakle, mladi par ne može spoznati vlastitu seksualnost, ne može sprovesti simbolični čin koji bi ih odvojio od obiteljske strukture iz koje su proizašli te nije u stanju napraviti prve korake prema samostalnom životu i stvaranju vlastite obitelji.

Ispod crte također prikazuje u kolikoj je mjeri institucija obitelji ugrožena na prijelazu u 21. stoljeće. Slično kao i u *Ispranima*, mladi par ne ostvaruje simboličku kastraciju i čvrsto su vezani uz tegobe vlastitih obitelji. Tematiziran je i posttraumatski stresni poremećaj te, osobito u to vrijeme aktualan, problem oružja sakrivenog po kućama i problem samoozljeđivanja hrvatskih branitelja. Na primjeru ovih filmskih priča vidljiva je tematska povezanost egzistencijalne krize mladih i rasapa obiteljskih odnosa u post-ratnom razdoblju.

U knjizi *Demokratizacija Hrvatske: Uspjesi i kompleksi suvremene hrvatske politike* Igor Dekanić (2004: 86-87) navodi da je mlada država u razdoblju nakon Domovinskog rata ušla u duboku političku i gospodarsku krizu. Nacionalni kompleksi i traume iz prethodnih desetljeća nepovoljno su utjecali na suživot ljudi različitih nacionalnosti pa dolazi i do krize morala te osvetoljubivog ponašanja pojedinih ljudi. *Priča iz Hrvatske* završava scenom koja nagovještava moguće političke eskalacije i nasilne činove utemeljene na nacionalnoj nesnošljivosti. Nakon što se u filmskoj priči Hrvatska osamostalila i mladi je par napokon stupio u bračni odnos, obitelj koja je bila bliska komunističkoj vlasti i hrvatska obitelj, prisiljene su zajednički sjediti za stolom, a nedostatak razgovora između likova evocira prisiljenu toleranciju u kojoj se našlo ondašnje društvo. Zatvoreni krug nacionalne netrpeljivosti i potreba za osvetom prikazani su u filmu *Bogorodica*. Naime, u

Bogorodici mlada obitelj strada tijekom prodora srpskih paravojnih snaga u slavonsko selo, a nakon završetka rata glavni se junak osvećuje ubojici svoje žene.

S vremenskim odmakom od Domovinskog rata u tematskom fokusu hrvatskih filmova pojavila se potreba za zacjeljivanjem rana iz prošlosti i potraga za oprostom. U *Nije kraj* hrvatski branitelj se iskupljuje spašavajući udovicu srpskog vojvode iz prostitucije te se u konačnici oni zaljubljuju jedno u drugo. *Zvizdan* kroz tri priče prikazuje kako je došlo do eskalacije nacionalne netrpeljivosti, zatim ilustrira kako mržnja stoji na putu ljubavi te, u konačnici, prikazuje da na ovim prostorima ipak može doći do pomirenja između ljudi različitih nacionalnosti. Osuvremenjujući tematski pogled na ratna stradavanja iz 1990-ih, *Halimin put* i *S one strane* donose priče o snažnim ženskim likovima čije rane još uvijek nisu zacijelile te prikazuju kako je patnja jednaka kod svih ljudi, neovisno o nacionalnosti.

U razdoblju tranzicije 1990-ih razvio se organizirani kriminal, a nakon privatizacija uslijedili su stečajevi kompanija i propast pojedinih banaka. Sve su bili veći naznaci duboke depresije, a društvo se raslojilo po razdjelnicama: metropola – provincija, radni slojevi – nezaposleni, državotvorni Hrvati – nedržavotvorni Hrvati i tako dalje (Dekanić, 2004: 94-97). Dok *Crvena prašina* tematizira rasap industrije, razvoj organiziranog kriminala i pad radničke klase, *Polagana predaja* i *Neka ostane među nama* ukazuju kako ni viši društveni sloj nije pošteđen pomutnji prouzrokovanih globalnim kretnjama. Intruzivna priroda tranzicije i privatizacije mijenja okolinu koju nastanjuju protagonisti u filmovima snimljenima na prijelazu stoljeća – *Maršalu* i *Što je muškarac bez brkova*. S vremenskim odmakom od 1990-ih tematiziran je i neuspjeh tranzicije pa su tako protagonisti *Metastaza* primjer nusproizvoda propalog društveno-političkog procesa. Također, preispitani su sami temelji nastanka Hrvatske države. Na primjer, glavni junak *Ničijeg sina* otkrije da mu je pravi otac Srbin, istinu koju nije znala niti osoba koja mu se svih ovih godina predstavljala za pravog oca – pokvareni hrvatski političar čvrstih nacionalih stajališta koji je jugoslavenskoj tajnoj policiji otkrivao informacije.

U analiziranim djelima tematizirana je i diskrepancija između Zagreba i ruralnih krajeva. Mladi odlaze iz ruralnih krajeva u glavni grad u potrazi za školovanjem i boljim životom, a ironija njihove potrage naglašena je u *Metastazama*, kada posrnule urbane figure tijekom posjeta rodbini u Bosni i Hercegovini susretnu lokalnog stanovnika koji glavni grad Hrvatske opisuje sljedećim riječima: „Zagreb, to je ozbiljan grad. To je meni Europa brate. To je Europa, to je kultura. Metropolis pravi."

Peterlić (2012: 191) smatra da je hrvatski igrani film oduvijek preferirao junaka koji je nerijetko

nesvjestan sudbine koja će se s njime poigrati, a u analiziranim suvremenim hrvatskim igranim filmovima nastavio se trend spomenutih pasivnih likova koji pretežito trpe događaje. Neaktivni protagonisti u novijim hrvatskim filmovima žrtve su neumoljivih povijesnih kretanja i političkih promjena te u svojoj nepromjenjivoj prirodi ilustriraju stanje u kojem se našlo hrvatsko društvo, stanje dekadencije ispunjeno nacionalnim netrpeljivostima i ekonomskom nestabilnosti.

Ponajbolji primjer svakako je glavni junak *Obrane i zaštite* – lik koji se ni ne usudi prijeći na muslimansku stranu Mostara kako bi došao na prijateljev pokop, niti se ne pokušava postaviti kao autoritet unutar obitelji i obnoviti odnose sa sinom. Osim toga, pasivni junak se može povezati i s podložnim položajem Hrvatske u svijetu politike pa tako figura oca u *Što je Iva snimila 21. listopada 2003*. predočava podređenost hrvatske strane spram autoriteta europske politike. Primjer protagonista koji odluči ne biti definiran time što vjeruje da je ili što drugi vjeruju da on jest, već odluči konstruirati značenje o sebstvu na temelju djela koje čini, glavni je junak *Sve džaba*. On se odvaži izaći iz pasivnosti pa se otisne na anti-odiseju kako bi ostvario svoj san. Napuštanje doma i ne prihvaćanje kapitalističkog sustava te materijalizma, oslobodili su ga egzistencijalne traume svakodnevice, barem dok se nije zaljubio u konobaricu te otkrio kako ljubav, u njegovom slučaju, nije besplatna.

U stanju strukturalne shizofrenije između funkcije i značenja u mnogim je modernim društvima oslabio patrijarhat (Castells, 2010: 2). Prepoznali su to i hrvatski filmski autori pa su u svoja djela inkorporirali, ne samo pasivne očeve, već i očeve koji bezuspješno pokušavaju uspostaviti autoritet nad obitelji i staviti pod kontrolu globalna kretanja kojima kroče mlade generacije. Poseban je naglasak stavljen na odnos oca i sina; od *Kako je počeo rat na mom otoku* u kojem otac izvlači sina iz vojarne, preko pogrešne očinske identifikacije u *Ničijem sinu*, pa do *Haliminog puta* u kojem otac sudjeluje u ubojstvu mladića za kojeg nije znao da je njegov sin. Potraga za ispunjenjem mjesta muškog autoriteta tematizirana je u *Što je muškarac bez brkova*, filmu u kojem svećenik napušta tradicionalne kršćanske vrijednosti te popunjava mjesto „nestale muškosti“, mjesto koje u filmskom svijetu nije mogao popuniti svećenikov brat – general hrvatske vojske.

Gledano u cjelini, egzistencijalne krize i propitkivanja identiteta u kontekstu novo uspostavljenog društveno-simboličkog poretka, prevladavajuće su životno područje koje se tematizirali hrvatski filmaši u razdoblju od 1991. do 2016. godine. Pritom su se tematske strukture suvremenih hrvatskih filmova razvijale usporedno s društvom u kojem su nastajale. Autori su prvo istraživali teme koje za vrijeme jugoslavenskog režima nisu smjeli obrađivati, s uvijek prisutnim blagim naglaskom na hrvatsku kulturu i novostvorenu državnost koja je često utjelovljena u najvažnijem tematskom

elementu u suvremenom hrvatskom igranom filmu – obitelji. Slijedio je tematski odgovor unutar domaće kinematografije, odnosno dio autora progovorio je o hrvatskoj stvarnosti na prijelaz u novo stoljeće: korupciji, organiziranom kriminalu, minskim poljima, privatizaciji, homofobiji, problemima branitelja i tako dalje. Suvremeni hrvatski dugometražni igrani film bavio se i nesnalaženjem mladih u novonastalom poretku, njihovom neuspjelom simboličkom kastracijom i otuđenosti pojedinaca jednih od drugih, a tematskim su se motivima filmski autori osvrnuli i na političke malverzacije, položaj Rimokatoličke Crkve unutar države, položaj dijaspore, radikalni nacionalizam i slično.

Bilo da je obrađen kao glavna tema, podtema ili se pojavljuje kao tematski motiv koji pridonosi razumijevanju stanja protagonista, rat je u suvremenom hrvatskom igranom filmu gotovo sveprisutan tematski element. U godinama nakon osamostaljenja naglasak je bio na patnjama hrvatskog stanovništva, no s vremenskim odmakom slijedi relativizacija patnje prouzrokovane ratnim stradavanjima. U hrvatskim filmovima snimljenima u 21. stoljeću autori se usmjeravaju na priče koje ukazuju kako su sve zaraćene strane izgubile u ratnim zbivanjima i kako je patnja jednako raširena, neovisno o državnim granicama. Relativizacija ratne patnje iz 1990-ih i potraga za zajedništvom osobito su primjetni u razdoblju nakon uspostave HAVC-a i sve češćih koprodukcija sa susjednim državama. Primjerice, film srpsko-hrvatsko-slovenske koprodukcije *Bit ćemo prvaci svijeta*, iako izravno ne poziva na „jugonostalgiju“, u priči o uspjehu košarkaške reprezentacije bivše države neizbježno zaziva negdašnje zajedništvo susjednih država.

Istovremeno se razvijaju i slojevitije obrađene tematske strukture, likovi su i dalje pretežno apatični no psihološki razrađeniji, a i sam filmski jezik naginje prema opservacijskom antropološkom pristupu. Uzimajući u obzir koliko je suvremeni hrvatski film senzibilan na sliku društva opterećenog ratnim traumama i podjelama na temelju nacionalnosti, razumljivo zašto se mlađim generacijama domaći film doima opterećen ratnom tematikom. No film reflektira dio obraza same cjeline iz koje proizlazi i u tom odrazu hrvatski igrani film kanalizira kritičku političku notu i prikazuje svjetove protagonista, iz svih društvenih slojeva i sredina, u potrazi prihvaćanjem i pripadnosti u kontekstu koji je razumljiv hrvatskom gledatelju.

Tematike prikazane u filmskom mediju zadovoljavaju potrebu publike za prepoznavanjem idiomatskih situacija i problema. Hrvatske filmske priče predočuju fragmentaciju kolektivnog i individualnog identiteta te slabljenje društvenih vrijednosti što je naglašeno osjećajem otuđenja protagonista od okoline. Iako su filmske radnje smještene u prostor i vrijeme prepoznatljiv hrvatskoj publici, u pozadini egzistencijalnih propitkivanja u konačnici se nalaze univerzalne teme

ljudske potrebe za ljubavi i potrage za smislom života.

5. Popis korištenih izvora

6.1. Teorijska djela

Boyatzis, R. (1998.) *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*, SAGE Publications.

Carter, M. J. & Fuller, C. (2015.) „Symbolic interactionism“, *Sociopedia.isa*, California State University https://www.academia.edu/16545413/Symbolic_Interactionism (stranica posjećena 10. srpnja 2017.).

Castells, M. (2010.) *The Information Age: Economy, Society and Culture*, 2. izdanje, Wiley-Blackwell.

Chatman, S. (1978.) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press.

Ćurić, M. & Križman-Zorić, Đ. (2008.) „Pulski filmski festival“, Istarska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2272 (stranica posjećena 10. srpnja 2017.).

Dekanić, I. (2004.) Demokratizacija Hrvatske: Uspjesi i kompleksi suvremene hrvatske politike, Zagreb: Prometej.

Flick, U. (2009.) *An introduction to qualitative research,* 4. izdanje, SAGE Publications.

Flick, U. (2014.) *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, SAGE Publications.

Gilić, N. (2007a.) *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.

Gilić, N. (2007b.) *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM; internetsko izdanje 2013.: http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm.

Gilić, N. (2010.) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2. izdanje, Zagreb: Leykam International.

Glaser, B. & Strauss, A. L. (1999.) *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research,* Routledge.

Haig, B. D. (1995.) „Grounded Theory as Scientific Method“, *Philosophy of Education*, 28 (1), str. 1-11.

Jeđud, I. (2007.) „Alisa u zemlji čudesa — kvalitativna metodologija i metoda utemeljene teorije“, *Hrvatska revije za rehabilitacijska istraživanja*, 43 (2), str. 83-101.

Koerber, A. & McMichael, L. (2008.) „Communicators Qualitative Sampling Methods : A Primer for Technical Communicators“, *Journal of Business and Technical Communication* , 22 (4), str 454-473.

Kosanović, D. *(*2013.) „Nacionalni festival međunarodnoga značaja“, u: N. Gilić & Z. Vidačković (ur.) *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 9-18.

Kurelec, T. (2008.) „Hrvatski igrani film u europskom kontekstu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 53, str. 16-25.

Lawrence, J. & Tar, U. (2013.) „The use of Grounded Theory Technique as a Practical Tool for Qualitative Data Collection and Analysis“, *Electronic Journal of Business Research Methods*, 11 (1), str. 29-40.

Marvasati, A. B. (2004.), *Qualitative Research in Sociology*, SAGE Publications.

McQuail, D. (2010.) *Mass Communication Theory*, 6. izdanje, London: Sage.

Mileta, S. (2009.) „*Tko pjeva zlo ne misli* – kritička recepcija i kvaliteta“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 59, str. 107-122.

Pavičić, J. (1997.) „Trendovi hrvatskog filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 11, str. 3-8.

Peterlić, A. (2001.) *Osnove teorije filma*, 4. izdanje, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Peterlić, A. (2012.) *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International.

Pravilnik o postupku, kriterijima i rokovima za provedbu nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva (2014.) *Narodne novine,* br. 144, 5. prosinac 2014.

Solar, M. (2005.) *Teorija književnosti*, 20. izdanje, Zagreb: Školska knjiga.

Statut Pulskog filmskog festivala (2014.) *Narodne novine*, br. 5, 26. veljače 2014. http://www.pulafilmfestival.hr/images/Statut_Pulskog_filmskog_festivala_27_2_2014__2.pdf (stranica posjećena 10. srpnja 2017.).

Sviličić, N. (2013.) „Nacrt istraživanja utjecaja strukture filmskog izraza na recepciju novoga hrvatskoga igranog filma”, u: N. Gilić i Z. Vidačković (ur.) *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 133-154.

Sviličić, N. (2014.) *„Kauzalitet antropoloških aspekata strukture filmskog izraza u paradigmi novoga hrvatskoga igranoga filma 1991. - 2012.“*, doktorski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.

Šakić, T. (2004.) „Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 38, str. 6-33.

Šakić, T. (2013.) „Hrvatski igrani film 1950-ih između klasičnoga stila i ranoga modernizma“, u: N. Gilić & Z. Vidačković (ur.) *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 29-56.

Šakić, T. (2014.) „Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije” u: S. L. Udier (ur.) *Hrvatska na prvi pogled : udžbenik hrvatske kulture*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 299-335.

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

Turković, H. & Majcen, V. (2003.) *Hrvatska kinematografija : povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Hrvatski filmski savez.

Turković, H. (1985.), *Filmska opredijeljenja*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijim, internetsko izdanje: 2012.: http://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/filmska-opredjeljenja/.

Turković, H. (2004.) „Priča“, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1467 (stranica posjećena 10. srpnja 2017.).

Turković, H. (2004.) „Tematizacija“, u: Gilić N. & Kragić. B (ur.) *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Turković, H. (2009.) „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 59, str. 92-106.

Velisavljević, I. (2016.) „Modernost i modernizam u art filmu: *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 88, str. 101-113.

Vidačković, Z. (2013.) „Hrvatska kinematografija od 2007. do 2012. i Festival igranoga filma u Puli” u: N. Gilić i Z. Vidačković (ur.) *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 169-176.

Vojković, S. (2006.) „Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 46, str. 23-31.

Vremenska crta nagrađenih (2016.) www.pulafilmfestival.hr http://www.pulafilmfestival.hr/hr/o-festivalu/vremenska-crta-nagradenih (stranica posjećena 10. srpnja 2017.).

6.2. Audiovizualni izvori (filmovi)

Nuić, A. (2006.) *Sve džaba*, igrani film, produkcija: BHC, Magicbox Multimedia, Porta produkcija, Propeler film.

Ostojić, A. A. (2008.) *Ničiji sin*, igrani film, produkcija: Radiotelevizija Slovenija, Alka film, Hrvatska radiotelevizija.

Ostojić, A. A. (2012.) *Halimin put*, igrani film, produkcija: Studio Arkadena, Hrvatska radiotelevizija, F.I.S.T., Radio-televizija Federacije Bosne i Hercegovine.

Vrdoljak, A. (2004.) *Duga mračna noć*, igrani film, produkcija: Mediteran film, Hrvatska radiotelevizija.

Gamulin, B. (2000.) *Polagana predaja*, igrani film, produkcija: Gama studio, Hrvatska radiotelevizija.

Jelčić, B. (2013.) *Obrana i Zaštita*, igrani film, produkcija: Spiritus Movens, Kadar, Hrvatska radiotelevizija.

Schmidt, B. (2009.) *Metastaze*, igrani film, produkcija: Telefilm, Hrvatska radiotelevizija.

Bajić, D. (2015.) *Bit ćemo prvaci svijeta*, igrani film, produkcija: Intermedia Network, Perfo, Kinorama.

Čučić, D. (2012.) *Pismo ćaći*, igrani film, produkcija: Hrvatski filmski savez.

D., Kušan (2011.) *Koko i duhovi*, igrani film, produkcija: Kinorama, Hrvatska radiotelevizija.

Matanić, D. (2002.) *Fine mrtve djevojke*, igrani film, produkcija: Alka Film.

Matanić, D (2015.) *Zvizdan*, igrani film, produkcija: Kinorama, Gustav film, SEE Film Pro.

Šerbedžija, D. (2010.) Sedamdeset i dva dana, igrani flm, produkcija: Interfilm, Hrvatska radiotelevizija, VANS , Lijeni Film.

Kulenović, G. (2007.) *Pjevajte nešto ljubavno*, igrani film, produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Rušinović, G. (1997.) *Mondo Bobo*, igrani film, produkcija: T.T. Petrač, N. G. Prom-Diesel, DSL film.

Hribar, H. (2005.) *Što je muškarac bez brkova*, igrani film, produkcija: FIZ Production d.o.o, Hrvatski filmski savez, Vizije SFT, Hrvatska radiotelevizija.

Sedlar, J. (1995.) *Gospa*, igrani film, produkcija: Wayne Films, Marjan film, Jadran film.

Milić, K. (2007.) *Živi i mrtvi*, igrani film, produkcija: Mainframe Production, Ministarstvo kulture Federacije Bosne i Hercegovine, Ministarsvo kulture Republike Hrvatske, Olimp produkcija, Porta produkcija, UMA Produkcija, Hrvatska radiotelevizija.

Milić, K. (2014.) *Broj 55*, igrani flm, produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Papić, K. (1991.) *Priča iz Hrvatske*, igrani film, produkcija: Urania film, Hrvatska radiotelevizija.

Papić, K. (1998.) *Kad mrtvi zapjevaju*, igrani film, produkcija: Jadran film, Hrvatska radiotelevizija.

Hitrec, N. (1999.) *Bogorodica*, igrani film, produkcija: Maxima film, Hrvatska radiotelevizija.

Hitrec, N. (2005.) *Snivaj, zlato moje*, igrani film, produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Sviličić, N. (2009.) *Vjerujem u anđele*, igrani film, produkcija: Proactiva, Master film Ltd. (London).

Krelja, P. (2003.) *Ispod crte*, igrani film, produkcija: Vedis, Hrvatska radiotelevizija.

Grlić, R. (2010.) *Neka ostane među nama*, igrani film, produkcija: Hrvatska radiotelevizija, NP7,

Studio Maj, Yodi.

Petranović, S. (2013.) *Šegrt Hlapić*, igrani film, produkcija: Maydi Film & Video.

Mršić,T. (2013.) *Kauboji*, igrani film, produkcija: Kabinet, Hrvatska radiotelevizija.

Radić, T. (2005.) *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*, produkcija: Korus, Hrvatska radiotelevizija.

Radić, T. (2011.) *Kotlovina*, igrani film, produkcija: Korugva.

Brešan, V. (1996.) *Kako je počeo rat na mom otoku*, igrani film, produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Brešan, V. (1996.) *Maršal*, igrani film, produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Brešan, V. (2008.) *Nije kraj*, igrani film, produkcija: Eurimages, VANS, Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Berković, Z. (1993.) *Kontesa Dora*, igrani film, produkcija: Croatia film, Hrvatska radiotelevizija.

Ogresta, Z. (1995.) *Isprani*, igrani film, produkcija: Jadran film, Hrvatska radiotelevizija.

Ogresta, Z. (1999.) *Crvena prašina*, igrani film, produkcija: Inter film.

Ogresta, Z. (2003.) *Tu*, igrani film, produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Ogresta, Z. (2016.) *S one strane*, igrani film, produkcija: Interfilm, Zillion film, Hrvatska radiotelevizija.

Sudar, Z. (2001.) *Posljednja volja*, igrani film, produkcija: Global film, JLP.

6.3. Oprema teksta

Tablica 1. Popis analiziranih filmova.

Fotografija 1**.** *Mondo Bobo* (G. Rušinović, 1997) (izvor: *screenshot* iz filma)

Fotografija 2. *S one strane* (Z. Ogresta, 2016) (izvor: http://www.havc.hr/infocentar/novosti/s-one-strane-zrinka-ogreste-u-sluzbenom-programu-66-berlinalea, stranica posjećena 9. srpnja 2017.)

Fotografija 3. *Halimin put* (A. Ostojić, 2012) (izvor: http://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/halimin-put, stranica posjećena 9. srpnja 2017.)

Fotografija 4**.** *Koko i duhovi* (D. Kušan, 2011) (izvor: http://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/koko-i-duhovi, stranica posjećena 9. srpnja 2017.)

Fotografija 5. *Obrana i zaštita* (B. Jelčić, 2013) (izvor: http://www.havc.hr/infocentar/novosti/obrana-i-zastita-bobe-jelcica-uvrstena-u-program-berlinalea, stranica posjećena 9. srpnja 2017).