

Kozmopolitski humanizem v filmih hrvaškega režiserja Daliborja Matanića

Abstract

Cosmopolitan Humanism in the Films of Croatian Director Dalibor Matanić

The films of contemporary Croatian director Dalibor Matanić, who has been active since 2000, are conspicuously absent from the most thorough study on the subject of cosmopolitan humanism in post-Yugoslav cinema, Dino Murtić's 2015 monograph *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. In this contribution, a thesis is proposed that Matanić's work stands as a shining example of post-Yugoslav cinema's humanism, cosmopolitan humanism included. In order to prove that, Murtić's theory of cosmopolitanism in post-Yugoslav cinema is showcased, along with its forerunner, the post-Yugoslav stylistic current of »the film of normalization« as advocated by Jurica Pavičić (2011; Pavičić, as well, chose to bypass Matanić's opus in his study). By attentively observing Matanić's films, we show how they fit Murtić's and Pavičić's criteria nicely. A conclusion is reached that Matanić's opus does not merely represent a most welcome rejuvenation of Croatian cinema in the last two decades, it is furthermore an important contribution on the part of arts to comprehend the mental landscape of Southeastern Europe, and a prism through which this very particular geopolitical region can be viewed as showing promise for a peaceful coexistence of different cultures. The post-Yugoslav cinema's cosmopolitanism, as pursued by, among others, Matanić, provides a ray of hope that the future of this region is nevertheless bright.

Keywords: post-Yugoslav cinema, Southeastern Europe, Dalibor Matanić, cosmopolitanism, humanism

Aleš Čakalić is a PhD student of Humanities at the Institutum Studiorum Humanitatis in Ljubljana. (ales.cakalic@gmail.com)

Povzetek

Doslej najtemeljitejša študija o kozmopolitskem humanizmu v postjugoslovanskem filmu, monografija *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining* (2015) Dina Murtića, povsem zaobide opus sodobnega hrvaškega režiserja Daliborja Matanića, ki je na prizorišče stopil leta 2000. Teza pričujočega prispevka pa je, da je Matanićev opus eden najiminenitnejših primerov postjugoslovanskega filmskega

humanizma, tudi kozmopolitskega. Da bito dokazali, razgrnemo Murtičevou temeljitev postjugoslovanskega filmskega kozmopolitizma in njeno teoretsko predhodnico, postjugoslovanski slogovni trend »filma normalizacije«, kot ga je konstatiral Jurica Pavičić (2011); tudi Pavičić se je v svoji študiji izognil obravnavi Matanića), ter s pozornim branjem Matanićevih filmov pokažemo, da se večina teh filmov dobro prilega Murtičevim in Pavičićevim kriterijem. Iz tega izhaja sklep, da Matanićev opus ne pomeni le nadvse dobrodošle pomladitve hrvaške kinematografije v 21. stoletju, temveč je tudi pomemben prispevek umetnosti k razumevanju mentalne krajine jugovzhodne Evrope, prav tako pa ponuja prizmo, skozi katero je mogoče pogledati na to zelo specifično geopolitično regijo v luči stabilnega obeta sobivanja različnih kultur. Postjugoslovanski filmski kozmopolitizem, kot ga med drugimi prakticira Matanić, vliva upanje, da je prihodnost regije vendarle svetla.

Ključne besede: postjugoslovanski film, jugovzhodna Evropa, Dalibor Matanić, kozmopolitizem, humanizem

Aleš Čakalić je doktorski študent humanističnih znanosti na Fakulteti za podiplomski humanistični študij (ISH) v Ljubljani. (ales.cakalic@gmail.com)

Izhodišče pričujočega prispevka je presenetljiv izpust: obe dosedanji monografski študiji, ki tematizirata kozmopolitski in splošni humanizem v postjugoslovanskem filmu, Murtičeva *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining* (2015) in njena predhodnica, Pavičićeva *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* (2011), povsem zaobideta opus hrvaškega filmskega režiserja Daliborja Matanića (r. 1975), ki je na sceno stopil leta 2000 in je že do izida Pavičićeve študije nanizal šest celovečernih filmov, sredi leta 2019 pa je v postprodukciji že njegov enajsti celovečerec (ob tem je v celoti zrežiral še obe dosedanji sezoni zelo uspešne televizijske nadaljevanke *Časopis*). Mogočih je sicer več definicij, več pojmovnih zamejitev postjugoslovanskega filma, toda tudi če si zadamo eno izmed ožjih, po kateri je postjugoslovanski film samo ta, ki se vsebinsko loteva tém v zvezi z mednacionalno zgodovino ali razpadom Jugoslavije ali posledicami tega razpada v državah naslednicah SFRJ,¹ najdemo v dosedanjem Matanićevem opusu vsaj tri celovečerce, ki ustrezajo temu opisu: *Prijetna mrtva dekleta* (2002), *Kino Lika*

¹ To ožjo definicijo, ki sem ji sam najbolj naklonjen, (implicitno) uveljavlja le manjši del dosedanjih teoretikov postjugoslovanskega filma. Eksplicitne teoretske definicije postjugoslovanskega filma, pojma, ki ga v filmske študije vpelje Pavle Levi (2007; pred tem v študijah te »geofilmske« regije prevladuje pojem balkanskega filma, njegova najvidnejša teoretika pa sta Dina Iordanova in Fredric Jameson), so redke. Eno ponuja Andrej Šprah (2017), za katerega sta za postjugoslovanskost nekega filma bistvena (1) medkulturna ali mednacionalna tematika in (2) koprodukcijsko sodelovanje držav naslednic SFR Jugoslavije. Večina dosedanjih teoretikov postjugoslovanskega filma (Crnković, 2012; Jelača, 2016; Levi, 2007; Murtić, 2015; Pavičić, 2011; Tutka-Gwózdź, 2013) pa namesto definicije raje podaja filmske naslove, ki spadajo v njihov koncept postjugoslovanskega filma, pri čemer varirajo od ožje različice, torej tematizacije Jugoslavije, njenega razpada in posledic tega razpada (Levi, pretežno tudi Murtić), do širšega koncepta »vseh filmskih zapisov, ki so na teh tleh nastali po letu 1991« (Crnković, Jelača, Pavičić, Tutka-Gwózdź).

(2008) in *Zenit* (2015); to so ravno trije kritiško najbolje sprejeti Matanićevi filmi in dva od teh sta torej nastala pravočasno, da bi ju lahko Murtić in Pavičić vključila v svojo analizo. Vsi trije vsebujejo jasne komponente bodisi kozmopolitskosti, kakor jih v določenih postjugoslovanskih filmih prepozna Murtić, bodisi »filma normalizacije« kot Pavičićeve filmskoteoretske predhodnice Murtićevega postjugoslovanskega filmskega kozmopolitizma, ali pa obojega. Številne takšne komponente vsebujejo tudi tisti Matanićevi filmi, ki pod nalepko postjugoslovanskih spadajo le v širšem pomenu, torej v pomenu »vseh filmov, ki so po letu 1991 nastali na tem prostoru«. V nadaljevanju bom pojasnil, zakaj si Matanić po mojem mnenju zasluži prostor ob bošnjaških režiserjih Danisu Tanoviću (r. 1969) in Jasmili Žbanić (r. 1974) ter Hrvatju Branku Schmidtu (r. 1957),² ki so v študijah Murtića in/ali Pavičića izdatno obravnavani, kot še en pomemben predstavnik kozmopolitske in splošnohumanistične etike v postjugoslovanskem filmu.

Za začetek naj torej predstavim, kako je Dino Murtić utemeljil postjugoslovanski filmski kozmopolitizem in kako Jurica Pavičić njegovega predhodnika, slogovni trend filma normalizacije, nato pa bom z »branjem« Matanićevih filmov kot kulturnih tekstov oziroma nosilcev sporočil z iskanjem njihovih značilnosti in pomenov pokazal, da se lepo prilegajo Murtićevi in Pavičićevi konceptualizaciji kozmopolitskega in splošnega humanizma v postjugoslovanskem filmu. V sklopu raziskave sem si ogledal vseh deset dosedanjih Matanićevih celovečercerov ter obe dosednji sezoni njegove televizijske nadaljevanke *Časopis*. V analizi bom osrednjo pozornost namenil že omenjenim trem Matanićevim filmom, ki spadajo med postjugoslovanske tudi po ozki definiciji, nekaj besed pa bom odmeril še preostanku Matanićevega opusa, saj večji del dosedanjih teoretikov postjugoslovanskega filma, med njimi tudi Pavičić, v praksi vendarle uporablja širšo zamejitev svojega predmeta razprave. Držal se bom raziskovalnega pristopa »od zgoraj navzdol«, torej analize samih kulturnih tekstov (filmov); ne bom pa vključil njihove recepcije (pristopa »od spodaj navzgor«), z izjemo nekaterih odzivov na *Prijetna mrtva dekleta* v strokovnem oziroma znanstvenem pisanju. Širša analiza recepcije Matanićevih filmov bi bila nadvse dobrodošla, vendar presega meje moje tokratne raziskave.

2 Branko Schmidt se je po zgodnji karieri »HDZ-jevega režimskega filmarja« sredi prejšnjega desetletja prerodil v osupljivo ostrega »žvižgača«, kritika sodobnih hrvaških družbenih patologij, z močnim poudarkom na humanizmu. Njegova *Pot lubenic* (2006) je nezgrešljiv *hommage* Scorsesejevemu *Taksistu* (1976): veteran jugoslovanskih vojn rešuje kitajsko begunko iz krempljev bosansko-hrvaških trgovcev z ljudmi.

Postjugoslovanski filmski kozmopolitizem pri Dinu Murtiću

Murtić, komunikolog z Univerze Južne Avstralije, po rodu izhajajoč iz okolice Višegrada v vzhodni Bosni (kraja, ki ga je leta 1945 v romanu *Most na Drini* ovekovečil Ivo Andrić), postjugoslovanski filmski *kozmpolitizem* prepoznava kot alternativo postjugoslovanskemu filmskemu *nacionalizmu*. Kot najslavitejši primer zadnjega navaja Kusturičevo epsko parabolo jugoslovanske zgodovine, v Cannesu z zlato palmo nagrajeno *Podzemlje* (1995), v katerem so Srbi prikazani kot pokončni odporniki zoper nacistične okupatorje, Hrvati, Slovenci in Muslimani pa kot nezanesljivi prevaranti; arhivski posnetki navdušenega sprejema nacistov v Mariboru in Zagrebu aprila 1941 so zoperstavljeni posnetkom prav tedaj bombardiranega Beograda, kar pošilja gledalcem jasno sporočilo, da so bili Hrvati in Slovenci nemški kolaboranti, Srbi pa da niso klonili, temveč so obdržali hrbtenico. Film zamolči, da sta imela Maribor in Zagreb leta 1941 še veliko nemškega prebivalstva in da zato navdušen sprejem nemške vojske ni nikakršen dokaz množične kolaboracije tamkajšnjega slovanskega prebivalstva; nekaj kolaboracije je seveda bilo (še zlasti na Hrvaškem z vzpostavitvijo marionetne države Tretjega rajha), vendar je bila ta prisotna tudi med Srbi, kar je spet nekaj, s čimer Kusturica opravi le mimogrede (Murtić, 2015: 46–71).

V nasprotju s tovrstno nacionalistično retoriko, ki je bila v 90. letih 20. stoletja dominantna ideološka linija postjugoslovanskega filma,³ pa postjugoslovanski filmski kozmopolitizem, po Murtiću, prvič, strateško demilitarizira diskurz o nasilnih balkanskih vojščakah, ki ima v filmskem imaginariju Balkana dolgo in žilavo tradicijo, saj so ga desetletja dolgo pomagali ohranjati jugoslovanski filmi o junaških dejanjih partizanov; »strateška demilitarizacija« poteka tako, da filmi te nove paradigme pokažejo, da je v specifičnih okoliščinah prav vsakdo sposoben zagrešiti strahotne zločine. Murtićeva primera tovrstnih vojnih filmov sta Tanovičeva *Nikogaršnja zemlja* (2001) in Perišičevi *Navadni ljudje* (2009) (Murtić, 2015: 79–85). In drugič, postjugoslovanski filmski kozmopolitizem artikulira skrb oziroma odgovornost za Drugega, še zlasti odgovornost do najrazličnejših manjšin, kot te-

3 Prevlada nacionalističnih teženj pa ni bila značilnost slovenskih primerkov postjugoslovanskega filma, kakršna sta denimo – iz omenjenega obdobja – *Outsider* (1997) Andreja Košaka ali *Felix* (1996) Boža Šprajca. Zadnji je eden nadvse redkih primerov filma o slovenski osamosvojitveni vojni; leta 2011 je tozadevni televizijski celovečerec *1991: Neizstreljeni naboj*, po romanu Damijana Šinigoja, posnel še Jure Pervanje. Murtić sicer v svoji monografiji slovenskih postjugoslovanskih filmov ne omenja, če mednje ne prištevamo Tanovičeve *Nikogaršnje zemlje* s slovenskim koprodukcijskim deležem in slovenskimi snemalnimi lokacijami.

meljno etično načelo. Teoretsko gre torej pri kozmopolitizmu v Murtićevi konceptualizaciji za bistveno enakovrednost vseh ljudstev, verstev, prepričanj itn., v praksi pa za uresničevanje tega stališča s skrbjo oziroma odgovornostjo za Drugega. Med primeri te smeri v postjugoslovanskem filmu Murtić omenja z berlinskim zlatim medvedom ovenčano *Grbavica* (2006) Jasmile Žbanić, ki opozarja na usodo med vojno posiljenih, po vojni pa stigmatiziranih žensk, in Tanovićevo *Epizoda v življenju zbiralca železa* (2013), ki je nemara prvi poskus poglobljenega humanističnega razumevanja romske problematike v postjugoslovanskem filmu po desetletjih stereotipnega prikazovanja Romov kot nepoboljšljivih tatov in pridaničev, kot nekakšnega eksotičnega kuriozuma teh dežel.⁴

Postjugoslovanski film normalizacije oz. konsolidacije pri Jurici Pavičiću

Pavičić, hrvaški zgodovinar, pisatelj in filmski kritik, v svoji monografski razdelavi postjugoslovanskega filma ugotavlja tri razvojne trende, tri slogovne in vsebinske tendence tega fenomena, tri »moduse reprezentacije«: medtem ko sta v 90. letih 20. stoletja v filmih s tega območja prevladovala težnja po *samoviktimizaciji* in *samobalkanizaciji*, ki sta se mestoma tudi prekrivala, ju je v novem stoletju začel spodrivati in nadomeščati trend *normalizacije* oz. *konsolidacije*.⁵ Samoviktimizacija je bila po Pavičiću značilna v največji meri za hrvaško kinematografijo Tuđmanovega obdobja, kjer je prevladovalo samoprikazovanje Hrvatov, vključno z ustaši med drugo svetovno vojno, kot zgodovinskih žrtev; trend je kulminiral v *Bogorodici* (1999) Nevena Hitreca in v *Četveroredu* (1999) Jakova Sedlarja (Pavičić, 2011: 21, 38–39, 108–136). Implicitneje, a nezgrešljivo, je tovrstna težnja prisotna tudi v že omenjenem Kusturičevem *Podzemlju* (1995), kjer je optika kajpa-

4 Murtić, 2015: 103–123 (*Grbavica*), 124–160 (stereotipni filmi o romski problematiki), 174–176 (*Epizoda v življenju zbiralca železa*). Murtić v dopolnitev Žižkovega »verženja Drugega« iz *Krhkega absoluta* (Žižek, 2001: 3–4), po katerem vsak naslednji zahodni narod v jugovzhodni in srednji Evropi obravnava sebe kot obrambni zid pred barbarskim vzhodnim sosedom, postavlja tezo o Romih kot o »ultimativnem Drugem« tega prostora, o Drugem, ki predstavlja Drugega za čisto vse »Postjugoslovane«, tudi za tiste z repa Žižkove verige, namreč Bošnjake in kosovske Albance. Romi so torej postjugoslovanski »ultimativni Drugi« (Murtić, 2015: 124).

5 Tudi Pavičić, tako kot Murtić, v svoj koncept ne vključi slovenskih postjugoslovanskih filmov. Nekatere sicer omenja (v skladu s svojim širokim pojmovanjem postjugoslovanskega filma med najboljše slovenske postjugoslovanske filme prišteva *Kruh in mleko* (2001) Jana Cvitkoviča in *Oča* (2010) Vlada Škafarja), a že uvodoma poudari, da slovenska kinematografija v njegovo tridelno slogovno-ideološko konceptualizacijo ne spada (Pavičić, 2011: 21).

da obrnjena in so največje žrtve zgodovinskega dogajanja na zahodnem Balkanu Srbi. Vendar Pavičić *Podzemlja* ne omenja v kontekstu filmov samoviktimizacije, ker po njegovi presoji ta film bistveno bolj ustreza kriterijem naslednjega slogovnega trenda, filma samobalkanizacije, za katerega je značilno ujemanje z zahodnjaškim pogledom na Balkan kot na območje trajnega in nepopravljivega kaosa, območje, za katero so občasne vojne nekaj endemičnega, globoko zakoreninjenega, tako rekoč »naravnega«. Problem takšnega pogleda – Maria Todorova ga je na sledi Saidovega koncepta orientalizma poimenovala *balkanizem* –, ki mu torej filmi samobalkanizacije pritrjujejo, ni le v očitni naturalizaciji kulturnih pojavov, kot jo je svojčas razkrinkaval Roland Barthes, marveč tudi v pretiranem poenostavljanju zelo kompleksnih zgodovinskih in političnih silnic, od koder ni več daleč do salomonskega sklepa, da so za vsak medkulturni spor na tem območju enako krive vse vpletene strani. V ta ideološki model spadajo po Pavičiću vsi regionalno in tudi širše svetovno najuspešnejši postjugoslovanski filmi 90. let, tj. *Pred dežjem* (1994) Milča Mančevskega, Kusturičevo *Podzemlje*, Dragojevićeva *Lepe vasi lepo gorijo* (1996) in *Rane* (1998) ter Paskaljevićev *Sod smodnika* (1998), kar pomeni, da so svet v 90. letih najbolj navduševali tisti postjugoslovanski filmi, ki so Zahodu o Balkanu povedali natanko tisto, kar si je žele slišati: da je vojna »naravno stanje« Balkana. Po drugi strani je treba tudi priznati, da so bili prav ti filmi obrtniško in celo estetsko najspretnije izdelani, torej najbližje filmu kot umetniškemu predmetu, naj si bo ta še tako kontroverzen, in da v 90. letih na območju dezintegrirane Jugoslavije ni bilo prav veliko kakovostno proizvedenih filmov, ki ne bi spadali v ideološko težnjo samobalkanizacije. Film samobalkanizacije ima po Pavičiću nekaj značilnih slogovnih elementov – prednjačijo groteska, karikiranje, *slapstick* komika in logika animiranega filma –, ki pa niso prisotni v vseh filmih tega trenda; kadar umanjajo, film samobalkanizacije prepoznamo predvsem po ideološkem obrazcu (Pavičić, 2011: 21–22, 137–180).

V nasprotju s trendoma samoviktimizacije in samobalkanizacije pa na začetku novega milenija v postjugoslovanskem filmu, tako pravi Pavičić, nastopi nov slogovno-vsebinski trend: film normalizacije oz. konsolidacije. Grotesko zamenja minimalistični realizem, like »balkanskih divjakov« zamenjajo junaki, sposobni katarze in spremembe, pasivno dramaturgijo žrtev iz filmov samoviktimizacije pa nadomesti dramaturgija aktivnega razreševanja problemov. Sami ti problemi in travme največkrat izvirajo iz posledic razpada skupne države (Pavičić, 2011: 22, 181–213).⁶ Pavičićev

6 Nekaj Pavičićevih primerov tega trenda: *Pri stricu Idrizu* (2004) Pjera Žalice, *Sneg* (2008) Aide Begić, *Črnci* (2009) Gorana Devića in Zvonimirja Jurića, že omenjena *Grbavica* in *Navadni ljudje*, ...

trend postjugoslovanskega filma normalizacije je potemtakem nekakšen teoretski predhodnik Murtićevega postjugoslovanskega filmskega kozmopolitizma, kajti za filme, ki jih Pavičić uvršča v ta svoj koncept, je značilen izraziti humanizem, če že ne nujno kozmopolitski, pa vsaj splošni humanizem, katerega primarni pomen je moralno stališče spoštljivega in naklonjenega ravnanja s soljudmi (Stres, 2018: 341). To sicer ne pomeni, da so vsi protagonisti teh filmov silni človekoljubi in najnežnejše duše, daleč od tega – gre le za to, da ti filmi na sporočilni ravni zagovarjajo tovrstni humanizem. Množica filmov Murtićevega kozmopolitskega koncepta in množica filmov Pavičićevega trenda normalizacije imata tako precej elementov v preseku.

Veterani domovinske vojne in homofobija (*Prijetna mrtva dekleta*)

Poglejmo zdaj, kako postjugoslovanski filmski humanizem oz. kozmopolitizem prakticira v svojih filmih Dalibor Matanić. Največ prostora bom namenil tistim trem Matanićevim filmom, ki so postjugoslovanski tudi po ožjem razumevanju tega predikata. Kronološko prvi od teh je srhljiva drama *Prijetna mrtva dekleta* (2002), srednji del Matanićeve »zagrebške« trilogije, ki se je začela leta 2000 z romantično komedijo *Blagajničarka bi rada šla na morje*, končala pa leta 2004 s postmodernistično biografijo gluhoneme slikarke Slave Raškaj (1877–1906), *100 minut Slave*.⁷ Sestavni deli te trilogije so si slogovno in vsebinsko tako vsaksebi, da je dogajalno prizorišče, Zagreb, morda celo njihova edina skupna točka.

V znameniti Šijanovi komediji *Kdo neki tam poje* (1980), ki je že kdaj slavila v anketah o najboljšem srbskem in celo jugoslovanskem filmu vseh časov, je bil avtobus, s katerim gruča potnikov v soboto, 5. aprila 1941, na predvečer nemškega bombardiranja Beograda, potuje čez banatsko Deliblat-sko peščaro v srbsko prestolnico, popolna metafora različnih segmentov srbske družbe med obema svetovnima vojnama. Na podoben način je v *Prijetnih mrtvih dekletih* stara, slabo vzdrževana večstanovanjska hiša v bližini zagrebškega Zahodnega kolodvora izjemen mikrokozmos hrvaške družbe poznega Tuđmanovega obdobja.⁸ V hiši je šest stanovanj, po dve

7 *100 minut Slave* je edini Matanićev celovečerec, pri katerem Matanić sam ni sodeloval ne kot scenarist ne kot soscenarist (scenarij zanj je napisal pisatelj Robert Perišić). Ker je torej Matanić v zelo veliki meri soustvaril scenarije svojih filmov, ne more biti dvoma, da so sporočila njegovih filmov njegova avtorska sporočila.

8 Film je sicer uokvirjen z zapletom, ki se dogaja – domnevam – v sedanosti, kar pomeni leta 2002, glavnina filma pa se odvija v *flashbacku* vsaj tri leta prej, zagotovo še v Tuđmanovem

v vsakem nadstropju. V enem od stanovanj prebiva veteran domovinske vojne z ženo in dvema hčerkicama. Kot še toliko drugih podrobnosti v tem izpiljenem, navdušujoče zgoščenem scenariju (film traja le 76 minut, toda nabito polnih!), kjer ima vsak element svojo funkcijo in odzvanja v poznejših dejanjih in replikah in kjer je iz vsake besede iztisnjenega kar največ pomena, je tudi veteranov lik spretno okarakteriziran s samo nekaj »potezami čopiča«: gledalci izvemo, da nekajkrat na teden sredi noči, če ne more spati, na ves glas navija borbene pesmi, da ob nedeljah vestno pelje svojo družino v cerkev, da braniteljsko pokojnino po navadi zapije in da občasno udari svojo ženo. Borbena glasba, s katero veteran krati spavec preostalih stanovalcev, je pravzaprav vsakokrat ena in ista pesem, *Bojna Čavoglave* (1991) razvpitega hrvaškega domoljuba Marka Perkovića - Thompsona, ki se začne z ustaškim pozdravom »Za dom – spremni!«. V najvišjem nadstropju prebiva starejši gospod, ki v stanovanju hrani truplo svoje žene; njene smrti ne prijavi institucijam, da ne bi ostal brez ženine nemške pokojnine. Nasproti njega ima stanovanje in zasebno ordinacijo ginekolog, ki tam tudi opravlja nezakonite splave, pacientke pa najde med tistimi, ki želijo splav opraviti v največji tajnosti, denimo med nunami. V pritličju domuje v enem stanovanju prostitutka, ki nima sreče s strankami – kar dve ji pobere infarkt – , v drugem pa se gnetejo vsiljiva gospodarica hiše, ki ima v lasti še nekatera stanovanja in od podnajemnikov neusmiljeno izterjuje najemnino, ter njen dobrodušni mož in njun šovinistični sin, ki v družinski trgovini za vogalom dela kot prodajalec. Eno od šestih stanovanj je torej nezasedeno – in natanko na tem mestu se začne premikati kolesje filmske naracije. V prazno stanovanje se vselita dekletič, študentka medicine in trenerka nanbuda, ne da bi slutili, da sta zakorakali naravnost v osje gnezdo hrvaških družbenih patologij in da skoraj nihče v hiši ni pri zdravi pameti. Toda vse to ni še nič v primerjavi s kaosom, ki v hiši zavlada, ko se razve, da sta dekletič lezbični par. Tedaj se, v največji meri na pobudo ultrahomofobne gospodarice hiše, zvrstijo konflikti, ki se v zelo kratkem času stopnjujejo do tragičnih razsežnosti.

Lik gospodarice hiše, gospe Olge, ki ga z gorečo vživetostjo in sapojemajoče prepričljivo odigra legendarna osiješka igralka Inge Appelt, spada med najnepozabnejše »negativce« v celotnem korpusu postjugoslovanskega filma, tudi v primeru najširše zamejitve tega pojma. *Prijetna mrtva dekleta* so

obdobju novejših hrvaške zgodovine, ki se je končalo z njegovo smrtjo 10. decembra 1999. V tej glavnini filma, torej v Tuđmanovem obdobju, ena od protagonistk pove, da trenira borilno veščino nanbudo, na kar drug lik replicira: »Kot naš predsednik!« Ni mi znano, da bi se bil z nanbudom ukvarjal dr. Franjo Tuđman, pač pa je splošno znano, da je ta šport treniral njegov naslednik na položaju predsednika Hrvaške, Stipe Mesić. Bržkone drobna nepozornost avtorjev scenarija.

sicer postjugoslovanski film v ožjem pomenu, saj problematizirajo težavno resocializacijo veteranov domovinske vojne (kot so Hrvati poimenovali osamosvojitveno vojno na hrvaškem ozemlju v letih 1991–1995), njihovo prilastitev ustaške retorike in njihovo dovtetnost za družinsko nasilje. Prav tako film tematizira strastno homofobijo in hkrati s tem dvoletnost družbe, ki prostitucijo tolerira, istospolnosti pa niti približno. Tu ne gre le za stanovalce omenjene hiše, temveč tudi za očeta ene od lezbijk, ki zalezuje svojo hčer in pošlje prostitutko za dober honorar v sabotažno akcijo, da bi z zapeljevanjem lezbični par sprla in vrnila njegovo hčer na »božja pota«; a po nekaj »operativnih sestankih« tudi sam podleže skušnjavi in se prepusti storitvam spolne delavke.

Indikativen je tudi prizor s pretepenim Romom, ki ga železniška delavca najdeta privezanega na tračnice v bližini hiše in ga pravočasno rešita. Rom za televizijska poročila pove, da mu ni več jasno, kam pelje ta svet, da je on sam Hrvat in da je Hrvaška njegova domovina. Na to izjavo na televiziji se gospodaričin sin odzove s prezirljivim posmehom (češ, *ti, pa Hrvat – pa kaj še*). Film implicitno, s pomočjo pomenljivo zmontiranega sosledja sekvenc, torej z asociativno montažo na sekvenci ravnih, namigne, da so Roma verjetno napadli prav gospodaričin sin in njegova postopaška prijateljca. Novinarji, železniška delavca in gospodaričin mož ne delijo občutkov gospodaričinega sina. Poanta te bežne, a zgovorne in za karakterizacijo gospodaričinega sina pomembne epizode filma je v zavračanju nacionalistične binarne percepcije sveta in v zagovoru etike odgovornosti za Drugega – prav Romi pa so za Murtića »ultimativni Drugi« jugovzhodne Evrope.

Po mnenju komunikologinje Dijane Jelača, ki v monografiji *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* (2016) analizira vzorce spopadanja z bolečimi spomini (travmami) v kulturi in skozi kulturo – in to prav na primeru postjugoslovanskega filma, so *Prijetna mrtva dekleta* paranoidni *horror* v maniri »stanovanjske trilogije« Romana Polanskega, ki jo sestavljajo priznane klasike *Gnus oz. Odvratnost* (1965), *Rosemaryjin otrok* (1968) in *Podnajemnik* (1976). Paranoidnost *Deklet* izhaja iz pretanjene scenografije tesnobnih zidov in zloveščih prostorov, pa tudi iz dramaturškega poudarka, da se stanovalci hiše patološko vtikajo v življenje in navade drugih stanovalcev. Ob tem je Matanićev film po Jelači še pravo nasprotje utečenih patriarhalnih predstav, vtisnjenih v samorazumevanje južnoslovanskih narodov: gospodaričina mož in sin sta le figuri na šahovnici, ki ju po svoji volji premika gospodarica Mati. Njena reproduktivna funkcija je veliko širša od osnovne družine – Olga pravzaprav v althusserjevskem smislu reproducira celotno hrvaško nacijo, ko v hiši – ki je, spomnimo, metafora celotne hrvaške družbe poznih 90. let – z represijo in ideologijo uveljavlja

standarde, po katerih se morajo ravnati »zdravi« deli narodovega telesa. Njena politika je dejansko biopolitika, politika discipliniranja teles: Olga odloča o življenju in smrti, Olga odloča, kdo lahko s kom spi. Tako postane očitno, da *Dekleta* ne ilustrirajo le Althusserja, temveč tudi Foucaulta.

V interpretaciji Jelače je lezbični par za stanovalce hiše nesprejemljiv, ker njegov fokus na afirmativni (a neprokreativni) ljubezni ne pripomore k »zdravju« hrvaške nacionalne države, medtem ko sovraštvo in nestrpnost do Drugega, ki ju razpihujejo gospodarica hiše, njen sin in nasilni vojni veterani, služijo prav vzdrževanju tega etnično-državnega »zdravja«, ki je v filmu razkrinkano kot povsem skonstruiran diskurz. *Dekleta* so nastala (in so tudi sploh *lahko* nastala) šele po zamenjavi oblasti na Hrvaškem v začetku leta 2000 – pred tem, v devetdesetih, se je namreč, kot je izčrpno razdelal Pavičić, hrvaška kinematografija utapljala v nacionalističnih manifestacijah, vsečnih tedanjemu režimu. Matanićev film pa je bil prelomnica, ker je v njem vsa zgodba pripovedovana iz perspektive LGBT-osebe, kot njen travmatični spomin; pripoved nam je torej dostopna le skozi en sam par oči in nobenega dvoma ni, da film gledalca nagovarja, naj se poistoveti prav s to protagonistko, da skupaj z njo doživlja tesnobo, paranojo pa tudi povsem realne vdore v zasebnost. Travmatični spomin tako zdaj prvič v zgodovini hrvaškega filma pripade marginalizirani manjšini in pomena tega perspektivičnega obrata, ki so ga v hrvaško kinematografijo vpeljala *Dekleta*, po mnenju Jelače ni mogoče preceniti. Gre za nič manj kot politično intervenco z daljnosežnimi provokativnimi učinki (Jelača, 2016: 110–115). To pa je vsekakor povsem v skladu z Murtićevo postavko, po kateri se postjugoslovanski filmski kozmopolitizem med drugim izraža v zmožnosti določenih filmov, da intervenirajo zoper zlorabo človekovih pravic (Murtić, 2015: 6, 86–123). Videti je, da Jelača in Murtić razmišljata podobno kot Badiou, čeprav se nanj (v tem kontekstu) ne sklicujeta: umetniško delo, v tem primeru film, se kaže kot dogodek, ki prelomi situacijo (obstoječe stanje stvari oziroma dominantno ideologijo), vnese vanjo dodatni označevalec in nam omogoči misliti dotlej izključene dele družbe. Umetnost, skratka, kot ustvarjanje nečesa novega nasproti prevladujočim silnicam; umetnost kot badioujevski postopek resnice; umetnost kot badioujevski dogodek.⁹ Tudi tako bi lahko opisali razsežnosti Matanićeve filmske zareze iz leta 2002.

LGBT-aktivistka Mima Simić je *Prijetna mrtva dekleta* označila za film, ki privzema patriarhalni in heteronormativni pogled, saj je aktivnejša polovica lezbičnega para na koncu filma »kaznovana« s smrtjo, druga, pripove-

9 Teza o umetnosti kot enem od štirih operaterjev postopkov resnic (preostali trije so znanost, politika in ljubezen) je konstanta Badioujevega filozofskega opusa; kot najbolj strnjjen uvod vanjo priporočam *Manifest za filozofijo* (Badiou, 2004, v izvorniku izšel leta 1989).

dovalka zgodbe, pa se sprizajni s tradicionalno heteroseksualno družinsko strukturo s partnerjem in otrokom. Čeprav film lezbištva ne obsoja in ga ne patologizira, ga po Simičevi poveže s tako intenzivnimi travmatičnimi izkustvi, da v praksi postane nemogoče (Simić v Jelača, 2016: 113–114). Jelača nasprotno trdi, da je jedro filma v *legitimizaciji* kvirovske želje v etničnem telesu, zapovedujočem heteroseksualnost kot normo; da se film nekajkrat prepusti »kvirovskemu prostoru in času« in da odjavna špica, s katero se film, potem ko se zapro vrata za mlado heteronormativno družino, vrne na plažo, kjer sta Iva in Mare preživeli nekaj najlepših skupnih trenutkov (če ne v resničnosti in spominih, pa vsaj v sanjah), pošilja jasen signal upanja na boljšo prihodnost, ko bo kvirovsko življenje mogoče za daljše časovno obdobje – čeprav ne več za Ivo in Mare (Jelača: *ibid.*). Sam bi k temu še dodal, da »patriarhalni« finale *Deklet*, ki je zmotil Simičevo, ni težava filma samega, marveč težava družbe, ki jo film zelo dosledno secira; razplet, do katerega nas pripelje Matanić, je domala logična, vsekakor pa realistična in prepričljiva posledica vsega, kar je bilo pred njim. Želeti si drugačen konec filma bi lahko pomenilo instrumentalizacijo pripovedi v aktivistične ali agitacijske namene, kar zagotovo ni bil Matanićev cilj. Cilj je bila kritika obstoječega stanja stvari, torej iracionalnega ekskluzivističnega redukcionalizma, značilnega za šovinistične ideologije, in kot tak je film imeniten primer antinacionalističnega kozmopolitizma. Pavičićevi paradigmi filma normalizacije pa ustrezata minimalistično-realistični slog *Deklet* (kljub elementom *horrorja* ostaja film trdno v mejah realizma – kar je samo še dodaten argument za tezo, da je najhujša groza tista, ki je realna, tista, ki se resnično dogaja ali pa se je resnično zgodila)¹⁰ in lik gospodaričinega moža, ki pasivno prenašanje ženinega uničevanja življenj nazadnje zamenja z aktivno prekinitvijo tega terorja.

10 Ena najsrhljivejših filmskih grozljivk 21. stoletja je gotovo daljša različica poljske *Volinije* (Wolyn, 2016, režija Wojciech Smarzowski), filma, ki prikazuje povsem realne ukrajinsko-poljske pokole v narodnostno mešani pokrajini Voliniji med drugo svetovno vojno, resda iz poljskega zornega kota, torej z Ukrajinci kot pobudniki klanja, vendar vključi tudi poljsko maščevanje. Do razmeroma sorodne situacije – gorečega nacionalistično-religioznega izbruha zoper pripadnike dotlej vladajočega, zatiralnega in »krivoverskega« naroda – je v podivjanih okoliščinah druge svetovne vojne prišlo tudi v jugovzhodni Evropi, ko so se hrvaški ustaši spravili nad Srbe. Obe mučni poglavji druge svetovne vojne, ukrajinsko-poljski in hrvaško-srbski konflikt, povezuje še en element: večinoma izjemno kruto, »osebno« pobijanje s hladnim orožjem. Mogoče si je zamisliti film – denimo z naslovom *Endehazija* (kot se glasi slabšalno publicistično ime za ustaško Neodvisno državo Hrvaško, izpeljano iz kratice njenega imena, NDH) –, ki bi s surovo neposrednostjo in nepopisno grozo poljske *Volinije* prikazoval ustaški teror, denimo v taborišču Jasenovcu in tudi »na terenu«, ter poznejši »križev pot« ustaških formacij in hrvaških civilistov, ko so se ob koncu vojne umakali v Avstrijo, pa bili od tam vrnjeni v Jugoslavijo in zelo številni tudi likvidirani.

Opustošena (po)krajina med kladivom nacionalizma in nakovalom Evrope (*Kino Lika*)

Lika, v svetu najbolj znana po Plitviških jezerih, je bila od zgodnesrednjeveških preseljevanj ljudstev pokrajina, kjer je prevladoval (proto)hrvaški etnični element. V nemirnih časih turških vpadov in avstrijsko-turških spopadov v zgodnjem novem veku so jo številni Hrvati (katoliki) zapustili, vanjo pa so se v zameno za nekatere privilegije ali v begu pred Turki naselili številni Srbi (pravoslavci), ki so nato opravljali delo Krajišnikov habsburške monarhije, kajti pokrajina je bila vključena v Vojno krajino, potekajočo vzdolž večjega dela meje z Bosno, ki je tedaj spadala v sklop Otomanske države. Velik delež srbske populacije se je v teh krajih ohranil do jugoslovanskih vojn v 90. letih 20. stoletja, ko so Srbi večji del Like, skupaj z Banijo, Kordunom ter deli Dalmacije in Slavonije, vključili v paradržavo Republiko Srbsko krajino (s sedežem v Kninu v Dalmatinski zagori). Avgusta 1995 je Hrvaška z vojaško operacijo Nevihta (Oluja) to paradržavo odpravila in vrnila ozemlje pod svojo oblast; sledil je eksodus najmanj 150.000 tamkaj živečih Srbov v srbske predele Bosne in Hercegovine in v samo Srbijo.

Dramo *Kino Lika* (2008), ki skrajno prostodušno prikaže od vojne opustošeno (po)krajino, je Matanić posnel po štirih kratkih zgodbah, izbranih iz istoimenske zbirke (2001) Damirja Karakaša; film ohranja to kratkoprozno strukturo, le da zgodbe, ki v Karakaševi zbirki med seboj niso povezane, pripoveduje vzporedno in jih bolj ali manj ohlapno prišije drugo na drugo, vse štiri zgosti na istem vaškem prizorišču, doda pa tudi komponento (fiktivnega) referendumu o vstopu Hrvaške v Evropsko unijo.¹¹ Skupen motiv vseh narativnih niti filma je brezperspektivno životarjenje deprivilegiranih podeželanov, nekakšnih tretjerazrednih državljanov, v gospodarsko in socialno disfunkcionalni pokrajini v času več tednov trajajoče suše.

Mlad nogometaš, ki ima v nogah veliko več potenciala kot v glavi, v bizarni nesreči na travniku do smrti povozi svojo mater. Oblasti, sorodniki in sovaščani mu ne pripisujejo odgovornosti za tragični dogodek, pač pa se zanj krivi sam in zapade v depresivno stanje. Za njegovo »dušo« se borita oba organizatorja referendumske kampanje na vasi: njegov pragmatični oče, ki agitira za pridružitve Hrvaške EU, njega pa želi spraviti v Nemčijo, kjer bi v nekaj sezonah zaslužil dovolj denarja za poplačilo družinskih dolgov, in nacionalistični (ter protievropski in protikomunistični) vaški zdravnik,

11 Dejanski referendum o vstopu Hrvaške v EU je bil izpeljan 22. januarja 2012. 66,27 % udeležencev se je opredelilo za vstop v EU, v liško-senjski županiji nadpovprečnih 70,66 %. (Glej <https://www.izbori.hr/arhiva-izbora/index.html#/app/referendum-2012> (19. junij 2019)).

ki želi mladeniča – z dobro provizijo zase – vriniti v splitski klub Hajduk, vaščane pa nagovarja, naj na referendumu glasujejo proti pridružitvi. Na večer, ko oba agitatorja organizirata zabavo z živo glasbo, za glasbo pa pridobita ista – lokalna – izvajalca, ki vsake toliko odhitita čez cesto v konkurenčni štab, postane jasno, kako neopredeljeni so do kampanje vaščani: ti preprosto samo žurirajo tam, kjer je tisti hip glasba; ko postane kak politično-propagandni govor predolg, ga prekinajo z zahtevo: »Nehaj težiti, daj glasbo!« Drugi narativni pramen filma je mlada samska prodajalka s previsokim indeksom telesne mase in silovitim hrepenenjem po ljubezni in telesnem dotiku. V svoji sobi poljublja plakat s podobo Gorana Višnjića, na vasi pa neuspešno osvaja nogometaša iz prve zgodbe, ki je prav tako samski, vendar lebdi v nekem svojem svetu in ne išče deklet. Ko ji teta v oglasniku najde Ličana, svojega starega znanca, ki živi v Münchnu in želi po propadlem zakonu z Nemko zaživeti s pošteno Hrvatico, se prodajalka poda na dolgo pot z avtobusom in vlakom v Nemčijo. Toda ko tja končno prispe, si jo Ličan z druge strani prehoda za pešce pred münchenskim kolodvorom samo poklapano ogleduje, se nazadnje obrne in odkoraka proč. Tretja nit je Joso, skop, asocialen, zafrustriran in s patriarhalnimi predsodki obremenjen vaščan z bolnim otrokom, ki potrebuje več vode, kot je je v teh sušnih dneh na voljo v domačem vodnjaku; prav tako je žejna njegova živina. Ženin predlog, da bi za nekaj sodov vode zaprosila njenega očeta, grobo zavrne, češ da ga želi s tem osramotiti – in ko žena te sode potem na lastno pest vseeno pripelje, jih Joso besno izlije na tla. Iz četrte Karakaševe zgodbe, ki sestavlja filmsko priredbo, *Kurbe*, gostilniškega monologa o ženski, ki je pripovedovalcu uničila življenje, pa Matanić naredi nekakšen *running gag* filma: položi jo v usta policista, ki z zgodbo v vsakem prizoru, kjer nastopa, utruja svojega mlajšega kolega ali pa osebje vaške prodajalne. Zgodba se vsakokrat nadaljuje; *punchline* izvemo šele v finalu filma, ko na dan referenduma, konec avgusta, končno pade dež in vse štiri zgodbe kulminirajo. Policista tedaj opravljata ogled prizorišča grotesknega samomora depresivnega nogometaša, osrednjega protagonista filma, ki se je komajda »uspel« zadušiti z vdihavanjem hišnega plina, in starejši policist se naposled izkašlja, kako mu je »kurba« uničila življenje: tako, da je ležala na postelji v njegovem stanovanju in ... kadila. Lahko bi mu vse zažgala! Stanovanje bi lahko zgorelo! V tistem trenutku si še sam prižge cigareto in nogometaševa soba, še vedno polna plina, skupaj z mrtvecem in obema policistoma zleti v zrak. Nesrečna prodajalka se iz Münchna vrne v domačo vas, se sredi naliva sleče do golega, stopi v stajo, leže v blato in upa, da bodo prašiči storili tisto, česar moški nočejo storiti. Bolnega otroka dež neznansko osreči, in celo njegov zakompleksani oče se končno sprosti in pobota z ženo.

Kino Lika je v svoji filmski izvedbi izjemno subtilen, morda komajda zaznaven, a navsezadnje nedvoumen zagovor Evropske unije in njenega vsaj teoretičnega kozmopolitizma. Kajti čeprav je EU v filmu okarakterizirana kot izkoriščevalka, ki jo zanima predvsem, kako se lahko s pridruženimi članicami okoristi, medtem ko je tisto, kar jim lahko ponudi, zanjo na stranškem tiru, film ne dopušča nobenega dvoma, da je na območju zahodnega Balkana po razpadu Jugoslavije edina alternativa Evropski uniji patološki nacionalizem, torej prav tista slepa strast, ki je v prejšnjem stoletju trikrat prižgala balkanski sod smodnika. Zadnja od teh treh zgodovinskih eksplozij je med drugim dodobra opustošila Liko, naredila jo je neprimerno za človeka dostojno življenje. Matanić v *Kinu Lika* s filmskimi sredstvi zatrdi to, kar v svoji študiji navaja Murtić: »EU [...] je obveljala za edino mogočo pot k socialno-politični stabilizaciji nekdanje Jugoslavije (ali zahodnega Balkana ali jugovzhodne Evrope ali post-Jugoslavije).« (Murtić, 2015: 2-3)¹²

Ena od Karakaševih zgodb, ki jih je Matanić v filmski priredbi izpustil, je *Nevihta*, tako skrajn primer liškega straniščne humorja, da bi v filmu, ki se sicer vseskozi giblje v mejah poudarjeno tragikomičnega, a vsaj kolikor toliko vsakdanjega, dejansko delovala kot tujek. Zgodba *Nevihta* pripoveduje o Hrvatcu, ki se po vojaški operaciji Nevihta in srbskem eksodusu skupaj z ženo in otroki vrne v svoje blokovsko stanovanje, kjer odkrije, da je minula štiri leta nad njihovim stanovanjem živela (zdaj seveda že odseljena) srbska družina, ki je zaradi nedelujočega stranišča naredila luknjo v tla in vsa ta leta opravljala potrebo kar v njihovo stanovanje – to je zdaj do stropa polno skrepenelih iztrebkov (Karaklaš, 2010: 72–77). Matanić je to zgodbo torej izpustil, dodal pa je soroden prizorček, ki ga pri Karakašu ni: Hrvat se med vračanjem domov sredi noči odloči opraviti veliko potrebo v zapuščeni srbski hiši. Glede na zgodbo *Nevihta* se torej v filmu dogodi nekakšno povračilo, in predvsem je razsežnost samega dejanja v filmu bistveno zmanjšana, a če bi zgodbo *Nevihta* in Matanićev film brali skupaj, bi lahko potegnili sklep, da je defekacija v stanovanju pripadnika nasprotnega (osovraženega) naroda, sodeč po pojavljanju v umetniških delih, del (post)jugoslovanske nacionalistične folklore. Predvsem pa je funkcija te drobne epizode v Matanićevem filmu v tem, da Hrvatom odreče superioren status v primerjavi s Srbi – Hrvat svojo namero opraviči s pojasnilom: »Tudi on (Srb, op. A. Č.) je sral po nas.« Ta posvojitvev revanšistične logike, ki je v literarni predlogi ni, temveč jo Matanić doda sam, pa je povsem v skladu z Murtićevo konceptualizacijo kozmopolitizma v postjugoslovanskem filmu, ki med drugim sporoča, da so

¹² Med intelektualci s tega prostora, ki so v svojih razpravah zagovarjali integracijo postjugoslovanskih držav v EU kot edino pot za učvrstitev mirovnih procesov in napredek pri spoštovanju človekovih pravic, Murtić našteje Obrada Savića, Maria Kopića, Slavoj Žižka, Ivana Lovrenovića, Nerzuka Ćuraka, Andreja Nikolaidisa in Vuka Perišića.

se v določenih okoliščinah pripadniki vseh sprtih strani sposobni spustiti na pritlehno raven. To še ne pomeni, da so vse sprte strani vselej enako odgovorne ali krive, pomeni le, da je odtenkov sivoga veliko več kot črnega ali belega. Primitivizma so zmožni vsi, brezmadežne skupnosti ne obstajajo, in drža, ki to priznava in jemlje kot svoj postulat, je v osnovi humanistična, antinacionalistična, kozmopolitska. Za piko na i: filmska podatkovna baza Internet Movie Database (IMDb) kot marketinško enovrstičnico *Kina Lika* navaja: »Humanizem se rodi v najbolj odročnih predelih planeta.«

Romei in julije v Dalmatinski zagori (*Zenit*)

Zenit (2015), estetski vrhunec dosedanjega Mataničevega opusa, posnet z nekakšno samoumevno, a nevsiljivo eleganco, in poslan v svet kot tehten umetniški *statement* zdaj že izkušenega filmskega umetnika, pripoveduje tri zgodbe o vojni, ki je prizadela bukolično okolico Peruškega jezera (nedaleč od Knina, prestolnice medvojne srbske paradržave). Prva zgodba se dogaja poleti 1991, ko na tem območju pride do prvih »prask« med Hrvati in Srbi. Romanca med Hrvatom in Srbkinjo postane nezaželena in celo prepovedana, zato se mladi par skrivoma odloči, da bo življenje nadaljeval v varnejšem Zagrebu. Toda za to njuno namero izve njen šovinistični brat in svojo sestro s silo odvede nazaj v srbsko vas. Hrvat se s tem ne more sprijazniti in na kontrolni točki, kjer srbski paravojski nadzorujejo dostop do svoje vasi, za vsako ceno rine mimo, dokler ga eden od paravojakov ne ustrelji. Druga zgodba se začne z montažno sekvenco, v kateri se zvrstijo turobni posnetki med vojno razdejanih dalmatinskih hiš. Piše se leto 2001 in srbski mati in hči se vrmeta v družinsko hišo, da bi jo obnovili in znova zaživel. Njunega sina oziroma brata so Hrvati »ubili kot psa«, zato je hči do lokalnega Hrvata, ki jima pomaga pri obnovi hiše, skrajno nezaupljiva in sovražna. Čeprav vsakodnevne napetosti med hčerjo in hrvaškim mojstrom sčasoma privedejo do (agresivne) spolne združitve, čeprav Hrvat nazadnje za svoje delo noče vzeti plačila (češ, vidve denar potrebujeta bolj kot jaz) in četudi hči morda za hip pomisli, da bi s Hrvatom lahko bila par, se zgodba konča z njegovim odhodom in njenim umikom v samoto. Leta 2001, tako meni Matanić, sprava še ni bila na dnevnem redu hrvaško-srbskih odnosov. Tudi tretjo zgodbo, ki se odvije leta 2011, uvede montažna sekvenca, to pot sekvenca pogledov iz avtomobila med vožnjo skozi Dalmatinsko zagoro, kjer je medtem večina hiš že obnovljenih. Hrvaški študent prihaja iz Zagreba na *rave party* na obali Peruškega jezera, spotoma pa se v bližnji vasi oglasi še

pri starših in pri svoji odtujeni srbski partnerki, s katero imata otroka. Zveza je propadla, ker je njegovo mater motilo njeno etnično poreklo. Partnerka ga najprej ognjevitno odslovi, po noči premisleka, med katero se on izdivja na reju, pa ga vendarle sprejme nazaj k sebi.

Vse skupaj na papirju morda zveni kot didaktičen, poenostavljen prikaz neskončno zapletene hrvaško-srbske stvarnosti, prednostno namenjen nekemu zahodnjaku, ki ga ne kaže utrujati s finesami – vseeno pa ne tako preračunljivo poenostavljen, kot so bili filmi samobalkanizacije v 90. letih, ki so Balkan mitološko razlagali kot prizorišče, ki so mu ciklične vojne »položene v zibelko«. Navidezno preprostost *Zenita* bi lahko strnili v tri rahlo banalne formule: (1) Hrvati in Srbi so se v 90. letih sprli na nacionalistični in hujskaški podlagi in sledila je uničujoča vojna; (2) potem so še leta in leta kuhali medsebojne zamere; (3) napočil je čas, da se končno spet pobotajo. Čeprav je osnovno sporočilo najbrž res takšno, je film vendarle precej globlji, zlasti ker s sredstvi umetnosti pokaže, kako globoko tragičen je fanatični nacionalizem in kje je pot do katarze, do očiščenja od teh negativnih čustvovanj. Na papirju šolska razlaga tako na filmskem platnu zadira kot preudaren in prepričljiv umetniški dokument tragičnega prostora in časa, še zlasti ob nadaljnjih ogledih, ko se privadimo na ležerni ritem naracije in na Matanićevo odločitev, da vse tri pare odigrata ista igralca – Tihana Lazović odigra tri različne Srbkinje, Goran Marković pa tri različne Hrvate. Ko torej to dvojce postane gledalcu nemoteče, se mu odpre čudovit svet subtilnih replik in vizualnih namigov, ki pomagajo razumeti balkanske travme bistveno bolje, kot to zmore zgodovinopisje s svojimi neizogibnimi posplošitvami in brezosebno faktografijo. *Zenit* izjemno plastično, z brezhibno uporabo širokega nabora filmskih izraznih sredstev, od montaže in zvočnih učinkov do dialogov in dramaturgije, pokaže, kako je hrvaško-srbska vojna v 90. letih pogoltnila in ožigosala tisto veliko večino dalmatinskega življa, ki si vojne ni želela, niti je ni izzvala.

Razumljivo je, da *Zenit*, ki je prišel v kinodvorane leta 2015, ne v Pavičičevi ne v Murtičevi študiji še ni mogel biti upoštevan. Kljub temu pa naj omenim, v katerih pogledih izpolnjuje njune kriterije filma normalizacije oz. kozmopolitizma. Sovražnosti so v *Zenitu* precej enakomerno razporejene med obe sprti strani in film nikomur ne pripisuje vlog svetnikov, žrtev ali krvnikov. *Zenit* ne toži in ne obsoja narodov, temveč razkrije mehanizem ideološkega diskurza »zaščitite svojih«, ki ju je potisnil v krvavo obračunavanje. Kozmopolitizem filma je v tem, da obema dalmatinskima narodoma pripiše povsem enakovredno dostojanstvo, paradigmi postjugoslovanskega filma normalizacije pa ustreza minimalistični realizem s svojimi popolnoma prizemljenimi, resničnimi, od vojne prizadetimi protagonisti, bitji iz mesa in krvi, ljudmi z napakami, ki nimajo ne junaških ne demonskih lastnosti.

Zenit spada v prvi del Matanićeve nastajajoče »trilogije Sonca«, katere drugi del, *Zora*, je pravkar v postprodukciji. Iz producentskih zapiskov je razvidno, da je *Zora* intimna družinska drama, umeščena v bližnjo prihodnost, na prag novih balkanskih konfliktov, kriz in političnih ekstremizmov (glej <https://cercamon.jimdo.com/in-post-production/the-dawn/>, 19. junij 2019). Kaže, da bo to eden prvih, če ne celo povsem prvi postjugoslovanski film, ki bo tematiziral *prihodnje* konflikte zahodnega Balkana. Naj nam ta podatek pokaže le, kako razsežna so prostranstva postjugoslovanskega filma: razširiti jih je mogoče tudi v prihodnost.

Preostanek opusa

Prijetna mrtva dekleta, *Kino Lika* in *Zenit* niso le kritiško najuspešnejši Matanićeve filmi – najboljši odziv so doživeli tudi pri festivalskih selektorjih in žirijah. *Zenit* je prejel nagrado žirije v sekciji Un Certain Regard v Cannesu, uspešno festivalsko kariero pa so imeli vsi trije. Ni mogoče izključiti možnosti, da festivalske selektorje in žirije izmed filmov s področja zahodnega Balkana že samodejno bolj pritegnejo filmi, ki tematizirajo razpad Jugoslavije in njegove posledice, a prav tako težko se je znebiti občutka, da je Matanić svoj umetniški potencial tudi v resnici najbolje razvil natanko v teh treh ožje postjugoslovanskih filmih. Vseeno pa je umetniško relevantna in globoko – a kot vselej nevsiljivo, nedogmatično, v največji meri konotativno in implicitno – humanistična tudi večina njegovega preostalega opusa, vključno z obema sezonama nadaljevanke *Časopis*,¹³ zato naj se na kratko dotaknem še preostanka Matanićevega opusa.

Pogost motiv Matanićevih filmov so ljudje brez denarja in razčlovečenje, do katerega to pomanjkanje pripelje; večkrat je subjekt takšne stiske mati samohranilka (*Blagajničarka bi rada šla na morje*, *Ljubim te*, *Mati asfalta*). Prav tako se ponovi – iz prejšnjega izhajajoč – motiv hrepenenja zagrebškega delavskega razreda po dopustovanju na morju, ki si ga težko privošči (*Blagajničarka*, *Mojstri*). *Blagajničarka*, Matanićev mladostniško razigrani prvenec (posnel ga je pri komaj 25 letih!), sicer prekipeva od nostalgičnih starogradskih popevk, a v svoji etični dimenziji se postavlja popolnoma na stran izkoriščane trgovke, ki v pavičičevski maniri filma normalizacije vzame usodo v svoje roke – in se prepusti katarzi in roki pravice, ko se ove,

¹³ Nekoliko manj prepričljivi, ne dovolj kompleksni, se mi zdijo le Matanićeve celovečerci *Stari*, *Mojstri* in *Eksorcizem*, ki učinkujejo kot scenaristično premalo razvite, izrazito žanrske »vaje v slogu«: prvi kot misteriozni ruralni triler, drugi kot romantična burleska in tretji kot eksorcistična grozljivka (menda po resničnih dogodkih!).

da je nemara šla vendarle malce predaleč. Morda je ravno ta zmagovalna kombinacija meščanske nostalgije in proletarskega etičnega čuta zaslužna, da *Blagajničarka* tudi po skoraj dvajsetih letih še vedno ostaja Mataničev najbolj gledani film: ali ni recept za miroljubno koeksistenco meščanskega in delavskega razreda prav v ohranitvi dobrih plati tradicije in v razumnem, ne brezglavem odpravljanju napak kapitalizma?

Odgovornost oziroma skrb za Drugega znotraj preostanka Mataničevega opusa najmočneje zagovarjata celovečerca *100 minut Slave* in *Ljubim te*. Prvi prikazuje mučno usodo gluhoneme slikarke Slave Raškaj, ki je svoje kratko življenje odtrpela v obdobju Avstro-Ogrske. V filmu je prikazana kot tarča spolnih plenilcev in kot žrtev svoje družine, ki ne sprejme njenega zunajzakonskega razmerja s slikarskim mentorjem Belo Čikošem. Biografija le pogojno pripada zvrsti tako imenovanega »dediščinskega filma« (*heritage cinema*), saj postaja proti koncu vse bolj medbesedilna, vse bolj postmoderna, in se izteče v niz ekstravagantnih vložkov, ki združujejo stoletno preteklost s sedanostjo; v enem teh vložkov Slava Raškaj v televizijskem oglasu iz 21. stoletja *spregovori*, rekoč, da je formula za njeno slavo preprosta: (prezgodnja) smrt. Slava je v mnogokratno podrejenem položaju: ne le kot gluhonema ženska, temveč tudi kot nekonformistka v patriarhalni kulturi *belle époque* in kot redka predstavnica ženskega spola v tedaj še vedno pretežno moški dejavnosti – slikarstvu.

Ljubim te pa je zgodba o mladem Zagrebčanu, ki se po prometni nesreči s transfuzijo krvi okuži z virusom HIV. Odgovornost do Drugega se v filmu zagovarja dvosmerno: film najprej prikazuje stigma, ki se nalepi na človeka z aidsom, in kako ga družba kmalu izloči, nato pa še spremembo v nesrečnikovem odnosu do okolice: kako sklene, da bo pazil, da nikogar ne okuži z virusom, in da bo, ker je kot računalniški strokovnjak in sin odvetnika poln denarja, poskrbel za natararico samohranilko, ki zaradi finančne stiske začne prodajati svoje telo. Mataničevi junaki so kompleksni, realistični in nikoli popolni; tako ima tudi protagonist filma *Ljubim te* svoje mračne plati, z dobrimi dejanji pa se začne ukvarjati šele po osebni tragediji.

Za konec naj omenim še nadaljevanko *Časopis*: medtem ko se je Matanič v svojih celovečercih le obrobno dotikal teme korupcije, pa se je tej temi popolnoma posvetil v *Časopisu*. *Časopis* je napeta drama o navezi novinarstva, gospodarstva, politike in Cerkve, o zakulisnih igricah v bojih za oblast, o diaboličnem (fiktivnem) reškem županu Ludvigu Tomaševiću in o njegovem surovem naskoku na položaj predsednika republike. Župan Tomašević v *Časopisu* je karizmatičen demagog, zasvojen z oblastjo, močnejši in vplivnejši celo od reškega nadškofa, nagnjen je k nasilju, tudi posiljevanju, in pripravljen na vse oblike umazane igre, da bi dosegel svoje cilje. Morda

bi lahko rekli, da spominja na »temne angele usode« iz istoimenske pesmi Demolition Group in filma Saša Podgorška (1999) ali pa na arhetipske like »nezaustavljivega zla« v filmih bratov Coen, le da presajenega v specifično okolje posttuđmanovske Hrvaške. Popolnoma jasno je, da populistična in nazadnjaška politika, h kakršni hujska Tomašević v *Časopisu*, vodi Hrvaško stran od vrednot kozmopolitskega humanizma, nekoliko bolj negotovo pa je, ali je Tomašević takšno politiko pripravljen tudi izvajati; zdi se, da ga v resnici sploh ne zanimajo ideološka vprašanja, temveč zgolj in samo oblast (in z njo povezan dostop do denarja). A po drugi strani – zahodni marksizem, v prvi vrsti strukturalni marksist Althusser, je prepričljivo opozoril, da se oblast, vsaj v modernih časih, perpetuira *ravno* z aparati ideologije; oblast torej ni zgolj nekakšna kapriciozna težnja po vladanju ali gol pohlep, temveč je domala vedno tudi ideološka. Ni toliko bistveno, ali oblastnik v ideologijo verjame ali ne – zanj je pomembno le, da ideologija deluje. Foucault bi znal še navreči, da oblast ni samo negativna.¹⁴ Zagotovo pa je negativna vsakršna radikalna, častihlepna ali koristoljubna oblast; resnični zahodnobalkanski demagogi, tisti zgodovinski dejavniki, ki so povzročili krvav razpad Jugoslavije, so znabiti poskušali doseči vse troje. In kdo bi si upal trditi, da je tak nivo politične kulture na zahodnem Balkanu preteklost? Nadaljevanka *Časopis* je Matanićevo svarilo, da se iz radikalne, častihlepne ali koristoljubne politike ne more izcimiti nič dobrega, da je za vse zlo odgovorna neodgovorna oblast in da je mogoče upanje za boljšo prihodnost najti v uporu zoper politične zlorabe. Ljudstvo ima na voljo vse karte in predvsem od njega samega je odvisno, kako bo odigralo. Bolj humanistično, bolj kozmopolitsko sporočilo si je pravzaprav težko predstavljati.

Sklep

Zdaj že kar zajeten opus hrvaškega filmskega režiserja Daliborja Matanića, ki ga študiji Jurice Pavičića in Dina Murtića ne obravnavata, je imeniten primer postjugoslovanskega filmskega humanizma in kozmopolitizma. V Matanićevih filmih ni prostora za črno-belo nacionalistično propagando, za poveličevanje ali viktimizacijo hrvaštva ali za apologijo ustaštva, prav tako tudi ne za demonizacijo Srbov. Pač pa dobijo v Matanićevih antropo-

14 Po Foucaultu oblast (fr. *pouvoir*, kar se lahko prevaja tudi kot moč ali vpliv) ne deluje samo od zgoraj navzdol, temveč tudi od spodaj navzgor, navzoča je pravzaprav v vseh družbenih odnosih, tudi na mikroravneh; je razpršena in nima enoznačnega središča. Njena izraza tako nista le discipliniranje in podrejanje, temveč so to tudi upori in protesti (za več o tem gl. Foucault, 2008).

loških in socioloških študijah hrvaške družbe glas marginalizirane manjšine (LGBT-skupnost, Romi, ženske v patriarhatu, stigmatizirani bolniki) in deprivilegirani državljani (prebivalci opustošenih predelov države, delavski razred, samohranilke); zagovarja se tudi enakovredno dostojanstvo različnih kultur. Medtem ko je bil velik del postjugoslovanske filmske umetnosti v 90. letih instrumentalen, v smislu, da so filmi posredovali sporočila v interesu dominantnih ideoloških diskurzov (tj. nacionalistično in/ali balkanistično razlago razpada SFRJ),¹⁵ pa lahko za nemajhen del postjugoslovanske filmske produkcije 21. stoletja zatrdimo, da se postavlja v bran prepričanj, ki jih najbolj povzemata oznaki humanizem in kozmopolitizem. Matanićev opus kot zgleden predstavnik tega »toka«, ne pomeni le nadvse dobrodošle pomladitve hrvaške kinematografije v 21. stoletju, temveč tudi pomemben prispevek umetnosti k razumevanju mentalne krajine jugovzhodne Evrope, kakor tudi prizmo, skozi katero je mogoče pogledati na to zelo specifično geopolitično regijo v luči stabilnega obeta sobivanja različnih kultur. Postjugoslovanski filmski kozmopolitizem, kot ga med drugimi prakticira Matanić, vliva upanje, da je napočil čas za spravo in novo sodelovanje in da je prihodnost regije vendarle svetla. Vsaj dokler ne ugledamo *Zore* ali tretje sezone *Časopisa*, ki bosta ta optimizem morda relativizirala ...

Filmografija

100 minut Slave (100 minuta Slave, 2004, Dalibor Matanić).

1991: Neizstreljeni naboj (2011, Jure Pervanje).

Blagajničarka bi rada šla na morje (Blagajnica hoće ići na more, 2000, Dalibor Matanić).

Bogorodica (Bogorodica, 1999, Neven Hitrec).

Časopis (Novine, TV nadaljevanka, prva sezona 2016, druga sezona 2018, Dalibor Matanić).

Četverored (Četverored, 1999, Jakov Sedlar).

Črnci (Crnci, 2009, Goran Dević in Zvonimir Jurić).

Eksorcizem (Egzorcizam, 2017, Dalibor Matanić).

Epizoda v življenju zbiralca železa (Epizoda u životu berača željeza, 2013, Danis Tanović).

¹⁵ Kar seveda še ne pomeni, da je instrumentalni postjugoslovanski film s koncem Miloševićevega in Tuđmanovega obdobja rekel zadnjo besedo. Leta 2019 bo luč sveta v filmskem in v televizijskem formatu ugledala biografska drama o hrvaškem generalu Gotovini (igra ga Goran Višnjić), za katero vsi indici kažejo, da si ne bo drznila dregniti v dominantni hrvaški diskurz o Gotovini kot brezmadežnem heroju domovinske vojne.

Felix (1996, Božo Šprajc).

Gnus oz. Odvratnost (Repulsion), 1965, Roman Polanski).

Gotovina (2019, Antun Vrdoljak) – v postprodukciji.

Grbavica (Grbavica), 2006, Jasmila Žbanić).

Kdo neki tam poje (Ko to tamo peva), 1980, Slobodan Šijan).

Kino Lika (Kino Lika), 2008, Dalibor Matanić).

Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič).

Lepe vasi lepo gorijo (Lepa sela lepo gore), 1996, Srđan Dragojević).

Ljubim te (Volim te), 2005, Dalibor Matanić).

Mati asfalta (Majka asfalta), 2010, Dalibor Matanić).

Mojstri (Majstori), 2013, Dalibor Matanić).

Navadni ljudje (Ordinary People), 2009, Vladimir Perišić).

Nikogaršnja zemlja (No Man's Land), 2001, Danis Tanović).

Oča (2010, Vlado Škafar).

Outsider (1997, Andrej Košak).

Podnajemnik (Le locataire), 1976, Roman Polanski).

Podzemlje (Underground), 1995, Emir Kusturica).

Pot lubenic (Put lubenica), 2006, Branko Schmidt).

Pred dežjem (Pred doždot), 1994, Milčo Mančevski).

Pri stricu Idrizu (Kod amidže Idriza), 2004, Pjer Žalica).

Prijetna mrtva dekleta (Fine mrtve djevojke), 2002, Dalibor Matanić).

Rosemaryjin otrok (Rosemary's Baby), 1968, Roman Polanski).

Sneg (Snijeg), 2008, Aida Begić).

Sod smodnika (Bure baruta), 1998, Goran Paskaljević).

Stari (Ćaća), 2011, Dalibor Matanić).

Taksist (Taxi Driver), 1976, Martin Scorsese).

Temni angeli usode (1999, Sašo Podgoršek).

Volinija (Wołyn), 2016, Wojciech Smarzowski).

Zenit (Zvizdan), 2015, Dalibor Matanić).

Zora (2019, Dalibor Matanić) – v postprodukciji.

Literatura

- BADIOU, ALAIN (2004): *Ali je mogoče misliti politiko? – Manifest za filozofijo*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- CERCAMON WORLD SALES (2019): *The Dawn*. Dostopno na: <https://cercamon.jimdo.com/in-post-production/the-dawn/> (19. junij 2019).
- CRNKOVIĆ, GORDANA P. (2012): *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*. London, New York: Continuum.
- DRŽAVNO IZBORNO POVJERENSTVO REPUBLIKE HRVATSKE (2012): *Referendum o pristupanju Hrvatske Europskoj uniji*. 22. januar 2012. Dostopno na: <https://www.izbori.hr/arhiva-izbora/index.html#/app/referendum-2012> (19. junij 2019).
- FOUCAULT, MICHEL (2008): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina.
- JELAČA, DIJANA (2016): *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- KARAKAŠ, DAMIR (2010): *Kino Lika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- LEVI, PAVLE (2007): *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- MURTIĆ, DINO (2015): *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. New York: Palgrave Macmillan.
- PAVIČIĆ, JURICA (2011): *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- STANKOVIĆ, PETER (2018): *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- STRES, ANTON (2018): *Leksikon filozofije*. Celje, Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba.
- ŠPRAH, ANDREJ (2017): Medkulturnost v aktualni angažirani slovenski filmski dokumentarnosti. V *25 let po Jugoslaviji: Vidiki pojma postjugoslovanski film*, M. Krajnc (ur.), 10–31. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- TODOROVA, MARIA (2001): *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
- TUTKA-GWÓŹDŹ, MAGDALENA (2013): *Shattered Mirror: The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*. Kraków: EKRANy.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2001): *The Fragile Absolute, or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* London, New York: Verso.