

Reprezentacija grada Skopja u makedonskom filmu

Horvat, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:956069>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Književno-interkulturni smjer na diplomskom studiju

REPREZENTACIJA GRADA SKOPJA

U MAKEDONSKOM FILMU

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS bodova

Studentica: Martina Horvat

Mentor: dr. sc. Ivica Baković

Zagreb, rujan 2020.

Studentica: Martina Horvat

Mentor: dr. sc. Ivica Baković

U Zagrebu, rujan 2020.

Izjava o neplagiranju

Ja, **Martina Horvat**, kandidatkinja za magistru južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

POTPIS

Sažetak

U radu je analizirano pet filmova iz makedonske kinematografije u kojima je prikazana promjena u reprezentaciji grada Skopja u razdoblju nakon potresa 1963. do danas. Prikazano je kako su povijesne, društveno-političke i ideološke promjene utjecale na arhitekturu, gradski pejzaž i identitet grada. Promjene kreću renovacijom nakon potresa koja je reflektirala brutalističku arhitekturu, vidljivu u filmovima *Skopje 63* i *Memento*, kojom su se htjele afirmirati socijalističke vrijednosti. U isto vrijeme dolazi do postupnog prodora kapitalizma sa Zapada i razvoja potrošačkog društva. Sukob između blokova u filmu *Hi fi* prikazan je kao međugeneracijski sukob između oca i sina, koji su predstavnici njihovih sukobljenih vrijednosti. Moderan grad 1980-ih u filmu *Naglavce* prikazan je putem flâneura, lutajućeg gradskog šetača, koji prikazuje besperspektivnost, bunt i nesnalaženje tadašnjeg društva. Na današnju sliku grada i identitet društva utječu sjećanja na traume iz prošlosti, konkretno na Drugi svjetski rat koji problematiziraju filmovi *Memento* i *Treće poluvrijeme*. Potonji film prikazuje grad koji je rezultat *Projekta Skopje 2014* kojim se građanima nameće izmišljena tradicija. Analizirani filmovi ukazuju na presudnu ulogu građana u konstrukciji vlastitih sjećanja i njihovu otpornost na nametnute politike pamćenja, čime oni odlučuju što će postati dio njihova identiteta i identiteta grada Skopja.

Ključne riječi: grad Skopje, sjećanje, identitet, flâneur, izmišljanje tradicije

Representation of the city of Skopje in Macedonian movies

Summary

The paper analyzes five movies from Macedonian cinematography, which show the changes in the representation of the city of Skopje in the period after the earthquake in 1963 until today. It shows how historical, socio-political and ideological changes have affected the architecture, urban landscape and identity of the city. The changes start with the reconstruction after the earthquake in 1963, which reflected the brutalist architecture, visible in the movies *Skopje 63* and *Memento*, movies that affirmed socialist values. At the same time, there is a gradual penetration of capitalism from the West and the development of the consumer society. The conflict between

the blocks in the movie *Hi-fi* is portrayed as an intergenerational conflict between a father and his son, who are representatives of their conflicting values. The modern city of the 1980s in the film *Upside Down* is portrayed through the flâneur (a wandering city walker), depicting the hopelessness, rebellion and disorientation of society at the time. Today's picture of the city and the identity of society is influenced by memories of traumas from the past, specifically the Second World War, which are problematized in the movies *Memento* and *The Third Half*. The latter movie shows a city that is the result of the *Skopje 2014 Project*, which imposes a fictional tradition on citizens. The analyzed movies point to the crucial role of citizens in the construction of their own memories and their resistance to imposed policies of memory, thus deciding what will become part of their identity and the identity of the city of Skopje.

Key words: city of Skopje, memory, identity, flâneur, fabrication of tradition

SADRŽAJ

<u>UVOD</u>	1
<u>PRIKAZ GRADA SKOPJA</u>	2
<u>KONSTRUKCIJA DRUŠTVENOG SJEĆANJA</u>	5
<u>FILMSKI PROSTOR</u>	9
<u>GRAD U FILMU</u>	10
<u>ANALIZE FILMOVA</u>	12
<i><u>SKOPJE 63</u></i>	13
<i><u>MEMENTO</u></i>	15
<i><u>HI FI</u></i>	18
<i><u>NAGLAVCE</u></i>	22
<i><u>TREĆE POLUVRIJEME</u></i>	25
<u>ZAKLJUČAK</u>	32

LITERATURA

UVOD

Rad započinje povijesnim pregledom grada Skopja u posljednjih pedesetak godina. Bit će prikazano kako se grad mijenjao u susretu s različitim prirodnim, političkim i kulturnim utjecajima. Činjenica je da će te promjene utjecati na sam izgled grada, ali i na identitet njegovih stanovnika. Stoga će za razumijevanje identiteta grada i ljudi biti prikazano na koji način se stvaraju društvena sjećanja, o kojima su pisali suvremeni teoretičari čije će teze biti predstavljene u radu. Pomoću prikaza raznih teorija i teoretičara iz područja filmske umjetnosti, prvo će biti predstavljeni elementi filma; poput scenografije i izgradnje prostora. Zatim će biti riječi o načinu na koji su općenito prikazani gradovi u filmu, kako bi se sve do sada navedeno primijenilo kasnije na analizi filmova.

U drugom dijelu rada bit će izloženo pet analiza filmova iz makedonske kinematografije. U njihovim osvrtima bit će navedeni opći podaci o filmu, bit će izložena kratka radnja filma, te predstavljena analiza autorovih komentara, prikazi političkih utjecaja, te će biti analizirane slike grada i njegovih stanovnika. Osim toga, prikazat će se načini na koje autori filma mogu manipulirati filmom i utjecati na stvaranje gledateljevih sjećanja o istima. Stoga su za analizu svega toga odabrani filmovi koji su reprezentativni za određeni povijesni trenutak, krećući od onih koji tematiziraju potres koji se dogodio 1963., preko prikaza nekoliko izmjena vlasti, do *Projekta Skopje 2014*. Cilj je na kraju, pomoću tih analiza, prikazati koje su se promjene kroz posljednjih 50 godina dogodile u gradu Skopju i na koji su se način odrazile na sjećanja njegovih stanovnika. Na temelju toga će biti prikazan i objašnjen identitet grada Skopja. Osim toga, prikazat će se kako se na temelju analiza odabranih filmova može govoriti o makedonskom, balkanskom identitetu, pa čak i europskom identitetu.

Kao dodatan način informiranja, osim do sada navedene literature, koristit će se razni internetski portali, intervjui i članci, jer je ova tema novija i slabije istražena.

PRIKAZ GRADA SKOPJA

Grad Skopje je najveći i glavni grad nedavno preimenovane države Sjeverne Makedonije i nalazi se u središnjem dijelu Balkanskog poluotoka. Smješten je na granici između Okcidenta i Orijenta. U arhitekturi grada vide se utjecaji obiju strana, no najveći je utjecaj ostavilo Osmansko Carstvo.

Opis značajnih promjena koje su se dogodile Skopju možemo vidjeti u radu arheologa Nikosa Čausidisa, koji ih je opisao u svome tekstu zvanom *Projekt Skopje 2014 – skice za jedno napredno istraživanje*, gdje navodi da je Skopje kroz vjekove mijenjalo svoje vladare, a svaki je novi vladar izgradio grad u svome stilu. Čausidis ističe da je Skopje bio glavni grad rimske provincije, crkveno svetište velikog dijela Balkana, carska prijestolnica, grad s 2000 domaćih banja, grad lijep kao Prag itd. Stoga primjećuje da na Makedoniju možemo gledati kao na golemu grobnicu, u kojoj je njezina povijest pokopana.¹

No grad je doživio najveće promjene nakon potresa 1963. godine, kada je od posljedica bilo uništeno više od 85 % stambenog fonda i više od 80 % kulturno-povijesnih objekata. U potresu su bili uništeni punktovi grada koji su bili bitni za društveno sjećanje. Centar grada je u potpunosti renovirao japanski arhitekt Kenzo Tange, koji je bio izabran kao pobjednik na međunarodnom natječaju. Tada je bio izgrađen novi i moderan grad, koji je bio refleksija Zapada. Bio je izgrađen za novo potrošačko društvo. Stoga je Tangeov modernistički projekt reflektirao "brutalnu" arhitekturu koja se može vidjeti po Istočnoj i Zapadnoj Europi do 90-ih. To je stil koji je definiran geometrijskim temama i sirovim betonom. Tada je bio sagrađen i novi transportni centar s autobusnim i željezničkim kolodvorom, studentski dom, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, zgrada radiotelevizije, trgovački centar, zgrada nacionalne banke, nacionalno kazalište i drugo.² Te vrijedne građevine koje predstavljaju modernu arhitekturu u Skopju danas su zanemarene, prepuštene propasti te, iako još uvijek dominiraju gradom, predstavljaju apokaliptičnu sliku napuštenog grada koji je potpuno suprotan novoizgrađenim objektima projekta Skopje 2014.³

¹ (usp. Čausidis 2014)

² (usp. Koprta 2019:186)

³ (Ibid, 188)

Veće su se promjene u arhitekturi grada dogodile u *Projektu Skopje 2014* koji je trajao od 2010. do 2014. godine, u kojem je bilo potrošeno između 200 i 500 milijuna eura.⁴ Vlasti su tim projektom, koji je mješavina različitih stilova, epoha i kultura, te postavljanjem velikog broja skulptura koji asociraju na slavnu povijest, preobrazili središte grada s ciljem da ojačaju makedonski identitet.

Čausidis u svome već spomenutom tekstu kritizira vladu Nikole Gruevskog koja je tada u potpunosti izmijenila prijestolnicu Makedonije. Smatra da prije toga nisu napravili stručnu povijesnu, sociološku i kulturološku analizu, koja je utjecala na sva ta područja. Stoga se smatra da je zbog improvizacije i megalomanije projekt postignuo suprotno; umjesto da veliča makedonsku kulturu, ono simbolizira makedonsku frustraciju i nacionalnu slabost.⁵

U sklopu projekta postavljalo se na stotine mramornih i brončanih spomenika na javne površine, te su se obnavljale građevine, na koje su stavljali nove fasade kojima su prikrili starije slojeve. Pročelja zgrada zbog miješanja različitih stilova iz baroka, klasicizma, neoklasicizma djeluju neusklađeno i improvizirano. Većina izgrađenih objekata nije bila postavljena na slobodne parcele, nego u ambijente koji su odavno bili arhitektonski i stilski osmišljeni.⁶ To možemo vidjeti na primjeru Vladine zgrade.



Najveća promjena u slici grada, u sklopu tog projekta, dogodila se postavljanjem spomenika Aleksandra Velikog, na glavni trg Makedonija. Spomenik, visok 22 metra, podignut je 8. rujna 2011. čime se željela obilježiti godišnjica nezavisnosti Republike Makedonije. Brončani

⁴ (usp. Pešo 2014)

⁵ (usp. Čausidis 2014)

⁶ (Ibid)

⁷ <https://www.alamy.com/stock-photo-house-of-government-of-macedonia-vlada-na-republika-makedonija-skopje-171206370.html>

spomenik visok 14,5 m postavljen je na betonsku osnovu visoku 10 metara. Ispod spomenika nalazi se fontana okružena s osam vojnika u visini od 3 metra i osam lavova visokih 2,5 metra. Gornji prsten projektira vodenu zavjesu. Fontana svira glazbu. Neslužbeno je na izgradnju potrošeno 7,5 milijuna eura. Kip je izazvao mnoge sukobe sa susjednom Grčkom, koja tvrdi da je Aleksandar Veliki isključivo helenska figura, stoga je službeni naziv skulpture "Ratnik na konju".

Sljedeća veća promjena očituje se u novoizgrađenom *Slavoluku Makedonija* koji se nalazi u blizini glavnog trga. Otvoren je 2012. godine i neopisivo podsjeća na *Slavoluk Pobjede* u Parizu. Visok je 21 metar i ukrašen je reljefima s motivima iz makedonske povijesti i kulture od antike pa do stjecanja neovisnosti. Na vrhu slavoluka nalazi se vidikovac s kojeg se vidi spomenik Aleksandru Velikome.⁸

Političari i gradonačelnici mijenjaju sliku grada u svim postsocijalističkim zemljama, kako bi one bile što više moderne i europske, čime se žele ograditi od socijalizma. U Makedoniji je Vlada, a ne arhitekti i urbanisti, promijenila rutinu kretanja i boravljenja Skopjana, pa ono što su poznavali, prepričavali i čega su se prisjećali više ne postoji. U Vladi smatraju da su gradu "potrebni novi spomenici koji bi ih podsjetili na zaboravljenu, posebnu i slavnu povijest". No danas je Skopje grad-pastiš, more stilova bez ikakve idejne potpore. Stoga građani kao da se nalaze u nepoznatom gradu koji ima novu i izmišljenu povijest. Koprta zaključuje da "postoji određeni kompleks inferiornosti uključen u projekt, zapravo strah da grad nije dovoljno europski".⁹ Ovaj je strah rezultat zapadnjačkog viđenja Balkana kao nečeg nepotpunog i Drugog.¹⁰

Ipak, u gradu postoje mjesta pamćenja koja nisu bila zahvaćena nikakvim promjenama. Pa je tako do danas ostao nepromijenjen stari sat na željezničkom kolodvoru u centru grada, koji je bio zaustavljen za vrijeme potresa u 5.17 ujutro. On je tako ostavljen kako bi podsjećao ljude na posljedice ove prirodne katastrofe, te je time postao dio njihova društvenog sjećanja.

Kao sljedeće nepromijenjeno mjesto treba predstaviti rijeku Vardar koja prolazi kroz grad i dijeli stari i novi dio grada. Stari dio koji je autentičan naziva se Stara skopska čaršija, on nije bio

⁸ (Dnevnik.hr. 2012.)

⁹ (Koprta 2019: 192)

¹⁰ (Ibid, 192)

zahvaćen nijednim projektom, stoga se u njemu očituju samo utjecaji Orijenta koji su se vremenom stopili s makedonskom kulturom i tradicijom. Kameni most povezuje stari i novi dio grada. U novom dijelu se nalazi glavni trg Makedonija na kojem se nalazi već spomenuti divovski kip Aleksandra Velikog. Taj dio teži biti što moderniji i želi ocrtavati kapitalističku, odnosno zapadnjačku kulturu. No projektom je postignut kontraefekt jer na internetskim stranicama turisti ismijavaju grad, te se o Skopju govori kao o gradu koji je prijestolnica kiča, falsifikat, tematski park, Disneyland i ostalo.

Dio makedonskog identiteta čine njezina brda i planine. One obuhvaćaju velik dio teritorija Makedonije i predstavljaju se kao nešto tradicionalno i autohtono, nešto što je nedirnuto i izvorno, te u potpunoj suprotnosti s gradom Skopjem koji je vjekovima bio mijenjan i nadograđivan.

KONSTRUKCIJA DRUŠTVENOG SJEĆANJA

Vidjeli smo da je Skopje u relativno novije doba bilo rekonstruirano. Izgradnjom novih i nadogradnjom starih zgrada i spomenika izbrisala se "povijest" grada i njegovi su stanovnici ostali zbunjeni novom, moglo bi se reći "izmišljenom tradicijom". Što se tiče makedonske suvremene kinematografije, upravo se u tome nalazi problem; Skopje nema koherentnu prostorno-narativnu strukturu pa gradska mjesta imaju kratkotrajni dojam u njihovu sjećanju. On je prepoznat kao grad koji je izložen stalnim promjenama u svom urbanom identitetu. Budući da je gradski tekst svojevrstan palimpsest koji je izbrisan i prepisivan više puta, teško je stvoriti pravu sliku o njemu.¹¹

Ovdje će biti riječi o odnosu sjećanja i pamćenja, te o njihovoj ulozi u konstrukciji identiteta. Tim odnosom i pitanjima na koji način oni funkcioniraju, bavili su se teoretičari krajem 20. stoljeća, te će neki od njih biti ovdje predstavljeni.

Kada razmišljamo o pamćenju, ono nas asocira na nešto što se dogodilo nekada davno i nešto što je udaljeno od našega vlastitog iskustva, dok pojam sjećanja koristimo svakoga dana, čime bismo

¹¹ (usp. Koprta 2019: 189)

mogli reći da je ono dio sadašnjosti i dio našeg intimnog iskustva. Za početak, socijalni teoretičar Maurice Halbwachs smatra da je sjećanje historijski uvjetovano. Prema Halbwachsu i Janu Assmannu, čovjek stječe pamćenje u procesu socijalizacije, te oni smatraju da ljudsko sjećanje može funkcionirati samo u kolektivnom kontekstu. Za Halbwachsa kolektivno je sjećanje društveni konstrukt, a Assmann tvrdi da se pamćenje održava i živi u komunikaciji, te da bi u slučaju njezina prestanka promjene okvira komunicirane stvarnosti nastupio zaborav. Kada bismo to konkretno primijenili na filmu, značilo bi da se prema njihovom shvaćanju gledatelji nekog filma mogu prisjećati samo ukoliko se prisjećaju zajedno, u skupini. Halbwachs razlikuje povijesno i autobiografsko sjećanje gdje u odnosu na sjećanje daje primat povijesti kao jedinoj pravoj, objektivnoj i univerzalnoj. Uzima povijest kao jedinu pravu istinu, dok smatra da će sjećanja jednoga dana izbljediti i nestati.¹² Prema tome bismo mogli zaključiti da kada će se film jednoga dana prestati prikazivati, nitko više neće rekonstruirati sjećanja iz njega pa će zajednička sjećanja nestati baš kao i osjećaj pripadnosti toj grupi. No u njegovu razmišljanju postoji nekoliko nesuglasica. Možemo li uopće govoriti o zajedničkim sjećanjima neke grupe ljudi? Znači li to da svi gledatelji u kinu posežu za istim sjećanjem i raspolažu istim podacima o takozvanoj "objektivnoj" povijesti? Zar ih događaji iz filma, radnja, likovi, scene asociraju na isto, tj. mogu im prizvati ista sjećanja na neke povijesne situacije?

Odgovor na to pitanje nam daje sljedeći teoretičar, Paul Connerton, koji smatra da uniformna sjećanja čitave grupe ili zajednice ne postoje. On pod društvenim sjećanjem podrazumijeva prikupljene predodžbe o prošlosti, koje se rijetko u potpunosti podudaraju s objektivnim povijesnim činjenicama. U svojoj knjizi *Kako se društva sjećaju*¹³ analizira sjećanja i načine na koje se sjećanja mogu prezentirati i "zapisati". U njoj zaključuje da se sjećanja o prošlosti društva razlikuju i da pripadnici istog društva ne moraju dijeliti ista iskustva. On smatra da su sva sjećanja fragmentirana i idealizirana.

Danas se sjećanju ne pristupa kao nečemu što do nas dopire iz prošlosti, već kao naracijama koje se aktualiziraju i nanovo tumače u skladu s aktualnim kontekstom. Kao što će biti prikazano u analizi filmova, članovi zajednice glavni su akteri pri definiranju svog identiteta. No, ne samo

¹² (usp. Markovina 2012: 70)

¹³ (usp. Connerton, 2004)

kao kultura koja im je nametnuta s pozicije moći nego taj identitet stvaraju ljudske svakodnevne, sjećanja i individualne prakse ljudi.

No kako istražiti i opisati pojmove sjećanja i pamćenja kada su ona u svojoj biti apstraktna. To je otkrio Pierre Nora koji je proučavajući konstrukciju francuske povijesti shvatio da se one iskazuju na nekim određenim mjestima. Stoga je uveo pojam "mjesta pamćenja" koje za njega nisu samo lokacije i lokaliteti poput crkava, arhiva, nego i prakse poput obreda i proslava, te raznorazni objekti poput simbola, zastava, fotografija itd. Nora tvrdi da se mjesta sjećanja "rađaju i žive od osjećaja da nema spontanog sjećanja, da ga treba stvoriti iz arhiva, da treba obilježavati obljetnice, organizirati proslave, izgovarati posmrtno govore, ovjeravati dokumente..."¹⁴ Nora zaključuje da ih stvaraju dva postupka: povijesni trenuci koji se čupaju iz tijeka povijesti te ih se zatim, kada više nisu potrebni i prikladni, ponovno vraća. Kako bi se dio društvenog i kulturnog života strukturirao kao trajni i kako bi postao dio pamćenja, prema Nori se uspostavljaju "mjesta pamćenja" kojima je temeljna svrha "zaustavljanje vremena, blokiranje napretka zaborava, fiksiranje stanja stvari".¹⁵

Kako bi se usadile nove vrijednosti i norme ponašanja u društvo, prema Ericu Hobsbawmu dolazi do "izmišljanja tradicije". One označavaju skupinu praksi ritualne ili simboličke prirode, kojima u načelu upravljaju javno ili prešutno prihvaćena pravila. Prema Markovini tada dolazi do brisanja memorije koju vrše razni vlastodršci, te se uništava kulturno nasljeđe, sa željom za osvetom i simboličkim poniženjem. Mnogo je gradova na europskom prostoru suočeno s političkim i društvenim previranjima.¹⁶ Zbog izostanka dijaloga između političara i građana najčešće dolazi do protesta i obračuna na ulici. Tako je u Skopju 2016. godine došlo do *Šarene revolucije* u kojoj su građani demonstrirali protiv Parlamenta, Vlade i sudova, tražeći ostavku predsjednika Makedonije Đorđa Ivanova i premijera Nikole Gruevskog, izražavajući nezadovoljstvo vladavinom VMRO-DPMNE¹⁷. Tada su bojom gađali građevine i spomenike

¹⁴ (Markovina 2012: 70)

¹⁵ (usp. Gulin Zrnić 2007)

¹⁶ (Markovina 2012: 66)

¹⁷ *Внатрешно Македонска Револуционерна Организација - Демократска Партија за Македонско Национално Единство*

koji su bili zahvaćeni *Projektom Skopje 2014*, iskazujući tako nezadovoljstvo što je vlast bespotrebno potrošila ogromnu količinu novaca na taj projekt.¹⁸

Pojam politike u sukobu je s nostalgijom. Nostalgiju bismo mogli shvatiti kao pobunu protiv prošlosti, ali isto tako i protiv suvremenih ideja. To je želja da stvari ostanu kakve jesu ili kakve su bile. Dok s druge strane sadašnjost nastoji diktirati na koji će se način razvijati budućnost. Najčešće razne ideologije nastoje utjecati na sadašnjost i trenutne vladajuće politike nastoje u potpunosti promijeniti zatečeno stanje, žele utjecati na naša sjećanja i ponekad odlazeći toliko daleko da nastoje izmijeniti ljudske identitete. Što su društveni prevrati žešći, nostalgija je intenzivnija.

Stoga dolazimo do pojma "politika pamćenja". Ona označava kako politika utječe na naša pamćenja, odnosno da trenutna vladajuća politika vadi iz prošlosti odgovarajuće informacije kojima oblikuje grad, kulturu i društvo, dok one koje više nisu poželjne briše. On je vidljiv u procesima kojima se mijenjaju postojeća mjesta sjećanja, kao što je postavljanje ili uklanjanje spomenika, preimenovanja ulica i trgova, oblikovanje udžbenika itd. No Paul Connerton je, proučavajući Francusku revoluciju, uvidio da su postrevolucionarni vođe morali prekinuti sve veze s prošlom politikom kako bi se građani koji su patili pod prethodnom vlasti osjećali sigurnima.¹⁹ Stoga zemlje koje su bile pod utjecajem nekadašnjeg europskog socijalizma ograđujući se od te ideologije stvaraju "izmišljenu tradiciju" i nova "mjesta pamćenja".

Dakle, prema svemu sada navedenom može se zaključiti da se društveno sjećanje može pronaći i u filmskom zapisu. Shodno tome, bit će zanimljivo vidjeti kako su te promjene u društvenom sjećanju utjecale na identitet grada Skopja i njegovih stanovnika, te na koji su način to dočarali filmski producenti i redatelji u odabranim filmovima.

¹⁸ (usp. Blic 2016)

¹⁹ (usp. Markovina 2012: 71)

FILMSKI PROSTOR

Prostor u filmskoj umjetnosti ima informacijsku vrijednost. Uglavnom su na početku filma (najčešće putem panorame i totala) prikazane osnovne značajke prostora u kojem će se zbivati radnja. Baš kao što najčešće u uvodima romana imamo prvo opis ambijenata i likova, kojima nas autor želi "uvući" u radnju, s ciljem da se bolje uživimo u knjigu.

Hrvatski filmolog Ante Peterlić u svojoj knjizi *Osnove teorije filma*²⁰ definira film fotografskim i fonografskim zapisom izvanjskog svijeta, koji može prikazivati fizičku realnost ili nadrealni, izmišljeni svijet. On je opisan scenarijem i redateljskim uputama i prikaz je trodimenzionalnog svijeta na dvodimenzionalnoj ravnoj plohi. Te će se razlike najbolje primijetiti kod analize dokumentarnog i igranog filma, koji će biti razrađeni kasnije u radu. Osim toga, Peterlić navodi da je od osobite važnosti i pojava slova u filmu. On smatra da su slova likovne tvorevine te jedinstveni i složeni oblici koji se nameću gledateljevu pogledu, te imaju neku simboličku vrijednost. One su dio mizanscene u kazalištu i na filmu.²¹

Peterlić uočava da se filmom stalno nešto prikazuje, te da je to njegovo neotuđivo svojstvo. Film može prikazati uvijek manji isječak nekog većeg prostora. Time se usredotočuje na ono što se želi istaknuti kao bitno za pojedini film. To se postiže okvirom (koji je stalno svojstvo filma), planovima i kutovima snimanja, pomacima kamere, kompozicijom kadra i drugo.²² Ta pokazivačka kvaliteta, mogućnost selekcioniranja unutar šireg, većeg i prostranijeg pojavljuje se u filmu kao temeljno uporište u tvorbi priče filma. Pokazivanjem na nešto, ono što je prikazano se predstavlja kao važno, kao svjestan izbor iz kojeg se nešto mora razviti.²³

Peterlić²⁴ naglašava da se filmom stvara privid prisustvovanja poznatome, a time se dobiva osjećaj sudjelovanja, te se često brzo identificiramo s prikazanim svijetom, osobito s njegovim junacima. Dakle, svoja svojstva unosimo u viđeni svijet, a svojstva svijeta u sebe, te dolazi do istodobne projekcije i identifikacije.

²⁰ (usp. Peterlić 2000.)

²¹ (Ibid, 199)

²² (Ibid, 200)

²³ (Ibid, 201)

²⁴ (Ibid, 197)

Jednim od elemenata filmskog prostora smatraju se scenografija i rekviziti. Oni gledateljima pomažu da svjesno ili nesvjesno razumiju radnju i likove. Scenografija upozorava i upućuje gledatelje na nešto što je za film i lik bitno. Ona ima zadaću pronaći i stvoriti prostor koji će biti zabilježen kamerom. No ona nije nikada u potpunosti zadana, već se mijenja u skladu s ostalim filmskim elementima. Scenograf je taj koji kreira scenarij i prostor. Te se dvije stvari međusobno prožimaju kako bi gledatelji mogli doživjeti redateljevu viziju i shvatiti ideju filmskog djela.

Za potrebe kasnije analize filmova treba naglasiti razliku između prirodnog i umjetnog, odnosno izgrađenog scenografskog prostora. Filmske se lokacije odabiru prema scenariju. Prostor na kojem se snima filmska scena, se naziva filmski objekt. Katkad se eksterijer snima u postojećem objektu, a katkad se interijer gradi u studiju. Objekti se najčešće grade u studiju zbog nemogućnosti pronalaska prikladnog objekta u blizini ili zbog specifičnih potreba koje zahtijeva redatelj. Kako to tvrdi Jurišić, vidimo da se prostor stvara prema sadržaju filma, te navodi da je stvoren "da bude stvaran kako se ne bi uočilo da je građen za film. U gotovomu prostoru, filmskomu objektu, zajedničkim kreativnim doprinosima redatelj, scenograf i direktor fotografije stvorit će ugođaj, raspoloženje i atmosferu filma".²⁵

GRAD U FILMU

Kako se slika svijeta mijenjala kroz povijest, tako se mijenjala i filmska umjetnost. Današnja je slika svijeta fragmentarna i rascjepkana pa stoga ni umjetnička djela više ne mogu biti homogena. Dvadeseto stoljeće jest stoljeće nagle urbanizacije, tehnologizacije i pojave megalopolisa. Film na najbolji mogući način prikazuje svu dinamiku i promjene u životu. Što je i logično jer je i sam produkt modernizacije.

Kao što primjećuje Žilić²⁶, film će uvijek svjedočiti o nekom prostoru. Grad kao tema ili motiv u različitim umjetnostima na Zapadu dugog je trajanja. Već u Bibliji pronalazimo apokaliptične vizije i sudbine gradova. Veliki gradovi još su od antičkih vremena simbol ljudske kontrole nad

²⁵ (Jurišić 2018:7)

²⁶ (Žilić 2013:3)

prirodom. Tijekom povijesti izmjenjivali su se različiti pogledi i pokušaji definiranja grada. U književnosti ta tema dobiva na važnosti pojavom industrijskih metropola u 19. st. Najbolje se "ispoljila" u realizmu, točnije u realističnom romanu. Dakle, ideja o gradu kao protagonistu postoji koliko i sama kinematografija. Još od svojih začetaka film se konstantno inspirirao gradom i temeljio u gradu, kao najznačajnijoj društvenoj organizaciji novog vremena. Filmski medij fasciniran je različitim prostorima, stilovima, življenjima te ljudskim sudbinama u gradu. On kompleksnost, diverzitet i dinamizam grada prikazuje putem mizanscena, lokacija snimanja, fotografije i montaže.

Film nije moguć bez arhitekture. U filmu većina je velikih gradova prepoznatljiva preko postindustrijskih pejzaža. No arhitektura u odnosu na film postaje složenija zbog ugrađenih setova, montaža, uređivanja, putovanja kroz film. Grad može biti konstruiran kao metafora, simbol, dizajn, povijest. No društveno sjećanje nije samo grad, to je ljudska svakodnevica i prakse koje izvode ljudi.

Koprtla²⁷ u svome radu tvrdi da su modernistički grad i film nastali otprilike u isto doba. Moderni i postmoderni grad često se promatraju kao otuđeni gradovi u kojima su stanovnici izgubili orijentaciju. Zbog toga grad, zahvaljujući filmu, ne doživljavamo više samo kao vizualnu kulturu, već kao mentalni prostor. Gledatelji filmova u kinima, baš kao i stanovnici gradova, postali su ljudi iz gomile.

Urbanost grada imala je potrebu za modernim gradskim šetačem, koji će prikazati promjene novog urbanog prostora, novu tehnologiju i simboličku funkciju slika i proizvoda. Kompleksnost grada pretvorena je u panoramu znakova koja gledatelju nudi beskonačan broj različitih čitanja. Figura flâneura, preuzeta iz književnosti, prototip je današnjeg urbanog boema-skitnice, kojim se označava povijesni prijelaz u modernost. Koprtla²⁸, prema Benjaminu i Krauceru, navodi da je ova figura osobito podatna za filmaše poslijeratnog razdoblja, kako bi označili ogromne promjene u gradovima i gradskim pejzažima, individualna iskustva i modernost u cjelini. Ulice, lica, željeznički kolodvori itd. bili su nam uvijek pred očima, ali ostali su nevidljivi do pojave filma. Kroz vizuru flâneura grad je postao mjesto gdje svakodnevne aktivnosti dobivaju ritualne ili umjetničke forme, a arhitektura i urbanizam postaju prostori kulturnog pamćenja, sustavi

²⁷ (Koprtla 2019: 43)

²⁸ (Ibid, 44)

znakova koji grad pretvaraju u svojevrzni palimpsest. Prema Koprtli²⁹, flâneur je oslobođen prošlosti i tradicije i uživa u nelagodnosti modernog grada, no istodobno producira sjećanja. On nije samo predstavljen simbolom pješaka, već u postmodernosti to može biti putnik u vlaku ili avionu ili vozač automobila.

Treba ponovno naglasiti da je gotovo cijeli grad Skopje izmijenjen nakon raznih projekata koji su utjecali na njegov izgled. On više nije središte industrijalizacije i modernizacije, nego predstavlja postsocijalističko razočaranje, suvremenu krizu. Stoga će nekoliko filmova biti snimljeno izvan centra grada budući da je ovakav "premoderan". Osim toga za neke od lokacija će biti izabrane stare industrijske zgrade i mjesta u rubnim naseljima. Ako ni te lokacije nisu zadovoljile potrebe autora filmova, neke će biti snimljene u drugim makedonskim ili čak europskim gradovima.

ANALIZE FILMOVA

Kao što se iz samog naslova može naslutiti, u ovom će dijelu rada biti analizirani filmovi. Oni su izabrani jer tematiziraju grad Skopje. Predstavljani su kronološki, te se savršeno preklapaju, opisujući društveno-političke promjene u gradu i društvu, od potresa 1963. do danas.

Prvo će ukratko biti opisana radnja svakog filma kako bi se lakše mogla kontekstualizirati konstatacija da se pomoću analize filmskog zapisa može istraživati identitet grada i njegovih stanovnika. Nakon toga će biti opisane posebnosti svakog filma, odnosno elementi prema kojima se svaki od njih razlikuje ili sliči jedan drugome.

U prethodnom dijelu rada bila je napomenuta problematika balkanskog Drugog s kojim se susreću narodi koji žive na području Balkana. Tu je temu ponovno aktualizirala bugarska povjesničarka Marija Todorova u svojoj knjizi *Imaginarni Balkan*³⁰ koji je napisan prema uzoru na Saidov *Orijentalizam*. Iako živi u Americi javno se označuje kao "Balkanka". U svojoj knjizi govori o problemu negativne konotacije i pejorativnog značenja termina Balkan i svega što je

²⁹ (Ibid, 46)

³⁰ (usp. Cmuk 2017.)

balkansko. Pretpostavlja da je do toga došlo jer su se na ovome području oduvijek vodili ratovi. No to kontrira protutvrdnjom o holokaustu koji je još i danas marginalizirana tema.

Poznato je da je Balkan hibridno mjesto na kojem se spajaju različiti narodi, religije i jezici. Primjer tome možemo naći i u samom gradu Skopju. Stoga će biti zanimljivo vidjeti na koji su način to prikazali redatelji i autori izabranih filmova, koliko oni sami prihvaćaju svoje korijene, a koliko se žele udaljiti od termina balkanski Drugi, možda s ciljem da budu bolje prihvaćeni kod zapadnog gledateljstva.

Veljko Bulajić, *SKOPJE 63*, 1964.

Skopje 63 je crno-bijeli jugoslavenski dokumentarni film koji je snimljen 1964. u režiji Veljka Bulajića. Doživio je ogroman uspjeh i bio nominiran za Oscara kao najbolji strani dokumentarni film. U njemu je dokumentiran potres koji je 26. srpnja 1963. godine pogodio Skopje.

Kao što Peterlić u svojoj knjizi primjećuje, teško je opisati radnju dokumentarnog filma, kada ona nije jedan od njenih elemenata. Glavna je osobina dokumentarnog filma "težnja za cjelovitom reprodukcijom zbilje".³¹ No tu istaknutu sličnost sa zbiljom nemoguće je u potpunosti ostvariti jer je film ujedno i djelo koje je netko složio. To je sustav koji netko stvara, a onda time "i sebe unosi u svjedočanstvo".³² Bulajić je tri mjeseca snimao originalne snimke grada. Kako bi usporedio Skopje prije i poslije potresa, poslužio se arhivskim snimkama (iz Jadran Filma) na kojima je prikazan grad tri mjeseca prije potresa. Na kraju je godinu dana posvetio njihovoj montaži.³³

Kao sljedeću stavku Peterlić navodi da dokumentaristi zaziru od profesionalnih glumaca i od snimanja u studiju. U dokumentarnom su filmu u načelu rjeđi kadrovi komentara i subjektivni kadrovi. Što znači da su "češće metode skrivene kamere, razgovora i prateće kamere".³⁴ To možemo vidjeti na primjeru u filmu kada su prikazani obični ljudi, koji su bili sudionici potresa

³¹ (Peterlić 2000: 232)

³² (Ibid, 233)

³³ <https://www.imdb.com/title/tt0326165/>

³⁴ (Peterlić 2000: 234)

ili su snimljeni nakon njega. Oni na početku filma zajedno gledaju snimke emitirane na velikom platnu koje su snimljene prije potresa. Pritom komentiraju događaje, prepoznaju sebe i bližnje, iznenađeni činjenicom da se i oni sami nalaze na njima. Snimke povorke u centru grada za vrijeme 1. maja pobuđuju njihova potisnuta sjećanja na dane kada su veselo paradirali kroz grad i na grad koji je postojao u svom izvornom obliku, onakav kakvim ga pamte od djetinjstva.

Teško je ispričati priču, tj. radnju filma, no možemo vidjeti i izložiti logičan slijed izlaganja događaja. Iako je ovakvom redatelju preporučeno biti objektivan i autentičan, on svojim izborom kadrova, perspektiva i planova može utjecati na film; primjerice spikerovim komentarom ili natpisima u filmu.³⁵ Stoga vidimo da redatelj uspoređuje grad prikazujući stare snimke čitavog grada i nove snimke stradalog. Prikazane su oštećene javne zgrade, škole, bolnice i mnogi drugi povijesni spomenici. Osim toga, prikazana je međunarodna pomoć koja je u Skopje pristizala iz svih dijelova Jugoslavije i ostalih zemalja. Prikazano je kako je pomoć pristizala iz zavađenih država u doba Hladnoga rata, te je slijedom toga Skopje prozvano gradom međunarodne solidarnosti. Naprimjer, u nekim scenama u filmu vidimo kada dolaze omladinci kako bi pomogli u sanaciji grada.

Treba naglasiti da veliku ulogu u filmu ima zvuk. Gotovo tijekom cijelog filma čujemo spikerske obavijesti preko radija. One ovdje "imaju vrijednost izrazitog redateljeva komentara, te se onaj tko ih izgovara ne pokazuje, čime se pozornost usmjeruje na ono što riječi znače".³⁶ Osjećamo stanovitu nemoć i nelagodu dok putem radija nabrajaju imena poginulih. Tada se prikazuju prizori razrušenog grada, srušene zgrade i kuće, te ljesovi i groblja. Prikazani su improvizirani kampovi gdje ljudi spavaju u šatorima, prizori djece bez roditelja koje vlakovima šalju u "bolji" svijet. Kamera povremeno prikazuje osmrtnice ljudi, i to ističući ih prelaskom kamere iz krupnog plana u detalj, čime nas redatelj podsjeća na smrtnost čovjeka.

U filmu su prikazani elementi makedonske tradicije i kulture. Na groblju su prikazani pripadnici muslimanske i pravoslavne vjeroispovijesti, čime se naglašava miran suživot pripadnika različitih etničkih zajednica. Dok se prikazuje veliki sprovod skopskim žrtvama, svira limena glazba i žene nariču. Ističe se makedonski narodni duh i u ovakvim kriznim vremenima time što se u jednom kampu izvode narodne pjesme i ples na narodnim instrumentima.

³⁵ (usp. Peterlić 2000: 235)

³⁶ (Ibid,132)

Prikazan je razrušen i pust grad, praznih i širokih bulevara, gdje se ljudi peru na cesti jer su ostali bez svojih domova. No nakon nekog vremena pojavljuju se znaci života: ljudi prekopavaju po ruševinama, poštari ponovno raznose pisma, čak se organiziraju svadbe koje su zabilježene fotoaparatom. Grad polako oživljava, dolaze turisti, ponovno se otvaraju dućani i štandovi. Uništavaju se ruševine kako bi se izgradile nove građevine. Film završava slikama djece iz improviziranog rodilišta, čime nam redatelj, nakon sveprisutne tuge u filmu, poručuje da ima nade i da se život nastavlja i u ovakvim izvanrednim okolnostima.

Dimitrie Osmanli, *MEMENTO*, 1967.

Memento je prvi cjelovečernji igrani film koji izravno tematizira potres. Režirao ga je Dimitrie Osmanli, 1967. godine u produkciji Vardar filma.³⁷

Odabran je zbog toga što je potres još uvijek prisutan u sjećanjima građana, pa neće biti naodmet vidjeti na koji je način prikazan i u igranom filmu. Za razliku od dokumentarnog filma, ovdje je radnja filma sjedinjena pričom. Osim prave filmske priče, prisutni su i profesionalni glumci. Glavni protagonisti su Willy Muller (Stevo Žigon) i djevojka Jana Sotirova (Renata Freinskorn). Willy je njemački dirigent koji putuje iz Grčke prema Berlinu, gdje ima sljedeći koncert. Tijekom putovanja stao je studentici Jani koja je autostopirala, kako bi je poveo u Skopje. Ovdje je izmiješanim, skokovitim redoslijedom radnje prikazano Skopje prije i poslije potresa. Tijekom vožnje u autu prvo je prikazan put prema Skopju, dakle pejzaž izvan grada. On je naglašen Willyevim komentarom koliko je lijepa zemlja Makedonija. Dok mu Jana iz perspektive stanovnika te države hladnokrvno odgovara da što je tu toliko lijepo kada su svuda izgorjena stabla, trava i kamenje. Na to on komentira da je sve to od sunca, čime implicitno ukazuje na simbol Makedonije.

Kada su stigli u Skopje iz auta vidimo slike toga grada, koji će sljedeći dan biti razrušen u potresu. Willy je za uspomenu slikao Janu ispred njezine kuće i time trajno zabilježio njezin lik, ali i prostor ispred njezine kuće. Fotografije su tada bile rijetkost i duže su se čuvale, pa je tako

³⁷ <http://maccinema.com/Catalog.aspx?p=71>

on svoju spremio u novčanik i po povratku u Skopje, nakon nekoliko godina kasnije, pomoću nje pronašao Janu.

Radnja se tada prebacuje u budućnost, tj. njihovu sadašnjost, kada se Willy, ponovno simbolično, vraća u Skopje točno na godišnjicu potresa, 26. srpnja, kako bi dirigirao na obljetnici susreta solidarnosti. Tada odlučuje potražiti Janu. Kada je pronalazi, provode nekoliko dana skupa. Tijekom tih dana prisjećaju se svojih obiteljskih tragedija, ljubavnih problema i pričaju o svojim skitanjima i traženjima kako bi nastavili život koji je stao nakon tragedija. Ovdje je konfrontiran Drugi svjetski rat i ovaj potres. Willy se prisjeća rata i mišljenja je da je on gori od potresa. U ratu je izgubio roditelje, sestra mu je umrla od gladi, a djevojka završila s druge strane Berlinskog zida. Pri tome redatelj naglašava tu povezanost, ne samo na temelju njihovih osobnih ispričanih trauma, već prikazivanjem scena razrušenog Berlina i Skopja. Jana je, s druge strane, u potresu ostala bez doma i roditelja i pala u komu (iz koje se probudila). Radeći kao voditeljica na televiziji izvještavala je o aktualnom ratu na Bliskom istoku koji ju je ponovno podsjetio na vlastitu traumu. Scene nakon potresa prikazuju sva stradanja njegovih sugrađana i razrušenost njihovih domova.

Iz toga zaključujemo da su priče glavnih likova uzete samo kao reprezentativna iskustva kolektivnih trauma cijelog naroda. Autor filma povlači paralelu između utjecaja potresa na formiranje identiteta Makedonaca s načinom na koji je Drugi svjetski rat utjecao na formiranje njemačkog identiteta. Dakle, zahvaljujući univerzalnosti traume ovdje možemo vidjeti da traume nisu dio samo makedonskog identiteta, već i europskog. Ratovi i elementarne nepogode dio su nacionalne povijesti svih država te su zbog procesa globalizacije postali dijelom kolektivne memorije cijelog svijeta.

Razliku između socijalizma i kapitalizma oba redatelja naglašavaju prikazivanjem suradnje (*Skopje 63*) i druženja (*Memento*) američke i ruske vojske. U Europi do masovne potrošačke revolucije dolazi tek nakon Drugog svjetskog rata i obnove gospodarstva. Kako Igor Duda u svojoj knjizi *U potrazi za blagostanjem*³⁸ primjećuje tada postajemo društvo konzumerizma. Ljudi "počinju cijeliti vrijeme provedeno u traženju proizvoda kao vrijedan dio svoga života, a ne samo kao nužno zlo u borbi za preživljavanjem."³⁹ Prema Dudi, razvijeno je potrošačko

³⁸ (usp. Duda 2005)

³⁹ (Duda 2005:23)

društvo tada za posljedicu imalo velike gospodarske, kulturne i društvene promjene koje uključuju učvršćivanje nacionalnog identiteta, stvaranje kulture mladih, emancipaciju žena i nestajanje klasnih napetosti. Primjer toga vidimo u *Mementu* kada se Jana i njezina obitelj sele iz kuće u predgrađu, u zgradu u centru grada, što je navedeno u knjizi kao jedno od obilježja formiranja novog gradskog društva. Razvoj potrošačkog društva i početak globalizacije također je prikazan u oba filma. U *Mementu* možemo vidjeti da gotovo svi na cesti voze Volkswagen bubu koja je tada bila popularna u cijeloj Jugoslaviji i šire. Vidimo i pojavu prvih televizora, koji su u početku bili rijetki pa stoga u *Mementu* nekolicina prisutnih gledaju vijesti na jednom televizoru u hotelu. Također tada se razvija i širi rock scena pa tijekom cijelog filma *Memento* gledamo i slušamo nastupe jednog glumca koji glumi rock pjevača. Društvo je postalo sve više potrošački orijentirano, a tome su uvelike pridonijele novine i časopisi. S vremenom se ljudima nameće sve više oglasa i reklama kojima je sve teže odoljeti. Naprimjer, tako u *Mementu* možemo vidjeti reklamne letke, razne oglase i najave kazališnih predstava. Samo za usporedbu, i danas nas zatrpavaju raznim nepotrebnim reklamnim materijalima. Iako to nije prisutno u navedenim filmovima, Duda navodi da je domaća proizvodnja i potrošnja rasla zaslugom sve većeg broja jugoslavenskih radnika na privremenom radu u inozemstvu koji su dio svoje zarade slali svojim obiteljima.⁴⁰ Godišnji odmori bili su im prilika za povratak u njihov rodni kraj. Ovaj primjer aktualan je i danas kada ljudi sve češće odlaze iz svojih rodni krajeva u inozemstvo u potrazi za boljim životnim standardom.

Dakle, kako možemo povezati ove posljedice razvoja potrošačkog društva; kao što su bolji auti, razvoj glazbe, pojava televizije i reklame, koji su prisutni u filmovima, sa sjećanjima toga istog društva? Odnosi li se definicija grada smo na njegovu arhitekturu i pejzaž ili i na ljudske običaje i artefakte te njihova uplitanja u izgradnju istog?

Odgovor nalazimo u navedenim filmovima. U filmu *Skopje 63* vidimo da se ljudi prisjećaju vremena prije potresa pomoću prikaza snimki grada. No oni se tada ne prisjećaju samo trgova i ulica kroz koje su prolazili, nego i ostalih elemenata poput pjesmama koje su pjevali, odjeće koju su nosili i ostalih popratnih praksi koje oživljavaju grad. Bolji primjer se nalazi u *Mementu* jer se radnja odvija prije, tijekom i nakon potresa. Tamo se pomoću fotografije, snimki na televiziji, uspomena iz prošlosti, te prisjećanja glumaca u sadašnjosti konstantno podsjeća čovjeka na

⁴⁰ (Ibid, 68)

traumatičnu prošlost. Stoga, kakve veze imaju materijalne stvari i opisi svakodnevice novog potrošačkog društva s time? Kada se ljudi prisjećaju tog vremena iz svoje mladosti, oni se osim već spomenutih trauma prisjećaju primjerice kako su se vozili u bubi, kako su svi zajedno gledali samo jednu televiziju, koju vrstu glazbe su slušali, na kojim su koncertima bili... Dakle, nematerijalna kultura (običaji, vrijednosti, stavovi ljudi) uvjetovana razvojem potrošačkog društva u vrijeme potresa, iza sebe ostavlja izričaj u materijalnom svijetu koji je prikazan u navedenim primjerima.

Vladimir Blaževski, *HI FI*, 1987.

Hi fi je film koji je režirao Vladimir Blaževski 1987. godine.⁴¹ On je jedno od ostvarenja koje predstavlja prekretnicu u makedonskoj kinematografiji koja se odnosi na činjenicu da se filmovi počinju baviti suvremenim temama. Snimljen je prema istoimenom dramskom tekstu Gorana Stefanovskog. Sam je naslov, kratica koja označava 'high fidelity', preuzet iz oznake za opremu za reprodukciju zvuka, a označava visoku vjernost, odnosno u kontekstu filma čovjeka koji je vjeran sebi. Vjernost sebi prikazana je kroz vjernost glavnih likova, oca Borisa i njegova sina Mateja, internaliziranim društvenim vrijednostima i političkim opredjeljenjima. Film, kroz prikaz postupaka i misli glavnih likova te njihova sukoba, dočarava jaz između društvenih vrijednosti i ideologija čiji su oni predstavnici. U nastavku teksta bit će prikazano kako redatelj, pomoću raznolike upotrebe komentara i simbola, prikazuje taj međudodnos kao i kakav je utjecaj toga međudodnosa na identitet grada.

Nakon što je godinama bio u zatvoru zbog političkih razloga, Boris (Fabijan Šovagović) vraća se kući, u stan u kojem je prije odlaska u zatvor, a nakon razvoda, živio sam. Vrata mu otvara Amerikanac, prijatelj njegova sina Mateja (Jordančo Čevrevski). Boris je neugodno iznenađen promijenjenim uređenjem stana i fizičkim izgledom svoga sina, te mu prigovara zašto nije doveo nekog Rusa kojeg bi bolje razumio. Očita nemogućnost sporazumijevanja između Amerikanca i Borisa može se gledati simbolično, kao nemogućnost prihvatanja i preklapanja tih dvaju različitih svjetova, čime se još više naglašava međugeneracijski jaz između oca i sina. U filmu se

⁴¹ <https://www.imdb.com/title/tt0187148/>

ističe kako Boris, kao čuvar tradicionalnih vrijednosti (koja je naglašena njegovim sakupljanjem i klasificiranjem povijesne dokumentacije od '46.) zagovornik socijalizma, ne želi prihvatiti prodor zapadne kulture i kapitalizma, čiji je utjecaj postupno jačao dok je on bio u zatvoru izoliran od ostatka društva. Dane je provodio pišući dnevnik, te je u njemu više puta napisao ove fraze:

Ќе пукнам! Мојата судбина е испишана со катран!⁴²

One su svojevrsan lajt-motiv filma jer ih Boris izgovara više puta i stalno ih iznova upisuje u svoj dnevnik. Osim što su pamtljive, te fraze predstavljaju Borisovu borbu i nemogućnost prihvatanja tog novog nametnutog sustava u kojem će puknuti jer je svjestan da je nestalo sve za što se borio i u što je vjerovao. Budući da je katran tamna ljepljiva masa moglo bi se shvatiti da simbolizira njegovu tešku sudbinu, u kojoj se stalno mora iznova boriti jer izlaskom iz zatvora sada se bori s vlastitim sinom kako bi ga izveo na pravi put.

Matej, 26-godišnjak koji pokušava pokrenuti karijeru pop glazbenika, stan je pretvorio u studio, dok je Borisove stvari spremio u podrum. Pospremanje Borisovih stvari u podrum moglo bi se shvatiti kao stavljanje komunizma na manje značajno mjesto u društvu, ali ne i njegovo potpuno napuštanje. Borisu se ne sviđa Matejev način života kojeg smatra ispraznim i besmislenim. Ne prihvajući sina, ne prihvaća niti nove društvene vrijednosti i trendove.

Odlučan u namjeri da preodgoji sina i nauči ga klasičnim životnim vrijednostima i važnosti rada, zatvara sebe i sina u stan. Dakle, iz zatvora bježi u kućni zatvor jer jedino to poznaje i jedino tamo može sve imati pod kontrolom. Tim postupkom želi obojicu izolirati od vanjskih utjecaja. Osim što ta četiri zida predstavljaju njihovu fizičku zatvorenost, mogu se shvatiti kao zidovi (ne samo jedan) između njih dvojice. Ova je situacija pojačana redateljevim komentarom kada čestim fokusom prikazuje prozor, koji je uvijek zatvoren. Osim toga, svaki put kada dođe do sukoba između njih dvojice kroz taj prozor vidimo kako pada kiša. Kiša koja ima moć da oživi prirodu nakon suše, možda će uspjeti oživjeti i njihov odnos.

Prekretnica u filmu je kada se njih dvojica, nakon sve češćih svađa, potuku. Tada Boris postaje još odlučniji u namjeri da svog sina preodgoji. To prvo pokušava napraviti putem fizičke promjene, tako što ga tijekom cijelog filma nagovara da sam sebe "sa svojom sviješću" ošiša.

⁴² Puknut ću! Moja je sudbina ispisana katranom!

Matej smatra da je prekasno jer je bio prepušten sam sebi (otac u zatvoru, majka s novim mužem), pritom ponavljajući riječi da je ostao sam, sam, sam... Tada korištenjem gornjeg rakursa redatelj ukazuje na njegovu nemoć, prikazujući pritom kako rukama koje su zavezane lisicama udara po fotografiji Novog Zelanda, destinaciji u koju je namjeravao pobjeći i ostvariti svoj san da postane glazbenik.

Najočitiji redateljev komentar jest uporaba glazbe u filmu u njenom najsloženijem obliku, kao lajt-motiv.⁴³ Pjesma: *Kaži, zašto me ostavi?*⁴⁴ ponavlja se tijekom cijelog filma. Ona je Borisova najdraža pjesma i često je pjevuši netko od glumaca. Prilikom njenih izvedbi kamera prikazuje kako je Matej u pozadini ne može fizički podnijeti, primajući se za glavu i pokrivajući uši. Time kao da redatelj želi ukazati da Matej ne prihvaćajući očevu pjesmu ne prihvaća niti sustav vrijednosti i ideologiju koju mu otac nameće. Osim toga, ova je pjesma konfrontirana Matejevom novom jazz pjesmom koju cijelo vrijeme usavršava i nikako da je završi, čime redatelj komentira da je novo društvo pod utjecajem kapitalizma i zapadne kulture tek u procesu nastajanja. Osim toga, tijekom preuzimanja kontrole u stanu, Boris u njega uvodi red, popravljajući staru pipu i slaže Matejeve stvari i papire. No Matej tada više ne uspijeva naći ništa, ne snalazi se u tome redu.

Prema Peterliću, "filmska mizanscena dobiva posebnu izražajnu vrijednost posredstvom izbora plana, rakursa i kuta snimanja, uporabom različitih objektiv..."⁴⁵ Ona se u ovom filmu najviše očituje u grafitu napisanom na zidu kod ulaznih vrata i stanu: Уште сте живи!⁴⁶ On je podsjetnik kojim se postavlja pitanje kako je moguće da su Boris i Matej još uvijek živi kada se ne snalaze u ovom novom svijetu.

Osim toga, impresivni su pokreti kamere po stanu, koji osim što prikazuju zatvoren prozor, najčešće pokazuju nered i prljavo suđe, te Matejevo violončelo. Upravo kroz violončelo kamera nekoliko puta ukazuje na Borisa, koji pritom prigovara kako Matej ima novaca za te "drangulije", u vrijeme kada ljudi gladuju.

⁴³ (usp. Peterlić 2000: 136)

⁴⁴ Stanić, Jimmy. *Kaži, zašto me ostavi* <https://www.youtube.com/watch?v=lfEPWpwQH8>

⁴⁵ (Peterlić 2000: 121)

⁴⁶ Još ste živi!

Iako ovaj film nije prostorno izravno povezan sa Skopjem (budući da se radnja većinom odvija u stanu), ima nekoliko snimljenih prepoznatljivih prostora. Koprta ističe da je film snimljen u desetljeću višestrukih političkih i društvenih kriza, kada dominiraju filmovi otuđenja i dojma besciljnog lutanja. Tadašnja je nova ideologija grada i društva bila buntovnička i prevratnička, što smo vidjeli na Matejevu primjeru. Boris pak, ne razumijevajući destruktivnu manifestaciju nove stvarnosti, bezuspješno je pokušava korigirati u vlastitu korist.⁴⁷ Scene snimljene izvan stana odnose se na prikaze zatvora, kina, željezničke postaje, ureda Borisove bivše žene, glazbenog studiju itd. Za analizu identiteta grada i društva bitna su dva mjesta u gradu. Prvo se odnosi na policijsku upravu, u koju je otišao Boris. Prilikom razgovora sa službenikom, iza njega je vidljiva ogromna slika predsjednika Tite. Time se želi istaknuti da službenikove ovlasti proizlaze iz Titova autoriteta i on ih samo provodi. Druga se scena odnosi na prikaz romskog naselja, koji je dio predgrađa Skopja, gdje je Boris tražio svog zatvorskog druga Pantu. Tom su prilikom prikazane uništene, stare barake, djeca kako se igraju, koze i konj kako pasu travu.

Sve veći utjecaj sa Zapada očituje se Matejevoj sobi, gdje na zidu ima poster američke jazz glazbenice Carle Bley. Pri kraju filma, u zabačenoj krčmi se na zidu nalazi poster Madonne. Upravo u toj krčmi opažamo elemente stare, tradicionalne kulture, koji se isprepliću s novima. Tamo u početku jedan seljak svira tradicionalnu glazbu na usnoj harmonici, dok ga kasnije nadglasava najdraža Borisova pjesma, koja se čuje iz džuboksa. Osim toga u tom prostoru primjećujemo flipper čije je širenje također posljedica potrošačkog društva.

Pred kraj filma, Boris i Matej odlaze u Borisovo rodno selo. Tada su prikazana sva prostranstva prostora i surovost planina, koja su u opreci sa zidovima stana u kojem su veći dio filma glavni likovi zatvoreni. Dolaze na djedovinu; mjesto na kojem je počeo i Borisov i Matejev život. Prikazi razrušene obiteljske kuće bez zidova, osim što stvaraju nelagodu, simboliziraju slobodu. Nepostojanost zidova ukazuje na činjenicu da su napokon srušeni simbolični zidovi između glavnih likova, te se sada mogu konačno razumjeti i pomiriti, i postati jedno; što je bio Borisov cilj od početka. Do iskaza potpune slobode dolazi kada se obojica deru i zavijaju u unutrašnjosti ostataka kuće. No tada, na kraju dana Boris tjera svoga sina da ode, ne shvaćajući tko je kriv za stanje u kojem se nalaze.

⁴⁷ (usp. Koprta 2019: 209)

Sljedeće jutro dolazi do potpune transformacije i oslobođenja obaju likova. Matej nožem šiša kosu i skida naušnicu s uha, te sav ponosan pokušava probuditi svoga oca, kako bi mu pokazao da je uspio u svome naumu da ga preodgoji. No Boris se ne budi jer je mrtav. Tada redatelj prelaskom polutotala u total ističe dvije stvari. Prvo, prikazujući mjesto u kojem je Boris bio rođen i gdje je na kraju umro, zaokružena je njegova priča i život. Drugo značenje uporabe totala, prema Peterliću, ima psihološku funkciju jer se time naglašava da Borisova smrt postaje "velika" smrt i da ono što je on učinio njega nadživljava.⁴⁸ Tada vidimo preporođenog i uplakanog Mateja kako odlazi.

No u posljednjoj se sceni kamera sve više udaljava, te Matejeva figura postaje sve manja i manja, dok na kraju ne ostaje samo jedna mala točkica. Čime na koncu, redatelj ukazuje na to koliko smo ustvari mali i beznačajni u tom surovom svijetu stalnih promjena.

Igor Ivanov, *NAGLAVCE*, 2007.

Naglavce je igrani film redatelja Igora Ivanova Izija.⁴⁹ Snimanje se održalo u Skopju od studenog 2005. do svibnja 2006., a postprodukcija je završena u Budimpešti, Beču i Zagrebu. Prema Koprthli, u razdoblju nakon osamostaljenja nastali su filmovi-eksperimenti koji su promovirali nove vizure i pokušaje drugačijih estetskih kodova.⁵⁰ Taj sirovi, tamni i beskompromisni film predstavlja mračno svjedočanstvo o degradaciji života pojedinca i društva u cjelini. Snimljen je prema drugom dijelu romana *Pupak svijeta* Venka Andonovskog čija je radnja povezana s urbanim načinom života i borbom individualca u obezličеном društvu. Glavni je lik Jan Ludvik (Milan Tocinovski), mladić koji tijekom cijelog filma putuje vlakom prema Skopju, u društvu tajanstvene strankinje. Za to vrijeme retrospektivno razmišlja o svome životu. Retrospekcijom se naglašava izokrenutost, odnosno suludost njegova života.

Njegova je obitelj disfunkcionalna. Živi s ocem (Nikola Ristanovski) alkoholičarem, s kojim stalno dolazi u sukob. Nakon majčine smrti, ostaje sam i nezaštićen u tom surovom svijetu. To je

⁴⁸ (usp. Peterlić 2000: 77)

⁴⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0774106/>

⁵⁰ (usp. Koprthli 2019: 15)

objašnjeno prikazom scena u kojima se nalazi na rubu ograde balkona. Prvo je prikazano kako je kao mali tamo sjedio, dok ga majka nije uzela u naručje i zaštitnički zagrlila. Kada se kasnije prikazuju scene na tom istom mjestu nakon majčine smrti, prvo radi stoj na rubu ograde, a kasnije se u filmu penje na vrh ljestava i pokušava održati ravnotežu. Ta njegova sposobnost balansiranja u zraku kasnije će se isplatiti kada će raditi kao akrobat u cirkusu. Nametnut svijet sustava izvrnutih vrijednosti redatelj naglašava time što okreće sliku njegova pogleda naopačke te tada vidi/mo obrnuto okrenut kompleks zgrada. Prikaz njega kako stoji na rubu balkonske ograde simbolizira da u doslovnom i prenesenom značenju živi na samome rubu.

Vrijeme provodi s najboljim prijateljem Pavelom (Slaviša Kajeovski) u mračnim dijelovima grada koji mu je drugi dom, budući da se kod kuće sukobljava s ocem. Skriveni kutovi grada, depresivni, zatvoreni prostori odabrani su kao mjesta koja najbolje prikazuju unutarnju dramu glavnog lika. Sve je obilježeno degradacijom, čak i ljubav koja je prikazana u pornografskom klubu s neobičnom djevojkom Lucijom (Sanja Trajković), u koju je Jan nesretno zaljubljen. Lucijin otac (Jovica Mihajlovski) vodi noćni klub i političku stranku. Lucija prisiljava Jana da se učlani u partiju, kako bi mogla biti s njime. No, Jan to ne želi pod cijenu života, dok njegov prijatelj Pavel potpisuje papire i nakon ulaska u stranku napreduje od konobara do menadžera.⁵¹ Kada dolazi do nesporazuma među prijateljima, u sceni ih fizički odjeljuje zid između njih dvojice, te svaki priča sa svoje strane zida.

Pjesma *Ako mi dađeu!*⁵² skopskog punk benda Badmintons, korištena je kao lajt-motiv u filmu. Ponavlja se nekoliko puta tijekom filma, te savršeno opisuje kaos prisutan u životu glavnog lika, ali i razvoj društva u tome razdoblju. Kada glazbu sluša preko slušalica, ona ocrtava njegovo unutarnje stanje. Često se koristi kao pratnja prikazima skopskih ulica za vrijeme 80-ih i 90-ih kada se događaju razvoji alternativnih pokreta i supkulture, nova grafiti i strip scena, buntovništvo, agresija i besperspektivnost mladih, te težnja za promjenom i bijegom.⁵³ Nakon što je Jan saznao da je izbačen iz škole, njegovo je raspoloženje popraćeno još kaotičnijom pjesmom *Убав ден!*⁵⁴ Ova punk glazba suprotstavljena je klasičnom glazbom Sonija Petrovskog⁵⁵ koja prati prizore iz cirkusa *Entropa*, gdje Jan nakon što se ostvario kao akrobat, izvodi svoju točku u

⁵¹ (usp. Koprtla 2019: 210)

⁵² Badmintons. *Ako mi dađeu!*: <https://www.youtube.com/watch?v=Mm8EWSOie44>

⁵³ (usp. Koprtla 2019: 210)

⁵⁴ Badmitons. *Убав ден!*: https://www.youtube.com/watch?v=ig_eVWqfWRk

⁵⁵ Soni Petrovski: <https://www.youtube.com/watch?v=aYdWHS6n0yo>

kojoj uspijeva održavati ravnotežu na vrhu ljestava koje nisu ni na što naslonjene. To se također može shvatiti u prenesenom smislu; kako on uspijeva balansirati kroz život bez ikakvog oslonca (nakon majčine smrti).

Koprtla primjećuje da općenito filmovi crnog vala tematiziraju otuđenje kroz sliku besperspektivnog urbanog života i emocionalnu prazninu. Tada na scenu stupaju teme poput razočaranja, depresije, pesimizma i korupcije, odnosno teme iz svakodnevnog života običnog malog čovjeka.⁵⁶ Tada kroz vizuru glavnog lika koji je predstavnik flâneurizma; moderan gradski šetač i postmoderni putnik u vlaku koji besciljno luta, vidimo urbanu priču "o djeci sa skopskog asfalta i o generaciji rođenoj u komunizmu, generaciji koja je sudionik i svjedok raspada komunizma te pionir prvotnog kapitalizma i istodobno žrtva tranzicije."⁵⁷

Gotovo čitavim filmom dominira srednji plan te se ponekad javljaju lagano gornji ili donji rakurs. Prema Peterliću, time se želi prikazati viđenje svijeta kakvo je i čovjekovo, dakle redatelj želi što vjernije prikazati svakodnevni život, ne uplićući se u radnju filma.⁵⁸ Osim toga, to je u sukobu s pretjerano uljepšanom, propagandnom i ideološkom stvarnosti.

No, ipak se u filmu mogu iščitati redateljevi komentari. Osim korištenja već navedene glazbe, to se najviše očituje u prikazu mizanscene, kao pozadina prostora u kojim se Jan nalazi. Kada šeće ulicama, na zidovima zgrada konstantno i uzastopno lijepe izborne plakate. Reklama se ističe uporabom krupnog plana koji prikazuje političara i natpis na dnu letka na kojem piše "Gledam", čime se želi ukazati na činjenicu da se skopskom društvu nameće vlada koja ih nadzire i kontrolira. Povezano s time je korištenje detalja kojim se u jednom dijelu filma prikazuje pristupnica partiji. Detalj ovdje ima simboličku vrijednost jer je pojedinčev napredak u zajednici uvjetovan potpisom iste. U tom je kadru papir nakrenut oko 30 % čime se ponovno ukazuje na izvrnute vrijednosti društva.

Scene snimane u Skopju odnose se na prikaz šireg centra grada i na široke bulevare koji su rezultat urbanističkih projekata nakon potresa. Prikazane su mračne i prljave ulice, išarane grafitima. Što se tiče prikaza unutrašnjih prostora najčešće se prikazuje školski WC gdje Jan provodi svoje vrijeme s prijateljem Pavelom, pušeci cigarete i razgovarajući pored pisoara. Kada

⁵⁶ (usp. Koprtla 2019: 171)

⁵⁷ (Koprtla 2019: 210)

⁵⁸ (usp. Peterlić 2000: 83)

se netko od njih dvojice loše osjeća, odlaze u igraonicu igrati igrice. Osim toga, velik dio vremena provode na zadnjem katu stare, raspadnute zgrade, u prostoriji gdje je Pavel nacrtao grafit crnog vraga. U prostoriji pored odvijaju se sastanci partije gdje govornik za mikrofonom govori kako je nekada potrebno zlo ako nosi dobro, te da novoj zemlji treba preporod, naglašavajući da im treba: kultura, rad i disciplina. Uzrečica koja neodoljivo podsjeća na onu komunističku: red, rad i disciplina. No ako se iz društva izuzme red onda nastaje kaos i sve simbolički rečeno postane isprevrtano i izokrenuto.

Među posljednjim kadrovima u filmu prikazano je kako Jan neuspješno izvodi svoju akrobatsku točku, te više ne uspijeva održavati ravnotežu na ljestvama. Kada je pao na pod, iz ptičje perspektive kojom se ukazuje na slabost, inferiornost i nemoć lika, prikazano je njegovo mrtvo tijelo.

Na kraju saznajemo da je njegovo putovanje vlakom simboliziralo njegov život, sve do smrti. Vidimo kako Lucija dočekuje vlak, kojeg nazivaju "vlak smrti", iz kojeg vade lijes u kojem je Janovo mrtvo tijelo. Na kraju je kosim kadrom prikazano kako taj vlak odlazi, ističući time, prema Peterliću, kako svijet gubi ravnotežu i koliko je iskrivljen.⁵⁹

Darko Mitrevski, *TREĆE POLUVRIJEME*, 2012.

Treće poluvrijeme prema internetskim podacima jedan je od uspješnijih makedonskih filmova drugog tisućljeća. Premijera filma bila je 15. rujna 2012. godine na festivalu "Braća Manaki" u Bitoli. Film je makedonsko-češko-srpske koprodukcije, a proračun je iznosio između 2 i 3 milijuna eura od čega je polovicu osigurala Republika Makedonija. Film je režirao cijenjeni makedonski režiser Darko Mitrevski otprije poznat po legendarnom i uspješnom filmu *Bal-Can-Can*. Scenarij za film je napisao u suradnji s Grgurom Strujićem, filmsku glazbu je komponirao Kiril Džajkovski.⁶⁰

⁵⁹ (Ibid, 87)

⁶⁰ <https://www.imdb.com/title/tt2069100/>

Film se odvija na više tematskih razina za vrijeme Drugog svjetskog rata, a one, među ostalim, zahvaćaju ljubavnu priču, nogomet i progon makedonskih Židova. Inspiriran je stvarnim povijesnim događajima, pri čemu se ljubavna priča između Koste i Rebecce isprepliće u kontekst progona Židova. Kosta (Saško Kočev) siromašan je makedonski nogometaš u kojeg se zaljubljuje mlada Židovka Rebecca (Katarina Ivanovska). Njihovu ljubav brani njezin otac Don Rafael (Rade Šerbedžija), bogati bankar sefardskog podrijetla. No ona se suprotstavila ocu i na taj se način spasila od deportacije, dok njezin otac nije. Na kraju je ljubavni par emigrirao kako bi pružio bolji život i sigurnu budućnost svome djetetu.

Druga istinita priča govori o makedonskoj nogometnoj reprezentaciji koju trener Dimitrije (Mitko Apostolovski) uz pomoć Rudolfa Spitzza (Richard Sammel) dovodi do šampionskog naslova. Njih dvojica vode nogometni klub *Makedonija* koji je metonimija cijele nacije koja na kraju filma bježi u planine pridružujući se partizanima. Spitz je po majci židovskog, a po ocu njemačkog podrijetla pa se tako on tijekom filma bori za život i na kraju jedva uspijeva pobjeći. Dimitrije smatra da je nogomet najvažnija stvar na svijetu. Iako je on čovjek pun ideala, ne zna se za njih izboriti. Zato na kraju i umire.

Film započinje viješću na televiziji kojom se obilježava dan holokausta, te se govori o otvorenju muzeja Holokausta 12. 3. 2012. u Skopju. Tada se ostarjela Rebecca retrospektivno prisjeća i prepričava unuci svoju životnu priču. Rebecca je neka vrsta modernog flâneura jer prilikom njihove zajedničke šetnje gradom, osim što saznajemo radnju filma, vidimo razliku između grada koji je bio prikazan prije 70 godina i sada nakon toliko godina. Prikazano je današnje novo Skopje, te kadrovi prikazuju željezničku postaju, kip Majke Terezije, arheološki muzej, crvene autobuse na kat, prometnu gužvu na cesti, kip modernih djevojaka u šopingu ("Šmizle") itd. Prikazan je divovski kip Aleksandra Velikog na konju i nekoliko spomenika oko njega, dok se u pozadini vidi Milenijski križ na brdu Vodno. Prilikom prelaska preko Kamenog mosta vidimo kako on spaja istočnjačku i zapadnjačku kulturu. Odlaskom iz novog dijela grada, nalaze se u staroj Čaršiji, koja nije bila zahvaćena projektom dogradnje te je stoga odabrana kao vjerna kulisa.

Prema Jurišiću za film je bitno na koji se način rekreiraju običaji i treba paziti na uvjerljivost tadašnje svakodnevice, stoga scenografija ima i kulturnoantropološku funkciju.⁶¹ No, odjeća glumaca prilikom prikaza prošlosti malo je previše stilizirana, te osim što djeluje umjetno u sukobu je s prikazom realistične sadašnjosti, kako bi se prema Peterliću naglasilo da je sve ono što smo vidjeli san.⁶² U ovom slučaju to su bila prisjećanja i sanjarenja stare Rebecce o danu kada je upoznala svoga muža. Koprtla, prema Fredericu Jamesonu, ovaj film ubraja u film nostalgije, čime Jameson definira da film nostalgija nije stvar starinskog "reprezentiranja" povijesnog sadržaja, već prošlosti pristupa stilističkom konotacijom te prenosi prošlost ulaštenim kvalitetama reprezentacije prikazom mode iz 40-ih i 50-ih.⁶³



Prema Koprtli, iako je radnja vezana za Skopje, film je bio sniman na raznim lokacijama u Makedoniji kao što su: Ohrid, Bitola, Štip, Sveti Nikole i okolica Skopja. Tako je Ohridsko jezero trebalo "glumiti" gradske plaže pored Vardara, a Željeznički kolodvor u Bitoli zgradu duhanskog monopola u Skopju, odakle je 7000 Židova deportirano u Treblinku.⁶⁵

Todorova u svojoj knjizi *Imaginarni Balkan* o Balkanu piše kao o hibridnome mjestu, o mjestu koji je spoj različitih nacija, religija i jezika. To je također u ovome filmu potvrđeno kada o Makedoniji pričaju kao smjesi naroda. Ovaj je film posljednji analiziran jer je moderniji i noviji od ostalih prikazanih, te su možda iz tog razloga najvidljiviji i najkompleksniji autorovi komentari. Posljedica toga je pomalo stereotipan prikaz svih nacionalnih manjina, koje su crno

⁶¹ (usp. Jurišić 2018: 5)

⁶² (Peterlić 2000: 123)

⁶³ (usp. Koprtla 2019 :197)

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ToYUJT1CbEs>

⁶⁵ (usp. Koprtla 2019 :197)

bijelo prikazane. Budući da su manjine i danas dio makedonske kulture i sjećanja bit će ovdje opisane.

Romi su etnička manjina u Makedoniji koji su također bili žrtva holokausta, te su u filmu prikazani kao narod koji je povezan uz "cirkus, magiju i krađe". Oni su u filmu utjelovljeni u liku malog Roma s bubnjem. Iz kadrova u kojima je prisutan dječak može se zaključiti da nije važan za ovaj film, jedino su bitni njegova glazba i pjesma u pozadini. On ostaje marginaliziran, baš poput Roma u svakodnevnom životu, koje ljudi tjeraju od sebe i ne odnose se prema njima s poštovanjem. Uz njih je vezana jedna od najpotresnijih scena u filmu kada je u jednu od sporednih skopskih ulica došao kombi pun romske djece, muškaraca i žena i prije spomenuti dječak s bubnjem. Vojnici ih slažu u liniju kako bi im na kraju oduzeli živote. Tom je prilikom mizanscena u potpunoj suprotnosti sa situacijom. Režiser je tu scenu emotivno pojačao naglasivši u mizansceni dvoličnost okupatora prikazima postera na kojima su njihova djeca i obitelji sretni. Prvo je sniman srednjim planom koji se na kraju približava do plana blizu kako bi se prikazalo dječakovo uplakano lice. Tik prije oduzimanja života mali Rom s bubnjem počinje pjevati makedonsku narodnu pjesmu *Море сокол ние* koja je prekinuta u trenutku kada mu je život oduzet.

Brkati narednik (Goran Ilić) predstavnik je srpske zajednice. Tijekom cijeloga filma ismijava Makedonce i nastoji ih na sve moguće načine poniziti. Npr. predsjednika nogometnog kluba Dimitrija naziva Pavlović iako zna da se preziva Pavlov. Odnos između makedonskog naroda i srpskih okupatora najbolje je prikazan u filmu kada su obje strane dočekivale nogometni tim na željezničkoj stanici, nakon pobijedene utakmice u Beogradu. Odnos između tih dvaju naroda prikazan je pozicijom likova i korištenjem glazbe. Superioran odnos Srba ističe se scenom koja je snimana iz donjeg rakursa koji prikazuje glave i poprsja Makedonaca, dok je na povišenom dijelu terase nekolicina pripadnika srpske zajednice. Makedonci su snimani kamerom u razini pogleda, plan je blizu i nekada se približava krupnom planu, čime dobivamo dojam prisnosti s njima. Zanimljiva je mizanscena koja prikazuje kako se s lijeve i desne strane ćiriličnog natpisa Skopje nalaze srpske zastave. Prilikom dolaska vlaka srpski narednik je naredio zboru da krenu

pjevati srpsku himnu; *Bože pravde*, koja biva nadglasana tradicionalnom makedonskom pjesmom *Mope сокол ние* koju pjeva makedonski narod.⁶⁶

Nakon jačanja nacizma vlast u Makedoniji preuzimaju Bugari. Njih u filmu predstavlja pukovnik Garvanov (Emil Ruben). On cijelo vrijeme izgleda superiorniji od drugih, namećući i provodeći nacistička pravila. Prikazan je kao izrazito negativan lik, no u jednoj sceni saznajemo što ga uvjetuje da bude takav. Prilikom prijetnje bugarskim nogometnim sucima da sude protiv makedonskog tima, govori da će imati problema s vlasti u Sofiji ako dopusti da Makedonci pobjede. Na zidu iza njega nalaze se s lijeve strane slika Hitlera, a s desne slika bugarskog cara Borisa III. Najčešće je snimljen iz donjeg rakursa, kako stoji na povišenom između te dvojice moćnika koji su pozicionirani još više na zidu, čime se želi ukazati da iako je on superiorniji, iza njega postoje još veći moćnici, te on samo provodi njihova pravila i ideologiju.

U filmu je Nijemac utjelovljen u liku Spitzza koji uvodi red u tim, te za kojeg se kasnije saznaje da je Aškenaz po majci. Nacist nije ostvaren preko prikaza tijela koje bi pripadalo nacističkom vojniku. On se utjelovljuje u likovima srpskih i bugarskih vojnika koji su prikazani kao veći neprijatelji nego "Švabe". Osim u njihovim postupcima i parolama, nacizam je prisutan u mizansceni. Film obiluje raznim nacističkim simbolima poput zastava, svastika, Heil Hitler pozdrava, raznih panoa na ulicama, govorima u medijima i na stadionu.

Židovi su u filmu prikazani pomoću lika Sefarda Dona Rafaela i Aškenaza Spitzza. Obojica su u početku filma imali svojevrsnu dobru reputaciju i bili su cijenjeni u društvu, sve dok se nije promijenila vlast kada su bili označeni i protjerani, s pretenzijom da budu ubijeni. Općenito se židovska potlačenost u filmu najbolje ističe u sceni kada su snimljeni iz gornjeg rakursa, prikazujući ih tako nemoćnima i prepuštenima samim sebi, nagoviještajući njihovu skorbu smrt.

Makedonci su prikazani kao narod s bogatom povijesti i bogatom riznicom narodnih pjesama i instrumenata. To je narod koji su potlačili mnogi narodi, posebno ističući u ovome filmu Srbe i Bugare. U filmu je prikazano koliko su druželjubivi i složni, te da će uvijek naći načina da se spase. Njihov se identitet najbolje očituje u planinama, u koje bježe iz okupiranog grada u slobodu. Među posljednjim scenama filma srednjim je planom prikazan kadar u kojemu prolazi auto kroz tipična makedonska brda i na jednom ćošku se nalazi napušteno "kuće". Tada srednji

⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?v=Zp_-pMS1D88

plan prerasta u total tipične makedonske panorame, koji ima narativnu vrijednost prikazujući ljepotu makedonske prirode. To je ujedno i režiserov komentar kojim želi ovladati cijelom situacijom i prethodnim podatkom da je poništen rezultat zadnje utakmice i jedino gdje se može pronaći utjeha jesu priroda i makedonska brda. Osim što im je bilo sigurnije nalaziti se u planinama nego u gradu koji je bio opkoljen, priroda i planine sukobljene su s gradom koji je produkt modernizacije, mješavina socijalističke urbanizacije i zapadnih utjecaja, te se doživljava kao mjesto koje globalizacija ugrožava.

Bilo je mnogo kontroverzi prilikom snimanja ovoga filma još i prije njegova izlaska. Bugarski predstavnici u Europskom parlamentu izrazili su nezadovoljstvo ovim filmom, žaleći se na netočnost povijesnih činjenica. Treba naglasiti da je film koji je preuzet s interneta cenzuriran. Izbačene su scene u kojima se veliča makedonsko ime, te gdje se prikazuje sporna utakmica, kada je klub *Makedonija* pobijedio, ali je rezultat bio poništen i u povijest se upisala pobjeda Levskog. Bruxelles je, na razočaranje Bugarske, odbio arbitrirati u sporu.⁶⁷ Konflikti između Bugara i Makedonaca na internetu samo potvrđuju da je balkansko područje mjesto na kojem se ratuje, bilo to doslovno ili u virtualnom svijetu. Stoga se nameću pitanja. Zašto se Balkanci ljute kada ih se opisuje kao necivilizirano društvo, kada sami pridonose tome. Zašto političari u Bruxellesu ništa nisu učinili u ovom slučaju? Možda se zapadnije zemlje ne žele uplitati u "balkanska posla", gdje su ljudi kako navodi bugarski pukovnik u filmu "ili rođaci ili dušmani". Možda će na ta pitanja najbolje odgovoriti De Konstantin iznoseći svoje mišljenje o podrijetlu balkanizma, koje Todorova navodi u svojoj knjizi: *"Stvaramo li mi sami tu sliku ili Zapad. Balkanizam je vremenom postao zgodna zamena za emocionalno pražnjenje koje je ranije pružao orijentalizam, pošto je oslobodio Zapad optužbi za rasizam, kolonijalizam, evrocentričnost i hrišćansku netrepeljivost prema islamu."*⁶⁸

Prikazano je kako svaka strana ima svoju verziju povijesti koja se stalno iznova redefinira pod utjecajem trenutne politike i vlasti koje onda utječu na identitet ljudi, u ovom slučaju na identitet balkanskog naroda, koji je kako kaže Todorova izuzetno negativno konotiran u svijetu.

Sva se radnja i život odvijao na cesti, odnosno točnije na staroj čaršiji. Kada Rebecca i njezina unuka tamo šecu, Rebecca joj govori kako se prije, kad je ona bila mlada, narod nije miješao i da

⁶⁷ Arhiva Jutarnjeg lista

⁶⁸ (Todorova 2006: 355)

su se različite kulture mogle sresti jedino na ulici. Tada vidimo scene koje prikazuju suživot svih prije navedenih nacionalnih i etničkih manjina. Na ulici se vidi utjecaj istočnjačke kulture gdje prodaju košare i kruh, te vojnici, djeca i odrasli šeću. U sklopu čaršije svakog su dana prodavali novine, koje je muškarac oglašavao ističući najvažnije vijesti. U početku su to bile srpske novine *Stara Srbija* s najnovijim vijestima iz svijeta. Novine su izuzetno bitne jer kao što i sami glumci komentiraju ako se nešto ne nalazi u njima, nije se dogodilo, žaleći se pritom da u novinama nema govora o njihovoj pobjedi na utakmici, dok je svaki njihov poraz bio tako obilježen. Smjena vlasti u Makedoniji koju od Srba preuzimaju Bugari vidi se prilikom zamjena novina, kada se na ulici više ne prodaju srpske, već bugarske novine *Ujedinjena Bugarija*. Nerazumijevanje trenutne političke situacije kod naroda naglašeno je prizorom u kojem stariji čovjek lijepi najnovije vijesti na zid, naopačke okrenute jer je nepismen, te ne zna i ne shvaća što se ustvari događa oko njega i u svijetu. Zanimljiv je prodor američke kulture koji je u filmu vidljiv prilikom najave najnovijeg američkog hita u gradu, filma *King Konga* – majmuna koji se bori protiv ostatka čovječanstva. Pri tome se naglašava kako je to samo za publiku jakih živaca. To bi se moglo shvatiti kao najava kasnijeg prodora zapadne kulture na Balkanu koja neće biti kod svih objeručke prihvaćena. Ako usporedimo slike stare čaršije od nekada i danas vidimo da se i dalje u filmu, kao i u stvarnosti vidi utjecaj miješanja tih raznoraznih kultura Okcidenta i Orijenta.

Treba istaknuti da fotografije imaju veliki utjecaj na naša sjećanja iz prošlosti, te nas one na neki način definiraju u budućnosti jer poznavajući svoje "korijene" možemo lakše izgraditi vlastiti identitet. To je vidljivo u filmu kada Don Rafael prije deportacije, predaje mužu svoje kćeri fotografije svojih predaka kao poklon svojoj unučadi. Vojnici su mu oduzeli sve što je bilo u njegovu posjedu i jedino su mu ostale te fotografije (i okular). Don Rafael cijelo se vrijeme protivio kćerinu izboru partnera koji je drugačije rase i vjere, govoreći da svijet nije stvoren iz ljubavi i da "svaka ptica pripada svome jatu". Upravo se zbog tih očevih riječi Rebecca nakon toliko godina vratila u Skopje, u muzej Holokausta, kako bi mu (njegovu pepelu u urni) pokazala da je bio u krivu, pokazujući fotografije njegovih potomaka. Time se spaja kraj filma s početkom te se sve zaokružuje u jednu smislenu cjelinu.

ZAKLJUČAK

Rad je podijeljen na dvije cjeline. U prvome su bile predstavljene teorije iz različitih područja znanosti, na temelju kojih je objašnjeno kako su društveno-političke i ideološke promjene utjecale na promjene u arhitekturi i slici grada Skopja, te kako su one utjecale na društveno sjećanje kod građana Skopja. Kasnije je bilo predstavljeno na koji način se u filmu pomoću scenografije i složenog filmskog prostora može općenito analizirati gradski prostor u filmu.

U drugome dijelu rada bili su analizirani filmovi koji su na kraju pokazali općenitu sliku Skopja. Opisani su kronološkim redom izlaska filma, te se savršeno nadovezuju jedan na drugi. Putem tih analiza prikazano je kako se mijenjala slika grada Skopja od potresa 1963. godine do 2012. kada je izašao posljednji obrađen film.

Stoga na kraju predavljanja ovih filmova možemo doći do nekoliko zaključaka. Gradovi su vjekovima bili formirani i prepravljani prema vladajućoj politici i njihovoj popularnoj ideologiji. U Skopju je u posljednjih pedesetak godina došlo do velikih promjena slijedom promjena različitih sustava. U prva dva filma koja tematiziraju potres bilo je prikazano kako je Makedonija koja je činila dio Jugoslavije spadala u zemlje nesvrstanih, čiji je cilj bio udaljiti se od socijalizma. Tada je društvo postajalo sve više potrošački orijentirano, ali i zbunjeno novim kapitalističkim sustavom nametnutim sa Zapada. Ta borba između dvaju različitih sustava i dviju ideologija najbolje je bila prikazana u filmu *Hi fi*. Posljedica toga je bunt, besperspektivnost, degradacija i nesnalaženje društva u tom novom svijetu koji je predstavljen u filmu *Naglavce*. To dovodi do filma *Treće poluvrijeme*, koji, iako se smatra filmom nostalgije i većina radnje se odvija u prošlosti, ipak prikazuje slike novoga Skopja koji je rezultat *Projekta Skopje 2014* i vladajuće politike koja, pokušavajući se dokazati kao europska zemlja (kako bi se ogradila od balkanizma i socijalizma), ima izmišljenu tradiciju i novoizgrađena mjesta sjećanja.

Na kraju, prikazano je kako na reprezentaciju grada Skopja nisu utjecale samo različite politike i njihove ideologije, te da kulturu i identitet ne čine samo to izmijenjeno društvo i grad. Glavni akter koji utječe na identitet grada jest "mali čovjek" i društvo koje on sačinjava, te on u konačnici putem vlastitih sjećanja i praksi odlučuje što će postati, a što neće, dio njegova sjećanja koje onda utječe na konstrukciju vlastita identiteta i identiteta njegova grada.

LITERATURA

- Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Duda, Igor. 2005. *U potrazi za blagostanjem*. Zagreb: Srednja Europa
- Gilić, Nikica; *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga, 2007.
- Gilić, Nikica; *Filmske vrste i rodovi*, Zagrebački holding d.o.o. – Podružnica AGM, 2007.
- Turković, Hrvoje; *Teorija filma*, Zagreb: Meandar, 1994.
- Connerton, Paul. 2004. *Kako se društva sjećaju*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus
- Koprta, Elena. 2019. *Grad kao odrednica identiteta u europskom filmu nakon 1970. – primjeri iz jugoistočne Europe*. Zagreb: Ffzg
- Jurišić, Marina. 2018. *Scenografija u filmskoj produkciji / Produksijska vrijednost scenografije u hrvatskom filmu od 2008. do 2018.* Zagreb: Akademija dramske umjetnosti
- Žilić, Marina. 2013. *Reprezentacija grada na filmu*. Zagreb: Ffzg
- Markovina, Dragan. 2012. *Kultura sjećanja u Splitu: Fenomen dvadesetog stoljeća*. Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
- Horvat, Srećko. 2007. *Znakovi postmodernog grada*. Zagreb: Jesenski i Turk

INTERNETSKE STRANICE

- Чausидис, Никос. 2013. *Проектот Скопје 2014 – скици за едно наредно истражување*. Скопје. (Čausidis, Nikos. 2013. *Proektot Skopje 2014 – skici za edno naredno istraživanje*. Skopje). <https://okno.mk/sites/default/files/082-Nikos-Chausidis-Skopje-2014.pdf> (pristup 28.8.2020.)
- Cmuk, Miroslav. 2017. *"Imaginarni Balkan" Marije Todorove: Kako smo povjerovali u iluziju da smo najgori...* <https://gkr.hr/Magazin/Prikazi/Imaginarni-Balkan-Marije-Todorove-Kako-smo-povjerovali-u-iluziju-da-smo-najgori> (pristup 9.3.2020.)

Arhiva, Jutarnji list. 2012. *Tko je odgovoran...što je u Makedoniji nakon rata na životu ostalo samo 200 Židova?* <https://www.jutarnji.hr/vijesti/tko-je-odgovoran...sto-je-u-makedoniji-nakon-rata-na-zivotu-ostalo-samo-200-zidova-1562565> (pristup 8.9.2020.)

Dnevnik.hr. 2012. *U Skopju otvoren 'Slavoluk Makedonija' visok 21 metar* <https://dnevnik.hr/vijesti/svijet/u-skopju-otvoren-slavoluk-makedonija-visok-21-metar.html> (pristup 9.9.2020.)

Gulin Zrnić, Valentina. 2007. *Prikazi: Kultura pamćenja i historija, prir. Maja Brkljačić, Sandra Prlenda* <https://hrcak.srce.hr/23402> (pristup 10.9.2020.)

Blic. 2016. *ŠARENA REVOLUCIJA Hiljade građana na protestima u Makedoniji* <https://www.blic.rs/vesti/svet/sarena-revolucija-hiljade-gradana-na-protestima-u-makedoniji/jwdl8r8> (pristup 10.9.2020.)

Pešo, L., 2014. *Neoklasicističko 'silovanje' grada.* <http://pogledaj.to/arhitektura/neoklasicisticko-silovanje-grada/> (pristup 10.9.2020.)

Podaci o filmovima:

<https://www.imdb.com/title/tt0326165/> (pristup 10.9.2020.)

<http://maccinema.com/Catalog.aspx?p=71> (pristup 10.9.2020.)

<https://www.imdb.com/title/tt0187148/> (pristup 10.9.2020.)

<https://www.imdb.com/title/tt0774106/> (pristup 10.9.2020.)

<https://www.imdb.com/title/tt2069100/> (pristup 10.9.2020.)

Preuzete fotografije:

<https://www.alamy.com/stock-photo-house-of-government-of-macedonia-vlada-na-republika-makedonija-skopje-171206370.html> (pristup 10.9.2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=ToYUJT1CbEs> (pristup 9.9.2020.)

YOUTUBE

Filmovi:

Skopje 63 <https://www.youtube.com/watch?v=PUN4tiRCIDA&t=819s> (pristup 10.9.2020.)

Memento <https://www.youtube.com/watch?v=Un5Zz5AGIXk> (pristup 10.9.2020.)

Hi fi <https://www.youtube.com/watch?v=Un5Zz5AGIXk> (pristup 10.9.2020.)

Naglavce <https://www.youtube.com/watch?v=79xpWdM4jH0> (pristup 10.9.2020.)

Treće poluvrijeme https://www.youtube.com/watch?v=Hl5_ml0vwdo&t=6265s (pristup 10.9.2020.)

Glazba:

Stanić, Jimmy. *Kaži, zašto me ostavi!* <https://www.youtube.com/watch?v=lfrEPWpwQH8> (pristup 10.9.2020.)

Badmintons. *Ако ми дадеи (Ako mi dadeš).*

<https://www.youtube.com/watch?v=Mm8EWSOie44> (pristup 10.9.2020.)

Badminton. *Убав ден (Ubav den)* https://www.youtube.com/watch?v=ig_eVWqfWRk_ (pristup 10.9.2020.)

Soni, Petrovski. <https://www.youtube.com/watch?v=aYdWHS6n0yo> (pristup 10.9.2020.)

Море сокол ние https://www.youtube.com/watch?v=Zp_-pMS1D88 (pristup 10.9.2020.)