

Autoetnografski elementi u audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu u sjevernoj Dalmaciji

Rupić, Ivana

Doctoral thesis / Doktorski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:897503>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-25**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI



Ivana Rupić

**AUTOETNOGRAFSKI ELEMENTI U
AUDIOVIZUALNIM ZAPISIMA O
DOMOVINSKOM RATU U SJEVERNOJ
DALMACIJI**

Doktorski rad

Zadar, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ivana Rupić

**AUTOETNOGRAFSKI ELEMENTI U
AUDIOVIZUALNIM ZAPISIMA O DOMOVINSKOM
RATU U SJEVERNOJ DALMACIJI**

Doktorski rad

Mentor

izv. prof. dr. sc. Jadran Kale

Zadar, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Ivana Rupić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentor: izv. prof. dr. sc. Jadran Kale

Datum obrane: 15. lipnja 2023.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, etnologija i antropologija

II. Doktorski rad

Naslov: Autoetnografski elementi u audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu u sjevernoj Dalmaciji

UDK oznaka: 39:355.01>(497.581)“1991/1995“

Broj stranica: 342

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 48/0/1

Broj bilježaka: 117

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 398 i 110

Broj priloga: 12

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Sanja Potkonjak, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Tihana Rubić, članica
3. izv. prof. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Sanja Potkonjak, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Tihana Rubić, članica
3. izv. prof. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio, članica

UNIVERSITY OF ZADAR
BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Ivana Rupić

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Associate Professor Jadran Kale, PhD

Date of the defence: 15th June 2023

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Ethnology and Anthropology

II. Doctoral dissertation

Title: Autoethnographic Elements in Audiovisual Recordings on the Homeland War in Northern Dalmatia

UDC mark: 39:355.01>(497.581)“1991/1995“

Number of pages: 342

Number of pictures/graphical representations/tables: 48/0/1

Number of notes: 117

Number of used bibliographic units and sources: 398 i 110

Number of appendices: 12

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Sanja Potkonjak, PhD, chair
2. Associate Professor Tihana Rubić, PhD, member
3. Associate Professor Sanja Puljar D'Alessio, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Sanja Potkonjak, PhD, chair
2. Associate Professor Tihana Rubić, PhD, member
3. Associate Professor Sanja Puljar D'Alessio, PhD, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Rupić**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Autoetnografski elementi u audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu u sjevernoj Dalmaciji** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 5. srpnja 2023.

Zahvale

Zahvaljujem se svome mentoru dr. sc. Jadranu Kali na strpljivosti, podršci i pomoći oko izradbe doktorske disertacije.

Zahvalnost dugujem i mojoj prijateljici Ruži Sekso na razgovorima ohrabrenja i vjere u mene i moja promišljanja, Maji Sekso na tehničkoj podršci, bratu Domagoju Vidoviću na savjetima i lektoriranju te njegovoj supruzi Andrei Čović Vidović na prijevodima. Podrška moje prijateljice Ivane Dujić tijekom pisanja rada u razumijevanju strane literature bila je dragocjena.

Bez strpljenja mojih ukućana ovaj rad ne bi bio napisan. Zahvalna sam mome suprugu Mariju u pružanju prostora za rad, mojoj djeci Luciji i Andriji na savjetima i pomoći u oblikovanju teksta, fotografija, ali i na njihovoj energiji koja me je poticala i inspirirala. Zahvala ide i mojim roditeljima Boji i Ivanu u životnom i iskustvenom poticaju pri stvaranju audiovizualnog zapisa.

Zahvaljujem se i snimateljima čiji su audiovizualni zapisi ratne svakodnevice bili poticaj u stvaranju ovog rada, donoseći intimu osobnih doživljaja rata ispričanih kroz kadrove emocija i sjećanja, donoseći tako i doživljaje svoje zajednice, pokazujući isprepletenost i povezanost osobnog i kolektivnog, proživljenost razaranja prostora vlastitog, ali i identiteta zajednice.

Sadržaj

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <u>1. Uvod</u> | 1 |
| <u>1. 1. Ciljevi, hipoteza, znanstveni doprinos i struktura rada</u> | 1 |
| <u>1. 2. Istraživačka pitanja</u> | 4 |
| <u>1. 3. Prostorni i vremenski okvir istraživanja</u> | 6 |
| <u>2. Pregled dosadašnjih istraživanja</u> | 7 |
| <u>3. Korpus istraživanja</u> | 17 |
| <u>3. 1. Situacija 1990-ih</u> | 17 |
| <u>3. 2. Korpus audiovizualnih materijala</u> | 18 |
| <u>3. 3. Korpus intervjua</u> | 26 |
| <u>4. Metodološka polazišta</u> | 28 |
| <u>4. 1. Kvalitativno etnografsko istraživanje polustrukturiranim intervjuom</u> | 29 |
| <u>4. 2. Promatranje sa sudjelovanjem</u> | 35 |
| <u>4. 3. Analiza vizualnog diskursa</u> | 38 |
| <u>5. Teorijska polazišta</u> | 46 |
| <u>5. 1. Autoetnografija</u> | 46 |
| <u>5. 1. 1. Povijest autoetnografije</u> | 46 |
| <u>5. 1. 2. Autoetnografsko pisanje</u> | 51 |
| <u>5. 2. Autobiografska naracija kulture u znanosti, književnosti i filmu</u> | 60 |
| <u>5. 2. 1. O autobiografiji</u> | 60 |
| <u>5. 2. 2. Književnost, znanost i film</u> | 63 |
| <u>5. 3. Vizualna antropologija</u> | 68 |
| <u>5. 3. 1. O vizualnoj antropologiji</u> | 69 |
| <u>5. 3. 2. Vizualna građa</u> | 79 |
| <u>5. 3. 3. Etnografski film i autoetnografija</u> | 83 |
| <u>5. 4. Sjećanje</u> | 95 |
| <u>5. 4. 1. Kolektivno i kulturno sjećanje</u> | 96 |
| <u>5. 4. 2. Kolektivno sjećanje – Halbwachs i Nora</u> | 96 |
| <u>5. 4. 3. Kolektivno i kulturno sjećanje – Jan i Aleida Assmann</u> | 98 |
| <u>5. 4. 4. Kulturno sjećanje Astrid Erll</u> | 103 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <u>6. Rat</u> | 107 |
| <u>6. 1. Domovinski rat</u> | 107 |
| <u>6. 2. Snimanje rata</u> | 107 |
| <u>6. 3. Snimanje rata u sjevernoj Dalmaciji</u> | 111 |
| <u>7. Audiovizualni zapisi u Domovinskom ratu</u> | 123 |
| <u>7. 1. Bilježenja rata/otisak rata</u> | 123 |
| <u>7. 2. „Ratna bolnica Šiška“</u> | 125 |
| <u>7. 3. TV Vodice</u> | 134 |
| <u>7. 3. Šibenski i zadarski snimatelji amateri</u> | 152 |
| <u>7.4. „Vodice, Šibenik 1991/1992“</u> | 169 |
| <u>7. 4. „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ i „Zadar nije za dar“</u> | 177 |
| <u>7. 5. Audiovizualni zapisi iz okupiranih dijelova Hrvatske za vrijeme Domovinskog rata</u> | 193 |
| <u>7. 6. Audiovizualni zapisi – patnje životinja</u> | 210 |
| <u>8. Rasprava</u> | 213 |
| <u>8. 1. Autorski film</u> | 221 |
| <u>9. Zaključak</u> | 227 |
| <u>10. Popis korištenih izvora i literature</u> | 235 |
| <u>11. Sažetak rada i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku</u> | 271 |
| <u>12. Prilozi</u> | 274 |
| <u>12. 1. Prilog 1. Popis slika</u> | 274 |
| <u>12. 2. Prilog 2. Intervju s Ivicom Bilanom</u> | 276 |
| <u>12. 3. Prilog 3. Intervju sa Šimom Strikomanom</u> | 281 |
| <u>12. 4. Prilog 4. Intervju s Miljenkom Dujelom</u> | 292 |
| <u>12. 5. Prilog 5. Intervju s Ivom Govorčinom</u> | 297 |
| <u>12. 6. Prilog 6. Intervju sa Zdravkom Mustaćem</u> | 300 |
| <u>12. 7. Prilog 7. Intervju s Davorom Šarićem</u> | 302 |
| <u>12. 8. Prilog 8. Intervju sa Sanjom Radin-Maćukat</u> | 308 |
| <u>12. 9. Prilog 9. Intervju s Petrom Lozom</u> | 318 |
| <u>12. 10. Prilog 10. Intervju sa Zoranom Lučićem Lucom</u> | 329 |
| <u>12. 11. Prilog 11. Intervju s Draženom Koluderom</u> | 336 |
| <u>12. 12. Prilog 12. Intervju s Pavom Čalom</u> | 338 |
| <u>13. Kratki životopis autorice</u> | 342 |

1. Uvod

1. 1. Ciljevi, hipoteza, znanstveni doprinos i struktura rada

Prostori sjeverne Dalmacije 1990-ih godina postali su prostori ratne stvarnosti koja je donijela promjene kao što su dekonstrukcije i konstrukcije življenja, težine prilagodbe, teška emocionalna stanja. Ratna stvarnost nametnula se kao tema bilježenja svakodnevice snimateljima amaterima i profesionalnim snimateljima. Oni su svakodnevicu bilježili i prije rata, ali ratna stvarnost ih je iznenadila, zaintrigirala, obavezala i potakla u snimateljskim aktivnostima.

Unutar takvih kreativnosti cilj rada bio je utvrditi postoje li u audiovizualnim zapisima elementi autoetnografije. Sagledavanje kreativnih pobuda kakve stoje u okolnostima improvizacijskog i adaptacijskog imperativa ratne svakodnevice također je jedan je od ciljeva u radu.

Cilj rada je audiovizualne snimke i kazivanja autora audiovizualnih zapisa sjeverne Dalmacije obraditi, analizirati, interpretirati te arhivirati njihove narativne iskaze i vizualne zapise, definirati njihova iskustva, doživljaje i uloge u Domovinskom ratu. U radu je bio cilj na takvoj reprezentativnoj građi otkriti i kolektivne i individualne percepcije te kulturna značenja rata, dokumentirati prisjećanja na življenja u ratu, istražiti na koje se načine moderno društvo nosi s poratnim izazovima ratnih narativa.

U radu se prvi put na sustavan način prišlo pitanju osobnih sjećanja stanovnika ovog dijela Dalmacije uporabom vizualne metodologije te se tako omogućilo i sagledavanje koliko je to složen proces oblikovan kroz različitosti i sličnosti. Rad je donio i nove perspektive o ratodobnoj kulturi življenja kroz sjećanja običnih ljudi, autobiografska znanja kazivača. Dokumentarno-eksperimentalni film u kojem je autorica koristila audiovizualne zapise iz Domovinskog rata, kao i zapise koje je autorica snimila za vrijeme pisanja rada, neočekivana je refleksija potaknuta zapisima ratne svakodnevice proučavanih materijala. U filmu se autorica bavi dekonstrukcijom i rekonstrukcijom doživljaja i sjećanja, emocijama rata kroz svoja sjećanja i sjećanja drugih.

Pretpostavka je da su osobna sjećanja i vizualni zapisi riznica intimnih doživljaja, s nataloženim snažnim i duboko proživljenim emocijama. Vizualni zapisi ratne svakodnevice nisu jedinstveni diskursi, nego složene, sedimentne i kontradiktorne prakse maštovitih i transformativnih,

izdvojenih i zabilježenih vlastitih življenih iskustava rata uronjenih u širu kulturnu stvarnost koji u sebi sadržavaju autorefleksivne i autoreferencijalne elemente.

Stvaranje arhiva audiovizualnih zapisa sjećanja ratnih iskustava kazivača, kao i arhiva snimanih zapisa od strane sudionika rata također je jedan od doprinosa ovog istraživanja. Takvi prikupljeni materijali će se arhivirati u HMDCDR-u¹, čija djelatnost kao arhivske ustanove specijalizirane za razdoblje Domovinskog rata uključuje prikupljanje, čuvanje i obrađivanje konvencionalnog i nekonvencionalnog arhivskoga gradiva.

U svrhu istraživanja pregledana je, prikupljena i obrađena dokumentarna građa:

- tiskani i elektronički mediji o Domovinskom ratu (knjige, stručni i znanstveni časopisi, doktorski i magistarski radovi, zbornici radova, monografije, enciklopedije, dnevne i tjedne novine...)
- audiovizualni materijali (snimke iz arhiva HRT, TV Vodice i drugih televizijskih kuća, arhiv Hrvatskog memorijalno-dokumentacijskog centra Domovinskog rata, arhiv Hrvatskog filmskog saveza, snimke iz privatnih arhiva, snimke s YouTube, Vimeo, Dailymotion, Internet Archive i drugih internetskih servisa)
- audio materijali (snimke radijskih i televizijskih kuća, tonske snimke razgovora)
- hrvatski i inozemni internetski portali i njihove arhive.

Sugovornici u istraživanju su snimatelji audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu na području sjeverne Dalmacije. Transkripti njihovih intervjua nalaze se na kraju rada, a njihova kazivanja se protežu kroz tekst rada. Više o intervjuima slijedi u potpoglavlju *Korpus intervjua i Kvalitativno etnografsko istraživanje polustrukturiranim intervjuom*.

U svrhu istraživanja pristupilo se i digitalizaciji video zapisa s VHS kazeta iz privatnih arhiva i bogate arhive TV Vodice. Najzahtjevniji dio digitalizacije bio je arhivski materijal TV Vodica (200 VHS kazeta) nastao u razdoblju od 1991.-1993. godine. Više o korpusu audiovizualnih zapisa u sljedećem poglavlju *Korpus istraživanja*.

Rad je strukturiran u 12 poglavlja. U *Uvodnom dijelu* rada, sastavljenom od tri potpoglavlja pozornost je na ciljevima i znanstvenim doprinosima rada te njegovoj strukturi, istraživačkim pitanjima, prostornim i vremenskim okvirima bavljenja istraživanjem na prostorima sjeverne Dalmacije u vremenu Domovinskog rata. Drugi dio rada donosi pregled dosadašnjih istraživanja u kojem se pokušalo predstaviti antropološka istraživanja vezana uz temu rata, sjećanja, autoetnografskih i autobiografskih radova.

¹ Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata.

Treće poglavlje *Korpus istraživanja* sastoji se od tri dijela. Prvi dio *Situacija 1990-ih* donosi stanje vezano uz produkciju audiovizualnih zapisa na području Hrvatske. U dijelovima *Korpus audiovizualnih materijala* i *Korpus intervjua* definiraju se korpusi i uzorak u ukupnom korpusu rada te se opisuje način prikupljanja građe rada i svrha pojedinog korpusa u radu.

Četvrti dio rada *Metodološka polazišta* bavi se kvalitativnim etnografskim istraživanjem polustrukturiranim intervjuom, odnosno značenjem intervjua koji donosi interpretacije vlastitog svijeta snimatelja i njihove prakse u ratnoj stvarnosti, obrazlaže se zašto je baš metoda sa sudjelovanjem našla mjesto u radu te donosi kratki osvrt na analizu vizualnog diskursa i korake po kojima će se provoditi analiza.

Peti dio rada *Teorijska polazišta* sastoji se od četiri poglavlja (*Autoetnografija, Autobiografska naracija kulture u znanosti, književnosti i filmu, Vizualna antropologija, Sjećanje*). U ovom dijelu donosi se povijest autoetnografije kao pojma s više značenja, odnosno o autoetnografskom tekstu u različitim formama. Također, kazuje se o autobiografskoj naraciji kulture u znanosti, književnosti i filmu od pojma autobiografije koji se pojavio tek na početku devetnaestog stoljeća iako se porijeklo autobiografije može pronaći i u antici pa do nove autobiografije koja postavlja subjekt koji nikad ne isključuje svog drugog u povijesti, autobiografije koja preobražava načine promišljanja i prikazivanja sebe, samima sebi i drugima. Ovaj dio bavi se i vizualnom antropologijom od njezinih početaka pojavljivanja do danas, pitanjima vizualne građe te razvojem etnografskog filma od tehnike bilježenja do autoetnografskih istraživanja. Na kraju petog poglavlja donosi se kolektivno sjećanje (uključujući političko i kulturno) te kratak osvrt na arhivu i kanon.

Šesti dio rada *Rat* sastoji se od tri poglavlja (*Domovinski rat, Snimanje rata i Snimanje rata u sjevernoj Dalmaciji*). U potpoglavlju *Snimanje rata* donosi se pregled od početaka vizualnog bilježenja rata kamerom te se u potpoglavlju *Snimanje rata u sjevernoj Dalmaciji* donosi pregled takvog snimanja kroz osobne doživljaje snimatelja. U sedmom dijelu rada *Audiovizualni zapisi u Domovinskom ratu* koristila se analiza vizualnog diskursa kako bi se razumjela značenja odabranih audiovizualnih zapisa. Ukupno je analizirano 6 dokumentarnih filmova, 1 reportaža i 4 nemontirana audiovizualna zapisa. Na kraju poglavlja su promišljanja o prikazima patnji životinja u zapisima kao refleksijama ljudske patnje.

U osmom dijelu *Rasprava* donose se rezultati analize vizualnog diskursa, a potpoglavlje *Autorski rad* sadrži informacije o autorskom filmu kao praktičnom dijelu rada i audiovizualnoj refleksiji na istraživanje ratne stvarnosti u kakvoj je živjela i autorica rada. Nakon *Zaključka*

slijede *Popis korištenih izvora i literature, Sažetak rada i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku* te *Prilozi* gdje se uz ostale priloge prilažu transkripti bilježenih razgovora, a u zadnjem poglavlju nalazi se kratak životopis autorice rada.

1. 2. Istraživačka pitanja

U sjećanju svih društvenih grupa upravo prednjače ratovi (Benčić, 2015: 24) dok „kolektivna sjećanja na ratove čine najveći dio kolektivnog sjećanja među ljudima diljem svijeta“ (Ibid., 37). Domovinski rat kao najsnažniji kolektivni događaj također je ostavio veliki trag na stanovnike Hrvatske. Svaki od tih sudionika rat je doživio na svoj način te su saznanja o tome izuzetno važna jer pomažu u sagledavanju mozaika događaja i doživljaja Domovinskog rata. Domovinski rat koji je zbog intenziteta stradanja i dužine trajanja najtraumatičniji i najsnažniji kolektivni doživljaj novije hrvatske povijesti može se promatrati kao nedavni događaj jer još jako i često utječe na današnji život. Različito doživljen i različito zapamćen nalazi se u javnim arenama sjećanja te se često s njim i manipulira. U kolektivnom sjećanju tako za stalno ostaju oni događaji koji ostavljaju snažne i duboke tragove na identitete, a kolektivna sjećanja se upravo stvaraju kao dijeljena i zajednička sjećanja na pozitivne, a najviše na traumatične, iznenadne i negativne društvene događaje. Kolektivna sjećanja upravo zato što su duboko proživljena i zahvaćaju velik broj ljudi imaju snagu stvaranja društvenog/kolektivnog identiteta, mogu i dovode do različitih promjena – od institucija, različitih vrijednosti do uvjerenja (usp. Benčić, 2021: 34).

Sudionici Domovinskog rata donose različite doživljaje i razmišljanja, nalaze se na različitim položajima u društvu, ali i imaju različite uloge u društvenom sjećanju, a vezane uz Domovinski rat. U radu proučavamo audiovizualne zapise koji su amaterski zapisi i zapisi profesionalaca snimatelja, zapisi bez montažnih postupaka i onih koji su gotova autorska djela s naracijom², glazbom, montažom. Jedni i drugi zapisi su vrijedni jer donose osobne doživljaje, a i oslikavaju društvo i vrijeme u kojem su nastali. Zahvaljujući razvoju tehnologije, ali i potrebom bilježenja doživljaja rata, sjećanja na Domovinski rat su zabilježena. Assmann (2010) smatra osobna sjećanja izrazito važnima, na njih se moramo osloniti i ona čine čovjeka ljudskim bićem. Bez njih ne možemo izgraditi sebe, ne bismo mogli komunicirati s drugima, ona su dinamičan medij

² Naracija je u najširem određenju ono priopćenje kojim se predočavaju zbivanja statičkim priopćenjima, npr. slikom, crtežom, kipom, fotografijom i sl.

za „obradu subjektivnog iskustva i izgradnju društvenog identiteta“ (Ibid., 40). Osobna sjećanja, iako su vezana uz subjektivno iskustvo, imaju društvenu kvalitetu, interaktivno su izgrađena te povezana s uspomenama drugih. Međutim, ako nisu dio narativa koji ih stavlja u različite oblike, daje im značaj i značenje, takva sjećanja su fragmentirana te su prizori bez vremenskog i prostornog kontinuiteta. „Budući da pojedinci žive u društvima koja proizvode tekstove, slike i filmove koji se odnose na ono čega se sami sjećaju, njihova individualna sjećanja nužno uvijek u određenoj mjeri djeluju na eksternalizirane reprezentacije“ (Assmann, 2010: 49). Tako sjećanje nije samo proces čuvanja nekih informacija, već je „aktivni, ne u potpunosti nesvjesni, rekonstruktivni proces koji nikada ne reproducira vjerno izvorno iskustvo, već tvori 'novo' pamćenje“ (Kuljić 2006: 63), a samim time se sjećanje sve više promatra kao stvaralački proces (Ibid., 33), a tako u radu sagledavamo i audiovizualne zapise.

Ako ovdje uključimo medijaciju, odnosno kolektivna sjećanja posredovana „kulturnim sredstvima: govorom, tekstom, tiskom kao alatima, kao i specifičnim formatima koji koriste te alate, kao što su romani, politički govori ili filmovi“ (Kolarić, 2018: 6-7), onda dolazimo do kulturnog sjećanja kojeg Aleida Assmann (2010) dalje razlikuje od osobnog i društvenog, kao i političkog sjećanja, sve temeljeno na kriterijima „proširenosti u prostoru i vremenu, veličine grupe, promjenjivosti ili stabilnosti“ (Ibid., 2010: 40).

Zahvaljujući audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu kao izvorima kulturnog sjećanja na rat na području sjeverne Dalmacije, danas možemo proučavati takve zapise te otkrivati razloge, porive i načine njihovog nastajanja te istraživati osobna sjećanja na rat koja su još uvijek zanemareni aspekti sjećanja na ratove, pogotovo kroz vizualne medije. Audiovizualni zapisi omogućuju izražavanje snažnije od drugih medija jer angažiraju više osjetila, a prenosimo svoja razmišljanja, doživljaje i emocije filmskim izražajnim sredstvima, onim što vidimo i čujemo. Takve mogućnosti medija uz dostupnost video kamera 1990-ih godina omogućile su velik broj zapisa o Domovinskom ratu.

Rad će pokušati dati odgovore na istraživačka pitanja vezana uz bilježenja događaja i subjektivnih iskustva ratne stvarnosti te propitivanja odnosa osobnog i kolektivnog kroz autoetnografski filter:

Kako su razvoj tehnologije i ratna stvarnost utjecali na prikaze u audiovizualnim zapisima?

Kako snimatelji u zapisima donose svoje doživljaje i emocije koje je iznjedrio rat?

Uočavaju li se u takvom izražavanju individualnih doživljaja ratne stvarnosti autoetnografski elementi?

Na koji način su društveni identiteti snimatelja/identiteti zajednice prikazani u strukturi zapisa i kompoziciji njegovih dijelova?

Koga sve snimatelji prikazuju, s kime se poistovjećuju i kome se ljudi/autori i sudionici/audiovizualnih zapisa obraćaju?

1. 3. Prostorni i vremenski okvir istraživanja

Više je razloga za smještanje ovog istraživanja u prostore sjeverne Dalmacije. Jedan od poticaja za proučavanje audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu područja sjeverne Dalmacije je i činjenica što su ratna zbivanja ovih krajeva bila i ratna svakodnevnica autorice ovog rada. Sjeverna Dalmacija gravitacijski je područje Zadra i Šibenika, a oba područja su obilježila njezino odrastanje, obrazovanje i življenje.

Također, veliki broj audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu, ali i zapisa neposredno pred rat, snimljen je na ovim područjima šibenskog i zadarskog zaobalja kada su započeli nemiri i blokade cestovnog i željezničkog prometa balvanima, kamenjem i vozilima od strane srpskih naoružanih skupina. Kasnije u ratu, ovaj prostor sjeverne Dalmacije postao je djelom *Sjevernodalmatinskog bojišta* koje je obuhvaćalo zadarsko, šibensko i splitsko područje sa zaleđem.

Dalmacija kao zasebna makroregija u Hrvatskoj naziva se još i Južno hrvatsko primorje, a dijeli se na sjevernu, srednju i južnu Dalmaciju. Najveći dio Južnog hrvatskog primorja obuhvaća sjeverna Dalmacija koja zauzima prostor između južnog i jugoistočnog Velebita na sjeveru, sjeverozapadne Dinare na istoku, zapadnih padina Svilaje i Vilaje te rta Ploča na jugoistoku. Osim kopnene unutrašnjosti prostor sjeverne Dalmacije uključuje i priobalje s usporednim otočnim nizovima. Prostor sjeverne Dalmacije odgovara obuhvatu suvremenih županija: Zadarske, umanjene za dio južne Like i Ličkog Pounja (područje općine Gračac) i Šibensko-kninske županije.

Vremenski dio istraživanja smješten je u period od 1991.-1995. godine za vrijeme trajanja Domovinskog rata na prostoru Republike Hrvatske. To je vrijeme uzburkane društveno-političke scene od sloma socijalističkog sustava i raspada Jugoslavije preko prvih slobodnih parlamentarnih izbora, obnove hrvatske državnosti te na kraju agresije na Hrvatsku i Domovinskog rata. U isto vrijeme događaju se procesi ekonomske tranzicije praćene socijalnim raslojavanjem, preraspodjele društvene moći, urušavanje moralnih vrijednosti, stvaranje

nacionalne homogenizacije kao reakcije na ratna razaranja i solidarnost stanovnika u ratnim vremenima.

2. Pregled dosadašnjih istraživanja

Domovinski rat kao najvažnije razdoblje novije hrvatske povijesti te nadasve složeno područje multidisciplinarnih interesa dosta je istraživano. Izniman je broj znanstvenih istraživanja i djela vezanih uz rat³. Hrvatski istraživači bili su osobno pogođeni ratnim stradanjima, sami su proživljavali strahote ratne svakodnevice te su kao i njihovi kazivači bili sudionici rata preuzevši ulogu znanstvenika i kazivača, progovarajući autorefleksivno i kako će se pokazati, autoetnografski, o svojim iskustvima, osjećajima i razmišljanjima. Ponudili su etnografske prikaze ratne svakodnevice donoseći događaje, djela, doživljaje i emocije ljudi, donoseći tako kompleksnost osobnih narativa rata.

Krajem 1980-ih „Writing culture“ (Clifford i Marcus, 1986) i započeta teorijska rasprava dala je poticaj hrvatskim znanstvenicima koji su pisali o ratu. Tekstovi koji su pisali početkom 1990-ih bili su suglasju s tzv. postmodernim zaokretom u antropologiji (Povrzanová Frykman, 2003: 60). Već u 1970-im i 1980-im godinama dolazi do promišljanja o objektivnosti antropologa pri stvaranju i promišljanju etnografskih prikaza, propituju se opisi i analize s etnografskih terena što dovodi do krize reprezentacije koja je zahvatila antropologiju i druga humanistička područja. Kriza je potaknula preispitivanje forme i svrhe društveno-kulturne istrage i opisa, promišljanje o provođenju i predstavljanju vlastitih istraživanja, a nova interpretacija u pisanju otvara se alternativnim oblicima pisanja i integraciji osobnih i znanstvenih glasova u istraživačevim reprezentacijama. U 1980-im i 1990-im godinama povećava se interes za autoetnografijom. Ellis i Bochner surađujući na knjizi „Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing“ (1996), koja je ujedno i prva knjiga promicanja oblika autoetnografskog istraživanja, naglašavaju potrebu povezanosti između istraživačkog teksta i osobnog života istraživača i znanstvenih tekstova kao priča. Autoetnografija postaje sve korištenija metoda i pristup u kvalitativnom istraživanju (Muncey, 2010), upravo zbog toga što omogućava spoznavanje kulture koja se nalazi u samom istraživaču (Chang, 2008) te tako donosi *lakoću* pristupanja podacima, *dubinu* zahvaćanja podataka i veću trajnost promatranja.

³ Prema podacima za veljaču 2018. godine, fond Zbirke knjižnične građe o Domovinskom ratu sadrži približno 3700 naslova i 3800 primjeraka građe. <https://www.nsk.hr/zbirka-knjiznicne-grade-o-domovinskom-ratu/> (Datum pristupa: 20. lipnja 2022.).

Mogućnosti autoetnografije da koristi emocionalnost, subjektivnost i utjecaj istraživača na istraživanje (Ellis, Adams i Bochner, 2011) dalo je autoetnografiji epitet epistemološki i metodološki kontroverznog pristupa kvalitativnom istraživanju (Brigg i Bleiker, 2010).

Etnološki pristupi u istraživanju rata i ratne svakodnevice prema Dunji Rihtman-Auguštin i Aleksandri Muraj (1998: 113) mogu se pratiti kroz dva interesa: dokumentiranje, objavljivanje i interpretiranje folklorne i etnološke građe s okupiranih područja (etnologija zemlje i mjesta sjećanja) te etnologija iskustva. Za ovaj rad usmjereni smo na etnologue i njihove radove koji se bave i izravno okreću ratnoj svakodnevici, strahu, izbjeglicama, njihovim iskazima, smrti u ratu, opisu otpora, političkim ritualima, običnim ljudima u vrtlogu rata. Razlike u ova dva načina pristupa u bilježenju novonastale situacije u kontekstu rata nisu samo u odabiru tematike već i u metodologiji. Dok istraživači koji se bave dokumentiranjem i interpretiranjem folklorne i etnološke građe s okupiranih područja svoj rad baziraju na istraživačkom obrascu stvorenom iz kritike kulturnopovijesne etnologije, ova druga vrsta interesa u istraživanju pronalazi inspiraciju u postmodernoj kritici etnologije i etnografskog pisanja (usp. Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998: 113-114).

U radu „Etnologija rata – pisanje bez suza?“ (1992) Povrzanović raspravlja o teorijskim pitanjima koja donose američki kulturni antropolozi (Marcus, Fischer, Clifford i drugi) i etnološkom pisanju o ratnoj, ali i poslijeratnoj svakodnevici stavljajući naglasak na posljedice zauzimanja stava o onome o čemu se piše. Gledajući na emocije kao na kulturne činjenice i osobno iskustvo, progovara o neizostavnom dijelu ratne svakodnevice – strahu i njegovim kulturnim posljedicama, autorefleksivnosti i interpretaciji iskustva straha. Hrvatski „etnografi pokušali su smoći hrabrosti zaigrati postmodernu igru“ (Povrzanović Frykman, 2003: 57) te je objektivnost zamijenjena uključenošću koja je „besramno subjektivna jer je u interakciji s drugim subjektivnostima i poziva ih da se dogode u antropološkim produkcijama“ (Narayan 1993:682 prema: Povrzanović, 1995: 91).

Postmodernističkom kritikom oslobođena spoznaja o vlastitom iskustvu bila je jedna od glavnih pokretača prvih antropoloških istraživanja rata u Hrvatskoj. Hrvatske ratne etnografije su bile pisani odgovori na rat (Povrzanović Frykman, 2003: 55-56 prema: Prica, 1993), izbor i stjecanje kontrole u svakodnevnom životu istraživača, ali i „emocionalne, političke i praktične mogućnosti odbacivanja etničke pripadnosti kao glavne kategorije identifikacije“ (usp. Povrzanović 2003: 55-56). Pridjev *ratna* u pojmu ističe specifične metode naracije i suočavanja ovih istraživača u tematici kojom se bave. Poput svojih sugovornika, autori su znali da ne mogu

progovarati izdvojeno, te da moraju pomiriti i uloge znanstvenika i sudionika rata te su tako progovarali autorefleksivno o iskustvima, osjećajima i razmišljanjima o stvarnosti koja ih je okruživala. U dvojnomo nastojanju bavljenja etnologijom, onog nastalog iz kritike kulturnohistorijske etnologije i postmodernoga senzibiliteta, a nametnuto ratnim događanjima, nastaju radovi koji se bave i dekonstrukcijom predodžbi o životu. Takva razmišljanja i spoznaje u radovima objavljeni su u broju NU 29/1992 te u zborniku „Fear, Death and Resistance“ (Čale Feldman, Prica, Senjković, 1993). Zajedno s knjigom „War, Exile, Everyday Life: Cultural Perspectives“ (Jambrešić Kirin i Povrzanović, 1996) pobuđuju značajan interes u Hrvatskoj, a naročito u inozemnoj stručnoj javnosti. Radovi unutar knjige bave se izbjeglicama i ratom promišljajući i o načinima strategije pomoći izbjeglicama. U radovima se nalaze ispričana ratna iskustva, sjećanja na rat, ali i se istražuje i funkcija umjetnosti u krizi identiteta i prevladavanju teških situacija. Također, donose i etnološke i antropološke izazove nametnute ratom i odgovornosti u interpretaciji rata u znanstvenim radovima, odnosno njegovim uzrocima i posljedicama (usp. Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998).

Antropološko pisanje općenito, a misli se ovdje i na tekstove namijenjene izvan granica Hrvatske, nije moglo zaustaviti rat u Hrvatskoj. Ali, u načinu na koji su etnologinje donosile razmišljanja o ratnoj stvarnosti utkan je i potencijal za promišljanje o vlastitim stavovima i eventualnoj promjeni stavova nekih čitatelja, a vezano uz političke događaje, socioekonomski razvoj i institucionalne promjene koje su transformirale okvire unutar kojih antropološko pisanje se provodi i razumije (usp. Povrzanović, 1995).

Poseban doprinos etnografiji rata jest disertacija Maje Povrzanović (1997) „Kultura i strah: ratna svakodnevica u Hrvatskoj 1991/92“ u kojoj se bavi strahom, njegovim uzrocima i posljedicama, kulturnim procesima u svakodnevici, onim novim, strahom potaknutim i onim nepromijenjenima, ali potrebnim kako bi postojala poveznica sa starom svakodnevicom (usp. Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998: 113-114).

Prica u svojoj disertaciji „Odlike etnografskog pisma u modernoj hrvatskoj etnologiji: Kulturni i znanstveni dijalog u diskurzu etnologije suvremenosti“ (1996) istražuje domaću etnološku tradiciju, gleda je kroz njezino krizno stanje potaknuto postmodernističkom kritikom i razvoju prema „interdisciplinarnosti, fragmentu, autobiografizaciji i napokon, uspostavljanju vlastitih znanstvenih identiteta“ (Prica, 1996 prema: Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998: 115).

Teme koje obuhvaća hrvatska ratna etnografija su, a u tekstu iznad su dijelom i dotaknute, vezane su uz problem identifikacije, strahova i ratne svakodnevice, a nastavak su dotadašnjih

znanstvenih interesa pojedinih istraživača. Tako su ratne etnografije proizašle iz osobnih afiniteta autora koji su i prije rata istraživali suvremenu svakodnevicu (usp. Povrzanović 1995: 98-99).

Problemi prognanika i izbjeglica nisu samo posljedica uništavanja njihovih domova i gubitka članova obitelji, to su i strahovi od promjene društvene sredine, a time i gubljenje dijela identiteta, odvojenosti od članova obitelji i strah od smrti. Istraživači nastoje istražiti ovakva stanja i načine kako se oni nose s njima, ali i zabilježiti načine prilagodbe na novonastalu situaciju te izgradnju novih identiteta. Jambrešić Kirin (1995) u radu „Svjedočenje i povijesno pamćenje: o pripovjednom posredovanju osobnog iskustva“ govori o svjedočenjima ne samo kao dokumentarnoj građi za kasnije analize već se zalaže za pristup komparativnog čitanja ovih tekstova sličnih tekstova istih prostora i sličnih događaja te otkrivanje načina kako se osobno iskustvo upisuje u kolektivnu memoriju te kako „lokalna i obiteljska povijest, interpersonalna komunikacija i mediji utječu na posredovanje onog što se doživjelo“ (Ibid., 174). Ovakva svjedočenja donose teorijsko metodološke i moralne probleme „etnografskog pristupa analizi svjedočenja kao žanra usmene povijesti i literaturi svjedočenja kao autobiografskoj prozi“ (Ibid., 165), ali i zalaganje za nova vrednovanja ovih „alternativnih“ usmenih povijesti i pripovjednog posredovanja znanja, a koje usmenim prenošenjem posreduje stoljećima (Ibid., 168-169).

U knjizi „Fear, Death and Resistance“ autorica Čale-Feldman, Prica, Senjković-Svrčić (1993) te dijelom objavljenih radova u broju NU 29/1992 donijete su osobne pripovijesti i intervjui s prognanicima iz Vukovara, istočne Slavonije i Banije. Nives Ritig-Beljak (1992) u radu „Ratni ručak“ zabilježila je osobne priče vukovarskih prognanika i njihovog preživljavanja 1991. godine kroz istraživanje na temu prehrane i gladi.

Renata Jambrešić Kirin (1995) ističe da usmena svjedočenja ne donose samo svjedočenja o „stvarnim događajima, ljudima i njihovim postupcima, nego prije svega o tome kako se ovo, svakodnevnom iskustvu neprispodobivo, proživljeno iskustvo bola, poniženja i straha ali i ljudske solidarnosti i izdržljivosti, oblikuje u govoru i pismu ne bi li ostavilo traga u povijesnom pamćenju“ (Ibid., 181).

Ratne etnografije donose suočavanja s ratnom svakodnevicom i svim problemima koju ona donosi, od uzbuna, zamračenja, skrivanja po skloništima i podrumima, nesigurne budućnosti, progonstva, nošenja s gubitkom i traumama (usp. Škrabalo, Trkulja 1992; Peršić, Kalapoš

1992; Plejić 1992a; Plejić 1992b; Plejić, Koruga 1992; Vitez 1996; Duijzings 1995; Prica, Povrzanović 1995; Ritig-Beljak 2000).

Lada Čala Feldman, Ines Prica i Reana Senjković propituju političke rituale te se posvećuju i vizualnoj reprezentaciji i simbolici političkih stranaka i vojske (Čale Feldman, Prica, Senjković 1992: 48-80; Senjković 1996), a Dunja Rihtman Auguština i Lela Roćenović istražuju rituale i folklor vezane uz smrt branitelja (Rihtman Auguština, 1993; Roćenović, 1992).

Simboličkom produkcijom cijelog jednog desetljeća od prvih višestranačkih izbora 1990. do izbora u 2000. bavi se Reana Senjković u knjizi „Lica društva, likovi države“ (2002). Obraduje poznate vizualne simbole zastave, grba, pletera, kviska, bana Jelačića, donosi medijsku sliku rata, prikaz lika vojnika, ali se bavi i interijerom prognaničkih soba. Ističe da simboli potiču društvenu akciju te tako stvaraju sredstva pomoću kojih ljudi osmišljavaju političke procese, a sustavi simbola se sadržajno, značenjski i funkcionalno preustrojavaju ovisno o odnosu političke moći.

Reana Senjković u članku “Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici“ (2001) časopisa za interdisciplinarna istraživanja rata i mira „Polemos“ bavi se medijima masovnoga komuniciranja, odnosno propagandnim porukama koje odašilju. U radu „Fear, Humanity and Managing the Heritage of War: Two Narratives from Western Slavonia“ (2020) istražuje kako se na prostorima s velikim brojem prostora sjećanja oblikuju društveni subjekti i u kojem su odnosu prema dominantnom politikom sjećanja na Domovinski rat. Jadran Kale u radu „Sjevernodalmatinski nacrt etnologije rata“ (2016) bavi se ratnim značenjima kulture gdje sjevernodalmatinsko područje artikulira kao ratni prostor kulture.

U projektu “Domovinski rat i ratne žrtve u 20. stoljeću: etnografski aspekti” (2002-2006), pod vodstvom dr. sc. Reane Senjković, istražuju se narativni iskazi sudionika rata (prognanika, izbjeglica, vojnika i drugih hrvatskih građana), a za područje sjeverne Dalmacije u sklopu istog projekta⁴ audio zapise ratnih svjedočanstava sa šibenskog i zadarskog područja bilježi kao suradnik na projektu etnolog Jadran Kale.

Knjiga „Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja“ (2006) donosi razmišljanja autora o suvremenim terenskim iskustvima, individualne izbore metodološkog pristupa domaćeg suvremenog prostora oblikujući etnologiju bliskoga gdje je etnolog povezan i uronjen u kulturu koja je predmet njegova istraživanja. U knjizi etnolozi donose istraživanja televizije i interneta, migrantskih priča, kumrovečkog događanja, religijske

⁴ Između 15-20 sugovornika nije bio nijedan snimatelj.

zajednice itd. Autori se bave i autoetnografijom kao pisanju o vlastitoj kulturi, bez nužnih autobiografskih referenci, autobiografskoj komponenti potisnutoj u tekstu, osviještenoj u samom procesu istraživanja, interpoliranoj u korpusu kazivanja gdje je istraživač jedan od likova vlastite etnografije.

U knjizi „Misliti etnografski i etnografski teren za početnike“ (2016) autorice Škrbić Alempijević, Potkonjak, Rubić se bave trendovima i tradicijama u suvremenim metodološkim postupcima te omogućavaju metodološka znanja dostupnijima kroz metodološke pristupe kao što je: fenomenologija, teorija afekta, utemeljena teorija, feministička metodologija i autoetnografija. Za ovaj rad su bitna razmišljanja autorica naročito o autoetnografiji. Autorice ističu da ono što najviše ističe autoetnografiju kao kvalitativnu metodu od ostalih metoda i pristupa je upravo autoreferencijalnost, odnosno kulturna analiza i interpretacija „kroz istraživanje vlastitog, kroz osobnu naraciju i življeno iskustvo“ (2016: 90) u kojoj je istraživač autor, subjekt i objekt spoznaje.

Znanstvenike iz drugih područja znanosti također zanimaju osobnim sjećanjima te su tako u njihovom istraživačkom fokusu razumijevanje rata iz perspektive običnih ljudi kao i utjecaj rata na njihove živote. Benčić (2016) u radu donosi sociološki prikaz kolektivnih sjećanja i rezultate empirijskog istraživanja provedenog metodom intervjua oralne povijesti o načinima na koji su naši kazivači i kazivačice doživjeli Domovinski rat iz svojih vlastitih perspektiva i u okolnostima svoje specifične društvene situiranosti.

Tamara Kolarić u svojoj doktorskoj disertaciji „Hidden dialogues with the past: cinema and memory of the *homeland war*“ (2019) fokusirana je na odnose između igranih filmova nastalih od 2001. i 2014. godine i kolektivnog sjećanja vezano uz sjećanje na 'Domovinski rat' te načine kako se igrani film uključio u proces (ponovnog) pregovaranja tog sjećanja.

Sandra Križić-Roban u radu „Prolongirana trauma: Domovinski rat i suvremena hrvatska fotografija“ (2021) donosi pogled na umjetničke fotografije nastale u periodu Domovinskog rata i u vremenu nakon njegovog završetka. Za razliku od fotografija nastalih u ratu za koje je karakteristična dokumentarnost i reportažni pristup, ona donosi fotografije/ serije fotografija Pava Urbana, Darka Bovoljaka, Antuna Maračića, Bojana Mrđenovića i Sandre Vitaljić koje tumače traumatske događaje kroz umjetnički diskurs. Uglavnom su to crno-bijele fotografije koje otkrivaju teškoću u nabavljanju kolor-filma jer za vrijeme rata bio skup i teže nabavljiv, ali i odluku jer takva crno bijela fotografija donosi i težinu ratne svakodnevice u prikazima krajolika na fotografijama.

Sandra Vitaljić se bavi značenjima koje fotografije nose. Serija krajolika „Neplodna tla“ umjetničko je istraživanje krajolika obilježenih traumom, događajima i ljudskim iskustvom, krajolici kao mjesta političke retorike 1990-ih, ali i ostalih povijesnih događanja u kojima njezine fotografije postaju mjesto sjećanja kreirana od strane umjetnice, ovaj put za žrtve koje nemaju svoje mjesto u službenoj kulturi pamćenja. Njezina knjiga Rat slikama (2013) govori koliko fotografija može biti opasno oružje te kako se fotografijom može manipulirati posebno u ratu. Na kraju knjige nalazi se razgovori s poznatim ratnim fotografima koji su fotografirali ratnu svakodnevicu na prostoru bivše Jugoslavije.

Sontag se u knjizi „Regarding the pain of others“ (2003) bavi našom percepcijom o patnji drugih kroz fotografije koja najviše govori o nama samima. Sontag se u knjizi također bavi i kolektivnim i individualnim pamćenjem, odnosima moći, propagandom i ideologijom i reprezentacijom i to sve kroz fotografiju naglašavajući da je istina uvijek ugrađena u povijesni, geografski, lokalni, globalni, društveni, kulturni kontekst.

Vrlo zanimljiv doprinos razumijevanju kulturne dimenzije prošlih ratnih zbivanja ponudio je sarajevski filozof Ugo Vlaisavljević u knjizi “Rat kao najveći kulturni događaj: Ka semiotici etnonacionalizma“ (2007). Zanimljiva su autorova donošenja razmišljanja o ratu koji je na neki način uvijek prisutan: „Ratni subjekti u pomirenju ne traže istinsko pomirenje, nego nešto sasvim drugo – priznanje. Ratni subjekti uvijek će tražiti međusobno priznanje. To je jedna epska crta – nema ratnog sukoba bez istovremenog međusobnog veličanja neprijatelja. (...) S druge strane, epske priče se ne troše, ostaju stalno aktualne, a uvijek ih pokreće novi rat“ (Kegelj, 2012).

Svoj doprinos u istraživanju doživljaja rata i doprinosa žena u ratu dale su autorice Vušković i Trifunović u knjizi “Ženska strana rata” (2007) te Herrmann i Palmieri u knjizi “Between Amazons and Sabines: a historical approach to women and war” (2010). Sanja Stanić i Katarina Mravak u znanstvenom radu “Domovinski rat – Ratna iskustva žena” (2012) istražile su osobna sjećanja žena u ratu i posljedice rata u njihovim životima.

Znanstveni radovi koji obrađuju teme poput sjećanja (Assmann, A., 2004, 2006, 2008, 2010, 2011; Assmann, J., 1995, 2008, 2011; Connerton, 2004; Durkheim, 1974; Halbwachs, 1992; Zerubavel, 2003; Olick, 2011), usmene povijesti (Terkel, 1997) i uvidi koje donose bitni su za istraživanje u ovom radu. Erll u knjizi „Memory in Culture“ (2011) bavi se sociokulturnom dimenzijom sjećanja. U knjizi donosi povijest studije sjećanja i teoriju sjećanja kroz leće političkih znanosti, antropologijom književnosti, umjetnosti, studija medija itd. Erll kulturu

promatra kao rezultat davanja značenja dok se kulturno sjećanje temelji se na komunikaciji putem medija. U društvenoj dimenziji medija dolazi do procesa gdje sadržaj postaje dio kolektivnog sjećanja, prevođenjem iz *medijskog fenomena* u *medij sjećanja*, a ulogu u stvaranju sjećanja pripisuju im određene osobe, u određeno vrijeme i mjesto (Erl, 2011, 124). Cijeli ovaj proces ovisi o često nepredvidivim socijalno-kontekstualnim čimbenicima.

U radu „Communicative and Cultural Memory“ Aleida i Jan Assmann uvode „komunikacijsko sjećanje. Čuvajući Halbwachsovu značajku pojma kolektivno sjećanje, Assmannovi su ga podijelili na *komunikacijsko* i *kulturno sjećanje*. Assman 2008: 110). Sjećanje koje više nije dostupno neposrednom komunikativnom sjećanju Assmanovi nazivaju *kulturnim sjećanjem*. Kulturno sjećanje je sve ono što je u jednoj kulturi vitalno za stvaranje i nastavak određene skupine (J. Assmann, 2008: 44), a koristi se kulturnim artefaktima kao „nosačima“ sjećanja.

U radu „Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past“ (2010: 36-41) Aleida Assmann ističe važnost osobnog sjećanja koje čovjeka čini ljudskim, bitno je u osobnoj i kolektivnoj izgradnji i rastu identiteta. Assmann upozorava na važnost osobnih sjećanja jer su bitna u našem izgrađivanju, komunikaciji s drugima, ali i za izgradnju subjektivnog i društvenog identiteta. Ona su sveobuhvatna, ocrtavaju obitelj, susjedstvo, generaciju, društvo, državu i kulturu u kojoj živimo u svojoj različitosti. Te su dimenzije sjećanja različita u opsegu i rasponu, preklapaju se i presijecaju unutar pojedinca koji dijeli i ugrađuje ta sjećanja na različite načine.

Kako se vizualni mediji razvijaju i šire, razumijevanje vizualnih kultura se produbljuje, a samim time su i vizualna istraživanja su se razvijala i još se razvijaju. Mnogi autori doprinose sa svojim istraživanjima. Sarah Pink (2001) u knjizi „Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research“ bavi se vizualnom etnografijom, odnosno etnografskom istraživanjem koje uključuje fotografiju, video ili hipermediju. O vizualnoj etnografiji razmišlja kao o alternativnim načinima mišljenja te raspravlja o istraživačkoj etici, pravima subjekata istraživanja. Napominje da svaki medij (tekst, vizualni) evocira različite elemente iskustva na terenu.

Gillian Rose u knjizi „Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials“ (2001) obrazlaže da se kultura može razumjeti kroz različite vizualne prikaze te da su nam potrebne metodologije da bismo ih mogli tumačiti. Rose donosi i ispituje različite pristupe za razumjevanje vizualnih prikaza: semiologija, psihoanaliza, analiza diskursa i analiza sadržaja. Oslanjajući se na Foucaulta u svojim poglavljima knjige u analizi diskursa ona donosi

dvije vrste diskursa. *Diskurs I* kao oblik analize diskursa koji ima pozornost na diskurs viđen kroz različite vrste vizualnih slika i *diskurs II* koji se bavi pitanjima moći, tehnologije i „režimima istine“. Analiza diskursa audiovizualnih zapisa oslanja se i na metodologiju koju Rose predlaže u svojoj knjizi.

U radu se prilazilo analizi i sagledavanju kreativnih pobuda kakve stoje iza autoetnografskih postupaka snimanja rata te se konzultirala referentna literatura iz vizualno antropološkog područja te područja autoetnografije (Borjan, 2013; Bryman, 2001; Grimshaw, 2001; Hockings, 1975; Križnar, 2011, 2002; Loizos, 1993; Mason, 2005; Pink 2001; Pink, 2015; Ruby, 2000; Russell, 1999; Worth, 1980). Uz druge već spomenute autore vrijedno je spomenuti i rad Russell „Autoethnography: Journeys of the Self“ (1999) u kojem autorica naglašava da je etnografski način samorepresentacije prisutan i u filmu što je prepoznato kao „nova autobiografija“. Za Russell „autobiografija postaje etnografska u točki gdje filmski ili video-umjetnik razumije da je njegova osobna povijest utkana u društvu i povijesnim procesima“ (Russell, 1999: 276) dok oksimoronska oznaka autoetnografije najavljuje potpuni slom kolonijalističkih propisa etnografije. Dnevni filmovi, autobiografski filmovi i osobni videozapisi mogu se tako gledati kao esejistički impuls u novijem filmu i videu.

Križnar u radu „Vizualni rukopisi“ proučava domaće, obiteljske video arhive te ističe da su takvi zapisi poput rukopisa koji grafologu otkrivaju „ljudski um u proučavanju pisma“ (Križnar, 2002:167). Takvi vizualni zapisi kulture u različitim oblicima (arhivska vizualna dokumentacija, etnografski film, dokumentarni film o kulturi, interaktivne vizualne prezentacije itd.) vidljivi su dio kulture koji ovisi i donosi onaj skriveni (Ibid., 164).

Ovo istraživanje za polazišnu točku je uzimalo i analizu audiovizualnih zapisa, ali je uključivalo i proučavanje širih medijskih praksi kao što je snimanje osobnih sjećanja, digitalizacija, obrada zvuka i slike, montaža, arhiviranje. Konzultirana je literatura i iz ovih istraživačkih područja (Ishizuka, Zimmermann, 2008; Rascaroli, 2014, 2017; Russell, 2018; Turković, 1988).

Koristeći amaterske snimke Japanaca zatvorenih u logorima u SAD-u za vrijeme Drugog svjetskog rata, režiser Robert A. Nakamura koji je i sam bio u logoru, realizira film kroz intimni kolaž života drugih stvarajući i svoja sjećanja u vlastitom dokumentarnom filmu. Pažljivim odabirom kadrova, povremenim citatima ispisanih od strane zatvorenika kampa te uporabom evokativne glazbe, film privlači gledatelje emocionalnom iskustvu (Ishizuka, Zimmermann, 2008). Ovo je primjer recikliranja arhivske građe u filmovima te potvrđuje da je „arhiv sve više „mjesto na kojem je (i jest) izgrađena društvena memorija“, a zapis „kulturni označitelj,

posredovana i stalno mijenjajuća konstrukcija, a ne neki prazan predložak u kojem se nalaze djela i činjenice“ (Terry Cook, 2001: 27).

S ciljem da se pridonese znanstvenom istraživanju Domovinskog rata osnovan je i Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata sa zadaćom prikupljanja, sređivanja, čuvanja te stručnoga i znanstvenoga istraživanja i publiciranja gradiva iz Domovinskoga rata. Hrvatski sabor donio je Odluku o proglašenju Zakona o Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata (HMDCDR) u kojem se uređuju pitanja vezana uz obavljanje djelatnosti te se određuje da svi koji raspolažu dokumentacijom nastalom u Domovinskom ratu ili vezanom uz rat su je dužni predati Centru.

U Institutu društvenih znanosti Ivo Pilar od 2012. godine provodi se znanstveno-istraživački projekt “Hrvatski Domovinski rat: strukture sjećanja”.

Iz civilnog sektora se po dokumentarnom opsegu ističe projekt “Snimanje osobnih sjećanja na rat metodom usmene povijesti” udruge Documenta – Centra za suočavanje s prošlošću, koji kroz dokumentiranje ljudskih gubitaka i osobnih sjećanja na ratove potiče otvaranje javnog dijaloga o ratnim zbivanjima i različitim oblicima političkog nasilja; sjećanja su dijelom publicirana⁵, ali bez popratnih znanstveno-kritičkih analiza.

Iako je Domovinski rat znanstveno istraživani, još uvijek su nedostatna istraživanja vezana uz osobna sjećanja i puteve izgradnje kolektivnog pamćenja i ratnih narativa pri čemu se u novije vrijeme može konstatirati manjak autoetnografskog diskursa kakav je moguće uspostaviti iz vizualno-antropološkog gradiva. Tome u doprinos ide i otvaranje Muzeja ratne fotografije u Zagrebu (2018) čija prva izložba se bavi razdobljem Domovinskog rata, a autori fotografija su profesionalci i amateri koji kroz fotografije donose svoje vlastite emocije, stavove i razmišljanja.

⁵ Projektom „Osobna sjećanja na ratove i druge oblike političkog nasilja od 1941.-1995.“ od 2010. godine započelo se sa snimanjem osobnih sjećanja na području cijele Hrvatske (velik broj zapisa je i s područja sjeverne Dalmacije) te je dosad snimljeno više od 430 video intervjua. <http://www.osobnasjecanja.hr/> (Datum pristupa: 14. svibnja 2019.).

3. Korpus istraživanja

3. 1. Situacija 1990-ih

U razdoblju od 1991.-1995. dolazi do ekonomske krize u zemlji koja donosi i kinematografsku krizu. Raspadom Jugoslavije dolazi i do raspada dotadašnjeg načina potpore filmu, filmska produkcija u Hrvatskoj se potpuno obustavlja 1991. godine, kada se otkazuje Filmski festival u Puli „u znak prosvjeda protiv nasilja u ratu koji je počinjao na prostorima bivše države“ (Kurelec, 2013). Financiranje kinematografije sada se počinje izvršavati iz državnog proračuna, ali zbog krize se malo izdvajalo za kulturu (Pavičić, 2003).

Političke prilike su također utjecale na film jer su „film i politika u hrvatskoj kinematografiji često bili povezani, ne samo u službi izravne manipulacije ili poimenične difamacije, nego i po motivima za snimanje, temama, odnosno sadržaju nekih filmova“ (Škrabalo, 1998: 473). Kao svojevršno pravilo, ovo burno razdoblje obilježilo je filmove temama poput „hrvatska stradanja, progonoštvo i izbjeglištvo, ratne posljedice...“ (Pavičić, 2003).

Za razliku od dugometražnog igranog filma koji se u ovakvim prilikama ipak razvijao te se doživljavao kao nacionalni prestiž, javna potpora polako se gasila za kratkometražne filmove, nije bilo javne potpore kreativnim dokumentarcima. Pavičić (2003) naglašava da su, „suočeno s ratnom prijetnjom, hrvatsko društvo i vladajuća stranka reagirali izrazitom ideologizacijom svih pora društva“ koja se „promicala medijski, putem školstva, javnih ustanova i javne riječi, a za takvo promicanje važnu je ulogu imala Hrvatska televizija, dok se takva ideologizacija dijelom očituje i u dokumentarizmu“. Upravo za dokumentarni film ključna je produkcijska prevlast televizije, dokumentarni film 1990-ih nikada do tada nije bio toliko ovisan o „televizijskom novcu, tehnici, produkcijskim mehanizmima i uredničkom kadru“ (Ibid).

Međutim, unatoč ovim ograničenjima hrvatski dokumentarni film je imao svojih „bljeskova“ (Ibid.). Najveći broj filmova dolazi iz ADU, a publika ih je mogla vidjeti na kratkometražnom festivalu „Dani hrvatskog filma“ osnovanoga 1992. godine⁶. Za razliku od dokumentaraca u kojima su prevladavale slične teme i u kojima su se često koristile isti dokumentarne videosnimke (Pavičić, 2003), kod studentskih filmova nisu bile toliko zastupljene tzv.

⁶ <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/dani-hrvatskog-filma-donose-niz-naslova-s-liste-velikih-svjetskih-festivala-15101075> (Datum pristupa: 12. srpnja 2022.).

„normativne teme“ jer se odlukom ADU iz 1991. zabranilo studentima snimanje u ratnim zonama, a na rat i dominantne teme reagirali su različito (Ibid.).

Nažalost, u trenutcima nastajanja hrvatske kinematografije „film kao medij gubi značenje ne samo generiranja i potvrde, nego i reprezentacije nacionalne zajednice“ (Šakić, 2014: 325), dok je „hrvatski dokumentarni film propustio umjetnički zabilježiti dramu koja se odvijala uokolo“ (Pavičić: 2003.). Tomislav Šakić dalje naglašava da i danas „javnu sferu nacionalne zajednice u Hrvatskoj konstruira upravo javni, tj. medijski diskurs (prije svega televizija, novine, radio i internet) što je vidljivo u bogatoj produkciji HRT, ali suvremeni film (kao i kazalište) jedva da u tome sudjeluje“ (Ibid.).

3. 2. Korpus audiovizualnih materijala

Korpus primarnih podataka uključuje sve audiovizualne zapise o Domovinskom ratu koji su realizirani na području sjeverne Dalmacije u vremenskom razdoblju od 1991.-1995. godine.

Do informacija o audiovizualnim zapisima koji odgovaraju ovim kriterijima dolazilo se na različite načine istražujući istovremeno bazu internetskih podataka, konzultirajući specijalizirane arhive, kroz razgovore s autorima audiovizualnih zapisa, prijateljima, poznanicima i kolegama te prateći relevantnu literaturu.

Na web stranici Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC) filmski katalog⁷ javno je dostupan te ima informacije o filmovima koji su nastali nakon osnivanja HAVC-a 2008. godine, a katalog dalje upućuje na filmove nastale prije 2008., odnosno pretraživanje Kinoteke Hrvatskog državnog arhiva⁸ i Baze hrvatske kinematografije⁹ Hrvatskog filmskog saveza. Do informacija o filmovima dolazilo se i provjeravanjem arhiva HTV-a, arhiva HMDCDR-a. Kontaktirala se i arhiva Nacionalne i sveučilišne knjižnice¹⁰ čija web stranica daje mogućnost pretraživanja baze svojih podataka, a u povodu desete obljetnice rada „Zbirke knjižnične građe o Domovinskom ratu“ 2020. godine objavljena je „Bibliografija Zbirke knjižnične građe o Domovinskom ratu“¹¹ koja daje uvid u opsežnost i raznolikost dostupnog fonda.

⁷ <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova?godina=2022> (Datum pristupa: 25. srpnja 2022.).

⁸ <http://www.arhiv.hr/hr-hr/O-nama/Ustroj/Hrvatska-kinoteka> (Datum pristupa: 12. srpnja 2022.).

⁹ <http://hrfilm.hr/baza.php?action=1> (Datum pristupa: 28. srpnja 2022.).

¹⁰ <https://www.nsk.hr/> (Datum pristupa: 12. kolovoza 2022.).

¹¹ <https://www.nsk.hr/wp-content/uploads/2020/11/Bibliografija-Zbirke-knji%C5%BEni%C4%8Dne-gra%C4%91e-o-Domovinskom-ratu.pdf> (Datum pristupa: 12. srpnja 2022.).

Pomoću tražilica (najčešće Google, Google znalac) i ključnih riječi autorica je dolazila do podataka o zapisima koji su relevantni za ovo istraživanje. Na web stranici festivala dokumentarnih filmova ZagrebDoxa pronađen je tako koristan podatak da se 2011. godine održala retrospektiva dokumentarnih filmova od 1991.-1995. godine¹² na ZagrebDoxu s popisom prikazanih filmova te se odatle dalje dolazilo do ostalih podataka o filmovima.

Iako većina arhiva ima i svoje web stranice koje omogućavaju pregledavanje sadržaja arhiva, uglavnom je za takva pretraživanja potrebno znati neke podatke o filmu. Istražujući kataloge i internetske napise o događanjima na tadašnjim festivalima, pronalazili su se podatci o filmovima koji obrađuju temu rata u vremenu i na području interesantnim za ovaj rad. Takvim istraživanjem se došlo do podataka o dokumentarcima, ali i eksperimentalnim audiovizualnim zapisima samostalnih, odnosno nezavisnih produkcija.

S pojavom, a tako i širenjem interneta, nezamislivo je provoditi etnografiju bez promatranja i analiziranja *online* prostora jer se razvijanjem tehnologija mijenja i način života te *online* prostori postaju važni za „stvaranje i reprodukciju odnosa, identiteta i društvenih lokacija“ (Hallet i Barber, 2014: 307) te su takve mogućnosti, razmišljanja i istraživanja omogućila potragu za informacijama koje su oblikovale korpus audiovizualnih zapisa. Danas internet kao multimedijalna globalna mreža i medij za društvenu interakciju nudi brojne mogućnosti. YouTube, Vimeo, Dailymotion, Internet Archive i ostale internet video platforme također su bile uključene u pregled audiovizualnih zapisa, ali najveći broj zapisa je pronađen na YouTubeu. YouTube, popularno web mjesto za video hosting, pruža uslugu za učitavanje i objavljivanje digitalnih materijala na mreži, „web 2.0“ okruženje koje osim konzumacije sadržaja daje mogućnost i društvene interakcije. YouTube nudi interaktivne mogućnosti s ostalim korisničkim imenima povezanim s kanalima YouTube usluge, video hosting, naslove videa, opise videozapisa, tekst priložen uz videozapise, *oznake* (ključne riječi) i komentare na videa. Tako se na YouTube platformi mogu naći različiti sadržaji korisnika koji proizvode i dijele različite vrste videozapisa. Zahvaljujući takvim mogućnostima na YouTube platformi stvaraju se i različite zajednice koje njeguju sjećanja na Domovinski rat, ali i zajednice koje su za vrijeme rata živjele na okupiranom dijelu Hrvatske. Helena Wulff i Deborah Reed-Danahay tvrde da se, kroz pričanje priča, stvaranje budućnosti i kolektivna prošlost stavljaju u smislene narative. Naglašavaju kako se pričanje priča „prenosi riječima, zvukom, slikama i gestama“ i

¹² http://zagrebdox.net/hr/2011/program/retrospektive/hrvatski_dokumentaci_u_ratu_retrospektiva_1991_1995 (Datum pristupa: 17. rujna 2022.).

da se koristi „za stvaranje osjećaja pripadnosti među članovima skupina u rasponu od supkultura, preko dijaspore, do nacionalnih i nadnacionalnih političkih struktura“ (Grasseni, 2015), a takve mogućnosti u ovim suvremenim vremenima i nudi YouTube platforma.

U samom procesu pronalaženja podataka o audiovizualnim zapisima kojima se bavi ovaj rad, YouTube se pokazao vrlo korisnim mjestom za pretragu i pregledavanje takvih zapisa jer je često sadržavao i podatke o zapisima koji su se nalazi i u ostalim navedenim arhivama, ali platforma je i nudila zapise sličnih sadržaja ili poveznice pri pregledavanju zapisa. Interakcije korisnika u komentarima zapisa pružile su informacije o pregledanim zapisima ili su upućivali na nove, ali i često se u komentarima znao javiti i neki od sudionika događaja iz pojedinog zapisa¹³:

„Ovo je dokumentarni film 'Djeca Krajine – Između neba i zemlje' jedini dokumentarni film o djeci Krajine snimljen krajem 1994. godine u Krajini. Film je nagrađen prvom nagradom za kameru na festivalu kratkometražnog dokumentarnog filma u Beogradu 1995. god. i nagradom za režiju 'Srebreni lav' na festivalu dokumentarnog filma pravoslavnih zemalja u Moskvi 1997. god. Tada je Zlatnog lava dobio oskarovac Mihailkov što dovoljno govori o vrednosti ovog filma. Svakako pogledajte, film traje 33 min. Molim djecu iz ovog filma i one koji ih prepoznaju na ovom filmu da mi se jave. Postoji mogućnost snimanja dokumentarnog filma o njihovim životnim pričama poslije krajiške tragedije.

I ja sam u ovom filmu. :)“ (Slobo Tolic, 17. lipnja 2019.).¹⁴

Na YouTube platformi nude objašnjenje i značajke kako pregledavati YouTube sadržaje.¹⁵ Za ovaj rad do audiovizualnih zapisa dolazilo se uključivanjem ključnih riječi ili njihovom kombinacijom: „rat u dalmaciji“, „domovinski rat šibenik“, „razaranje grada zadar“ i sl. Na takav način dobila se neočekivano velika količina materijala.

Imajući stalno fokus na istraživačka pitanja, radeći bilješke o zapisima, selekcija materijala i dalje je bila zahtjevna jer je korpus audiovizualnih zapisa bio iznimno velik.

Putem mreže poznanstava prijatelja, kolega, poznanika dolazilo se do informacija o ostalim audiovizualnim zapisima snimatelja amatera, najviše na području Šibenika. Međutim, iako su

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=n56kngnsqls&t=325s> (Datum pristupa: 24. kolovoza 2022.).

¹⁴ Osim navoda iz intervjua sa snimateljima koji se navode u kurzivu, ostali navodi će biti označeni navodnicima.

¹⁵ https://www.youtube.com/intl/ALL_hr/howyoutubeworks/product-features/search/ (Datum pristupa: 25. rujna 2022.).

tri kontaktirana autora imali vlastite zapise, nisu ih bili voljni ustupiti za pregledavanje, nisu željeli dati bilo kakvo objašnjenje za takva postupanja.

S obzirom na ovu „dramatičnu“ (Pavičić, 2003) situaciju hrvatske kinematografije, na samom početku istraživanja i prikupljanja podataka sve je upućivalo na teškoće u pronalaženju podataka o filmovima i audiovizualne građe potrebne za istraživanje, prikupljanje, analiziranje i pisanje rada. Međutim, ispostavilo se da upravo zbog svega navedenoga, HRT kao glavno medijsko sredstvo tada, „a usto, treba biti otvoren, i ideološkoga aparata države“ (Šakić, 2014: 325) ima bogatu arhivu¹⁶ dokumentaraca, reportaža i različitih mozaik emisija o Domovinskom ratu s područja sjeverne Dalmacije nastalih za vrijeme Domovinskog rata. Pretraživanjem informacija o audiovizualnim zapisima u igranoj formi nije pronađen nijedan zapis što je i bilo očekivano s obzirom na kinematografsku krizu 1990-ih. Istraživanje se usmjerilo na arhiv HRT, Televizije Vodice, pregledavanje sadržaja YouTube platforme, arhiv HMDCDR-a i audiovizualne zapise do kojih se dolazilo privatnim mrežama poznanstava.

Komunikacija i istraživanje arhive HRT odvijala se putem e-maila i *online* alata za dijeljenje datoteka MyAirBridge koja omogućava slanje i dijeljenje datoteka veličine do 20 GB. Iz odjela arhive putem e-maila došlo se do popisa za ovaj rad relevantnih audiovizualnih zapisa. Takvi popisi sadržavali su sljedeće podatke: naslov audiovizualnih zapisa, datum nastanka, datum emitiranja, lokacija snimanja, vremensko trajanje zapisa te pozicija na vrpci, kratak sadržaj i opis, deskriptori, autori zapisa i osobe koje se pojavljuju u njima i sl. Pomoću ovih informacija o zapisima, kratkim opisima i deskriptorima, odmah se uvidjelo da je bojazan o nedostatnom broju audiovizualnih zapisa potrebnih za ovo istraživanje bila neosnovana. Ovakve informacije o zapisima su pomogle i u sužavanju korpusa građe za analizu, a neki od audiovizualnih zapisa iz arhive HRT mogli su se pogledati i na YouTube platformi jer su takvi zapisi i dijelom zapisi pojedinih korisnika YouTube računa. Zapisi koji su opisom, lokacijom snimanja i godinom nastajanja mogli odgovoriti i na neka istraživačka pitanja, putem MyAirBridge poslani su na pregledavanje.

Do podataka i pregledavanja audiovizualnih zapisa u HMDCDR dolazilo se fizički u prostore Centra te su se iz kataloga odabirali zapisi za pregled. Osim godine proizvodnje i lokacije snimanja u katalogu zapisa se mogao naći i kratak sadržaj zapisa i ako je bilo poznato i

¹⁶ Arhivska baza Domovinskog rata približno sadržava 10 054 priloga i radnoga materijala emitiranih unutar informativnih emisija i oko 7713 emisija informativnoga programa u razdoblju od 1. 1. 1991. do jeseni 1995.

dopušteno – i podatci o proizvođačima/autorima filma. U Izvješću o radu Hrvatskog memorijalno-dokumentacijskog centra Domovinskog rata za 2020. godinu¹⁷ stoji da je krajem 2020. Centar u posjedu nekoliko zbirki nekonvencionalnog gradiva. Za potrebe ovog rada korisno je spomenuti zbirku videozapisa koja ima 4107 sati videozapisa, zbirku fotografija koja ima oko 81 927 slikovnih zapisa i zbirku memoarskog gradiva sa 798 sati audio-zapisa. Proces prikupljanja još traje te je u 2020. uz ostalo gradivo prikupljeno i 164 medija nekonvencionalnog gradiva (VHS, DVD i gradiva na vanjskom disku ili stiku) i 796 fotografija. Od 2005. godine prikuplja se gradivo privatnih imatelja, ali u Centru nisu zadovoljni prikupljanjem takvog materijala, iako se u Zakonu o Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata¹⁸ navodi da su svi koji posjeduju dokumentaciju nastalu u Domovinskom ratu (arhivi i druge pravne i fizičke osobe) dužni takve materijale predati Centru. Jedan od razloga je strah privatnih imatelja i autora zapisa da se takvo gradivo ne zloupotrijebi, ali i neznanje da su dužni surađivati s Centrom. Nedostupnost nekih od materijala u HMDCDR-a javnosti, a zbog osjetljivosti gradiva, također je jedan od razloga nepovjerenja.

Putem privatnih kanala dolazilo se do audiovizualnih zapisa koje su snimali stanovnici istraživanih područja sa svojim kamerama. Naime, već od 1980-ih godina počela je masovnija uporaba kamera te su ratnu stvarnost mogli bilježiti građani koji su ih tada posjedovali. Međutim, većina takvih zapisa već za vrijeme Domovinskog rata našlo se u i u drugim audiovizualnim zapisima upravo zato što profesionalni snimatelji nisu mogli pokrivati teren zahvaćen ratnim događanjima, a u takvim trenucima su bili dragocjeni dokumentaristički materijali iz samog srca ratne svakodnevice. Prema takvim materijalima često se nije odnosilo odgovorno, nisu se poštovala autorska prava pa su tako postajući dijelovima drugih zapisa i manipuliralo njima, a neki od autora takvih zapisa su često i ostajali bez svojih izvornih materijala:

Evo, gledaj što se tu dogodilo. To je isto tragedija. Fulgosi koji je napravija prvi film “Tužno šibensko ljeto”, on je zapravo pokupija više-manje sve. U tom filmu je 80 posto mojih snimaka u tih sat vremena. Međutim, što se onda dogodilo? Brešan mlađi isto je radio jednu emisiju od

¹⁷https://sabor.hr/sites/default/files/uploads/sabor/2021-12-31/094201/IZVJ_HMDCDR_2020.pdf(Datum pristupa: 25. kolovoza 2022.).

¹⁸ Zakon o Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata, NN 178/2004, čl. 8.

tih materijala i te su VHS kazete jednostavno nestale na HRT (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

Privatnim kanalima došlo se do 10 VHS kazeta privatnih autora. Njihovom digitalizacijom i pregledavanjem otkrilo se nekoliko zanimljivih informacija. Sadržaji nekoliko VHS kazeta bili su kronološki poredani zapisi različitih TV emisija i dokumentarnih filmova o Domovinskom ratu te su autorici rada predstavljeni kao snimci iz arhive vlastitih materijala. Na takav način su pojedinci stvarali vlastitu arhivu audiovizualnog materijala potpisujući autorstvo u odabiranju sadržaja sastavljajući redoslijed emisija ili dijelova emisija u jednu cjelinu. Pregledavanjem materijala na većini VHS kazeta primijećeni su dijelovi zapisa ispod postojećih što je moglo ukazivati na nedostatak VHS kazeta i autorski odabir što ostaviti, a što presnimiti.

Do video arhive TVVD¹⁹ također se došlo privatnim kanalima. Svi zapisi su pohranjeni na VHS kazetama, a zbog lakšeg pregledavanja i stvaranja digitalne arhive takav materijal se digitalizirao (200 VHS). Ovaj materijal bio je zahtjevan iz više razloga. Digitalizacija se radila u realnom vremenu, odnosno VHS kazeta u trajanju 120 minuta se i digitalizirala u tom vremenu. Drugi problem je bio nabavka video rekordera i programa za digitalizaciju. Treći problem bila je velika količina materijala koja se morala pregledati, napisati bilješke o svakom zapisu te onda sužavanjem korpusa doći do uzorka za završnu analizu. Svi zapisi su pregledani, neki od njih za vrijeme digitalizacije, a neki naknadno.

VHS kazete su sadržavale i *sirove*, nemontirane materijale, ali i montirane materijale posložene za prikazivanje u programu TVVD. Tadašnja nestašica VHS kazeta ostavila je i traga na snimanim materijalima tako su se snimljeni materijali često presnimavali, a koristile su se i privatne kazete gdje su se presnimavala privatna događanja. Nije to bio slučaj samo s materijalima TVVD, i ostali snimatelji su imali takve probleme:

Bila je nestašica VHS kazeta, ja sam upotrebljavao stare, korištene kazete, ali nije bilo niti novaca. Snimao sam na kazetama koje sam imao kući (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

Dakle, mogućnost pregledavanja prikupljenih audiovizualnih zapisa realizirana je na različite načine. Audiovizualni zapisi do kojih se došlo privatnim kanalima ustupljeni su za gledanje kod

¹⁹ Televizija Vodice.

kuće. Bili su u različitim formatima: VHS i mini DV kazetama, DVD-ima, CD-ima te je kod nekih formata prije pregledavanja trebalo pristupiti digitalizaciji takvih sadržaja kao i kod materijala TVVD dok su se u HMDCDR-a pregledavanja radila u njihovim prostorima. Istraživanjem se otkrilo da su neki od audiovizualnih zapisa, koji se nalaze u spomenutim arhivama, objavljeni i na korisničkim YouTube računima te je tako olakšan pristup materijalima u svakom trenutku, a audiovizualni zapisi Hrvatskog filmskog saveza i HRT su slani za pregledavanje *online* alatima za dijeljenje datoteka.

Putem MyAirBridge *online* alata za dijeljenje datoteka iz arhive HRT poslan je odabrani materijal koji je sadržavao dokumentarne emisije, filmove i reportaže sa šibenskog i zadarskog područja. Pregledano je 50 dokumentarnih filmova i emisija te 91 reportaža. S pravom se može reći da za vrijeme rata, a tako i danas, „javnu sferu nacionalne zajednice u Hrvatskoj konstruira upravo javni, tj. medijski diskurs“ (Šakić, 2014: 325) te da dokumentarni film 1990-ih kao nikada do tada nije bio toliko ovisan „televizijskom novcu, tehnici, produkcijskim mehanizmima i uredničkom kadru“ (Ibid). Koliko god je HRT bio produktivan, YouTube platforma donijela je također velike mogućnosti pretraživanja i pregleda materijala, ali i mogućnost uvida u dinamične komunikacije između korisnika. Na YouTube je pregledano 273 zapisa od neobrađenih i nemontiranih snimaka, reportaža do dokumentarnih filmova i dokumentarnih emisija. Od privatnih vlasnika pregledano je 10 VHS kazeta.

U arhivu HMDCDR-a istražen je velik broj zapisa. Budući da se mogao realizirati razgovor sa Zoranom Lučićem, autorom audiovizualnih zapisa rata najvećim dijelom sa šibenskog područja, a njegove snimke bilo je moguće vidjeti jedino u HMDCDR-u gdje ih je dao pohraniti i digitalizirati, obratila se pozornost prvenstveno na njegove zapise, a pogotovo nakon saznanja da su materijali privatnih imatelja o Domovinskom ratu malobrojniji u odnosu na ostale zapise o ratu, a time i dragocjeniji.

Tako sam danas strahovito ljut kada mi se spočitava da moje snimke može bilo tko koristiti, da pripadaju državi. Oni pripadaju državi, oni pripadaju povijesti, ali oni pripadaju i ovome gradu. Ali zbog takvog jednog odnosa, nepoštivanja, netolerancije, drskosti ja sam odlučio da ne želim dati sve to, ne želim da se to prostituira (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

Sažimanje jedne takve opsežne audiovizualne građe bio je izazov zbog same količine materijala i odluke koje zapise odabrati za analizu te se kao jedan od ključnih problema pokazao pri

odabiru reprezentativnih zapisa za analizu i interpretaciju. Koje audiovizualne zapise odabrati za konačnu analizu i interpretaciju?

Osim fokusa na istraživačka pitanja, pregledavajući zapise i prepoznajući u njima prikaze stvarnosti rata kroz osobni filter autora zapisa/zajednice koji daju svoj glas kroz kadrove emocija, doživljaja postepeno se reducirao korpus. Nadalje, obratila se pozornost i na zapise koji zrcale trenutna stanja autora, ali i kolektiva/aktera u zapisima i stalno fokusiranje na relaciji ja/mi/drugi, promišljanje o sebi i drugima nekad i sada u takvoj trenutnoj ratnoj stvarnosti. Upravo stalnost takvih preokupacija sebe i drugih kroz slike rata su vanjske projekcije unutarnjih potreba/nemira, kreativnosti, razmišljanja i patnji, rastvaranja i stvaranja identiteta te svjesno ili nesvjesno bilježenje ratne stvarnosti na ovakav način. Takvim pristupom i izoštravanjem ja/mi/drugi mogu se prepoznati autoetnografski elementi. Osim toga, nastojala se pružiti i raznovrsnost materijala za analizu, od materijala koji nisu montirani do onih montiranih te obuhvatiti različite filmske rodove i zapise koji će obuhvatiti cijelu sjevernu Dalmaciju.

Na platformi YouTube su se odabiri audiovizualnih zapisa radili na korisničkim YouTube računima. Osim na same zapise, obratila se pozornost i na dosljednost bavljenja temama ratne stvarnosti vlasnika kanala jer su takvi kanali uglavnom sadržavali veliki broj zapisa koji su svojom ozbiljnošću i sistematičnošću u pristupu prezentiranja svoga pogleda kroz odabir filmova uz navedene kriterije nametnuli kao jedan od odabira filmova za analizu.

Budući da su se informacije o filmovima, njihovim autorima, pregledavanje audiovizualnih zapisa i provođenje polustrukturiranih intervjua međusobno isprepletale u istraživanju, nametnuo se i još jedan od kriterija za sužavanje korpusa građe za istraživanje. Naime, pregledavanjem materijala uočeno je da postoji mogućnost intervjua/razgovora s njihovim autorima što se pokazao kao odličan i zadnji kriterij za konačan odabir audiovizualnih zapisa, odnosno sužavanje korpusa audiovizualnih zapisa za analizu i interpretaciju u ovom radu. Neke od autora zapisa autorica rada poznavala je osobno, a preko mreže poznanstava, putem maila i društvenih mreža se s ostalim autorima stupilo u kontakt.

Važnost intervjua je upravo u tome što sugovornici u istraživanjima istraživače upućuju na „specifične teme unutar izabranog istraživanja i time sudjeluju u konstrukciji predmeta istraživanja“ (Čapo Žmegač, Gulin Zrnčić, Šantek, 2006: 34), oni postaju tako „*su-stvarateljima* i terena i cjelokupnog istraživanja“ (Ibid.). Tako se na ovaj način stvara njihova suradnička proizvodnja etnografije koja se nastavlja i u konstrukciji teksta i interpretaciji. (Ibid.)

U nastojanju da se korpus suzi i ograniči, konačan odabir zapisa za vizualnu analizu diskursa sačinjavao je 6 dokumentarnih filmova, 1 reportažu, 4 audiovizualna zapisa, nemontirana materijala.

Cilj ove potrage za izdvojenim i odabranim filmovima bio je pronaći dobre primjere zapisa koji će pokazati da su audiovizualni zapisi protkani autoreferencijalnošću i autorefleksivnošću. To je prvenstveno značilo fokusiranje na autorsku/snimateljsku „trajnu komunikaciju s cijelim sobom o tome što doživljavamo dok to doživljavamo. Biti autorefleksivan znači angažirati se, bivajući u trenutku, na toj metarazini osjećanja i mišljenja“ (Kušević, 2021: 101). Upućujući na svoj osobni filter/doživljaj kroz prikaz kadrova, ujedno i tražeći veze sa stvarnošću koju prikazuje – u ovom slučaju razaranje, patnju, bol, nestalnost, strah i sl. Interpretacija vlastite nevolje kroz življeno iskustvo kao subjekt (onaj koji proučava) i objekt (onaj koji se proučava).

3. 3. Korpus intervjua

Na početku istraživanja provedeni su preliminarni intervjui s članovima obitelji i prijateljima, a razgovor se snimao kamerom u njihovom prirodnom okruženju, u njihovim domovima. U razgovorima je korišten polustrukturirani intervju s pripremljenim okvirnim pitanjima o ratnoj svakodnevicu, ali razgovori su imali i dozu spontanosti. U tijeku istraživanja, došlo se do ideje da se kao dodatak radu ili njegov sastavni dio, nađe i audiovizualni zapis autorice ovog rada. Audiovizualni zapis je zamišljen kao dokumentarna forma čiji dio su trebali biti i snimljeni intervjui s opisima ratne svakodnevice kroz razmišljanja, doživljaje i emocije. Tijekom istraživanja zaključilo se da bi dokumentarna forma sa strukturom kakva je prvotno zamišljena više zahtijevala jednu hibridnu, dokumentarno-eksperimentalnu formu. Činilo se da bi takva forma više istaknula doživljaje, sjećanja i emocionalna stanja ratne stvarnosti te na specifičan način zaintrigirala gledatelja u gledanju i doživljaju filma. Takva stalna retrospektivnost je jedno od obilježja etnografskog istraživanja koje ne možemo zaobići te je takvo odustajanje normalan put do novih saznanja i “promjene kursa” (Potkonjak 2014: 42). Snimljeni intervjui koji su trebali biti sastavni dio filma koristili su se tijekom istraživanja te su pomogli u interpretaciji teksta i oslikavanju ratne stvarnosti kroz subjektivna iskustva sudionika.

Korpus intervjua sastoji se od polustrukturiranih intervjua kao najraširenijeg oblika kvalitativnog intervjua u humanističkim znanostima za opis i prikupljanje iz života sugovornika

kako bi se interpretirala značenja istraživanih fenomena (Kvale i Brinkmann 2008: 3). Od ožujka do rujna 2021. godine intervjuirano je 11 osoba, sudionika istraživanja, od kojih su njih desetero autori audiovizualnih zapisa. Sanja Radin-Maćukat bila je jedina žena i intervjuirana osoba koja nije snimateljica, ali bila je suosnivačica TVVD te je tako sa svojim ratnim i novinarskim iskustvom iznimno značajna sugovornica. Neki od intervjuova su snimani diktafonom te su se kasnije transkribirali putem automatske transkripcije zvučnih datoteka na internetskoj verziji Worda, kod nekih intervjuova su se vodile bilješke, a neki intervjuovi su se vodili putem e-maila. Intervjuovi su se odvijali u fizičkim prostorima obiteljskih kuća sugovornika, škole, kafića i prostorima interneta (Facebook, e-mail). Transkripti intervjuova s pitanjima i podacima o sugovornicima/sudionicima istraživanja nalaze se na kraju rada, a važniji dijelovi razgovora uključeni su u tekst rada. Više o polustrukturiranom intervjuu i sudionicima istraživanja, odnosno sugovornicima u potpoglavlju *Polustrukturirani intervju*.

U transkriptima intervjuova trudilo se sačuvati izvorni govor sudionika istraživanja. Vrijednost i uloga ovog korpusa je u kreiranju podataka i pomoći pri odgovorima na istraživačka pitanja, spoznajama o načinu nastajanja audiovizualnih zapisa i njihovom značenju u vremenu nastanka i danas, sagledavanju kreativnih pobuda u njihovom nastajanju, opisu atmosfere ratne svakodnevice i uvida u ljudska iskustva, stajališta, mišljenja, misli i osjećaje. Dobiveni podatci iz intervjuova su etnografski materijal koji je sudjelovao u stvaranju i interpretaciji ovog rada, ali i samoga filma.

Svi sugovornici su pročitali transkripte razgovora i dali su usmenu suglasnost za objavljivanje njihovih dijaloga u ovom radu.

4. Metodološka polazišta

Preduvjet za pisanje rada bilo je pretraživanje postojeće građe u Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata (HMDCDR), specijaliziranom arhivu kojemu je zadaća prikupljanje, sređivanje, čuvanje te znanstveno istraživanje i publiciranje gradiva, ali i prikupljanje i arhiviranje audiovizualnih zapisa iz razdoblja Domovinskog rata. Također se proučavala i analizirala Zbirka knjižnične građe o Domovinskom ratu u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici koja također nudi bogatu knjižnu, audiovizualnu i digitaliziranu građu, ali i ostali tiskani i elektronički mediji o Domovinskom ratu. Različite internetske platforme pružile su bogat izvor informacija i građe potrebnih za istraživanje i stoga su također bile korisne za amaterske i profesionalne audiovizualne sadržaje koji su se bavili temom Domovinskog rata. Rad se temelji i na istraživanju rezultata niza znanosti i znanstvenih disciplina s ciljem što sveobuhvatnijeg i sustavnijeg pregleda kulture rata, ratnodobne kulture življenja te vizualno-antropoloških radova.

U istraživanju se koristio kvalitativni metodološki pristup jer se takvim pristupom stavlja fokus na pojedinca, ali i na čitavu kulturu, interakciju istraživača s realnošću kao subjektivnog i višestrukog doživljaja. Unutar kvalitativnog metodološkog pristupa koristio se polustrukturirani intervju zbog visoke fleksibilnosti, dopuštajući sudionicima slobodno govoriti.

Osobna sjećanja sudionika istraživanja na Domovinski rat bilježila su se i posredstvom audio i audiovizualnih zapisa. Audiovizualnim i audio zapisima stvorila se arhiva osobnih doživljaja rata. Osim snimanih zapisa o kulturi življenja u ratu i osobnim doživljajima rata prikupljeni su, obrađeni i analizirani audiovizualni zapisi koje su snimili sudionici rata. Značaj video zapisa u etnologiji i kulturnoj antropologiji očituje se i u raznim projektima i istraživanjima unutar kojih sudionici snimaju ono što sami u nekom lokalnom poduzimanju drže važnim pa nastaju domorodne audiovizualne etnografije, domorodačke i domaće antropologije, ponekad izrijekom i kao autoetnografije. Takav pristup se sve više pojavljuje i u domaćim sredinama. Polazišna točka ovog istraživanja bila su osobna sjećanja i doživljaji rata zabilježena kroz takve audiovizualne zapise snimatelja. Vizualna antropologija je poddisciplina unutar socio-kulturne antropologije, a bavi se uporabom vizualne metodologije u etnološkim istraživanjima (kamera, fotoaparat) što podrazumijeva izradu i uporabu vizualnog materijala u antropološkom istraživanju radi opisivanja i analize kulture, ali podrazumijeva i samostalne vizualno-

antropološke radove. U radu koristimo vizualnu antropologiju u proučavanju kulture u kontekstu ratne stvarnosti pomoću audiovizualnih zapisa koje gledamo kao društvenokulturne izričaje koji nam govore o ratnoj svakodnevnici, ali i onome tko je stvara i reprezentira putem takvih zapisa.

Budući da se u radu koriste i takvi zapisi za stvaranje još jednog audiovizualnog zapisa autorice koja stvara i vlastiti audiovizualni materijal, možemo govoriti i o takvoj uporabi vizualne antropologije.

Prikupljanje video materijala TVVD (200 VHS kazeta) i ostalih audiovizualnih materijala obavljalo se putem mreže poznanstava, kolega, prijatelja iz njihovih privatnih arhiva. Takvi zapisi su se zatim digitalizirali i arhivirali.

Istraživanjem se obuhvatilo područje sjeverne Dalmacije, obradili su se i interpretirali narativni iskazi stanovnika toga područja, vezani uz osobna sjećanja na rat koji su imali ulogu u oslikavanju atmosfere rata i uvida u jednu takvu kompleksnu stvarnost, kao i amaterski i profesionalni audiovizualni zapisi ratne svakodnevice. Smještanje istraživanja u prostorni okvir sjeverne Dalmacije i vremenski okvir Domovinskog rata ima nekoliko razloga koji su navedeni u potpoglavlju *Prostorni i vremenski okvir istraživanja*.

Analizom vizualnog diskursa istraživao se korpus audiovizualnih zapisa, a više o sužavanju korpusa i odabiru audiovizualnim zapisima slijedi u potpoglavlju *Korpus*.

Montažnim postupkom, koristeći amaterske i profesionalne audiovizualne zapise Domovinskog rata, vlastite audiovizualne zapise autorice rada, pristupilo se izradi audiovizualnog zapisa kao osobnog interpretativnog intimnog kolaža sjećanja i doživljaja na Domovinski rat. U radu se tako pristupalo proučavanju širih medijskih praksi i kao što je obrada zvuka, slike i montaža.

4. 1. Kvalitativno etnografsko istraživanje polustrukturiranim intervjuom

U radu „Metodološke posebnosti suvremenog etnografskog istraživanja“ Relja ističe da „intervjuiranje za etnografa predstavlja najvažniji postupak prikupljanja i uvida u istraživačke podatke“, intervjui pomažu u razumijevanju te „etnografska viđenja i iskustva stavljaju u širi kontekst“ (Relja, 2011: 182). Etnografsko, odnosno kulturnoantropološko istraživanje metodom „polustrukturiranog intervju“, najraširenijeg oblika kvalitativnog intervjuiranja u humanističkim i društvenim znanostima (Kvale i Brinkmann, 2009) u ovom radu realizirano je

sa snimateljima i autorima audiovizualnih/analiziranih zapisa. Svi sugovornici koji su sudjelovali u kreiranju analiziranih audiovizualnih zapisa ovakvim kazivanjem omogućili su pohraniti „ispitanikov svijet u istraživačeve kulturalne/supkulturne konotacije i denotativna značenja“ (Relja, 2011: 182, 183). Dok strukturirani intervju koristi standardizirana pitanja koja vode odgovorima usporedivim kod različitih ispitanika, polustrukturirani intervju daje mogućnost istraživaču da sudjeluje u dijalogu i samim time iskoristi njegov potencijal (Brinkmann, 2013: 19, 21).

U etnografskim istraživanjima danas odnos između istraživača i istraživanih je promijenjen jer su se dogodile promjene u konceptu kulture. Na kulturu se danas gleda kao „interaktivni simbolički korpus“, a kulturna značenja su stalna dogovaranja te tako i ljudi nisu samo nositelji kulture nego i njezini graditelji (*culture-builders*) (Frykman i Lofgren 1987; Frykman 1999 prema: Čapo Žmegac, Gulin Zrnić, Šantek, 2006: 33).

Sugovornici u radu, ali i sudionici istraživanja su mala zajednica kreatora audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu te su svojim pristankom na razgovor ujedno pristali biti i *subjektom istraživanja, graditelji* „s glasom, pogledima i dilemama, vlastitim specifičnim stavom i tumačenjem situacije i kulturnih značenja“ (Čapo Žmegac, 2002: 42 prema: Čapo Žmegac, Gulin Zrnić, Šantek, 2006: 33), oni više ne kazuju već postaju su-govornici i su-stvaratelji terena i cjelokupnoga istraživanja (Čapo Žmegac 2002, prema: Čapo Žmegac, Gulin Zrnić, Šantek, 2006: 34).

Unutar kvalitativnog metodološkog pristupa koristio se polustrukturirani intervju upravo zbog visoke fleksibilnosti i mogućnosti da istraživač i mimo utvrđenih pitanja sazna i druge informacije od ispitanika. Polustrukturirani intervju dopušta sudionicima slobodno govoriti te se na taj način sugovornik oslobađa formalnih i psiholoških ograničenja, istraživaču je dopušteno prilagoditi se situaciji i uvijek može vratiti fokus razgovora na teme koje su mu važne.

Diskurzivni format omogućio je sugovornicima oblikovanje razgovora svojim riječima. Ovaj tip intervju osigurava sudionicima u istraživanju da spontano izraze vlastite misli vlastitim riječima uz bogatstvo izraza, a vrsta formata omogućava sugovornicima da po vlastitom nahođenju idu u dubinu i širinu.

Ukupno je intervjuirano 11 osoba, 10 osoba su autori audiovizualnih zapisa, dok je jedna sugovornica bila novinarka i urednica TVVD. Razlog zašto su intervjui rađeni baš s ovim sugovornicima pokazao se logičnim rješenjem jer predmet ovog istraživanja su autoetnografski

elementi koji se istražuju u njihovim audiovizualnim zapisima, a intervjui – osim što nam daju podatke pomoću kojih odgovaramo na istraživačka pitanja – donose i podatke koji omogućuju temeljitu analizu ili opis te su usklađeni s ciljem istraživanja. Osim toga, dobar intervju otvara uvide u ljudska iskustva, stajališta, mišljenja, misli i osjećaje, ali i pristup unutarnjim svjetovima sudionika kao put za dobivanje bogatih podataka (de la Croix, Barrett, Stenfors, 2018). Dakle, metodu polustrukturiranog intervjua koristimo kada “želimo dobiti opis života našeg sugovornika, tako da nam objasni značenje događaja ili pojava o kojima se razgovara; sastoji se od niza tema koje će se prodiskutirati, kao i nekih potpitanja” (Kvale i Brinkmann, 2009: 124).

U razgovorima s kazivačima korišten je diktafon, kod nekih razgovora radile su se bilješke, a neki od sugovornika su izrazili želju komunicirati u pismenoj formi preko e-maila, elektronskoj verziji vođenja intervjua putem pisma. Ovaj način vođenja intervjua imao je nedostatak koji uzrokuje asinkronost mjesta, odnosno nedostatak neverbalne komunikacije. Osim e-maila, intervjui su se provodili licem u lice, telefonski ili *online* pomoću društvene mreže Facebook. Do sugovornika se dolazilo putem poznanstava, metodom snježne grude ili pronalaskom kontakata na internetu. Svi sugovornici dali su usmeni pristanak na objavljivanje njihovih podataka i sadržaja intervjua.

Kvaliteta intervjua zasigurno ovisi o tome koliko se ugodno osjeća sugovornik, a izgradnja odnosa je ključna u stvaranju okolnosti za dobar istraživački intervju (de la Croix, Barrett, Stenfors, 2018). Neki od intervjua su realizirani u više navrata iz više razloga, kao što je proširivanje tema razgovora od strane sugovornika ili nedostatak vremena da se intervju odradi u jednom dijelu.

Prvi sugovornik bio je Šime Strikoman. U samom početku istraživanja, kontakt sa Strikomanom uspostavljen je zahvaljujući mentoru Jadranu Kali. Strikoman kao diplomirani filmski i televizijski snimatelj za vrijeme rata najviše je radio na projektima Hrvatske televizije te su takvi filmovi i emitirani na HRT. Autor je dokumentarnog filma „Vodice, Šibenik 1991/1992“ i snimio je najdramatičnije trenutke napada na Vodice. Intervju sa Strikomanom često je prerastao u razgovor, „razmjene mišljenja, komentara, prisjećanja na rat“ (Gulin Zrnčić, 2006: 88). Ovaj razgovor je osim bitnih saznanja za istraživanje otvorio put za još dva intervjua²⁰ te se tako metodom snježne grude došlo do još dva kazivača. Strikoman je u

²⁰ Metoda snježne grude „se temelji na ciljanome odabiru uskoga kruga ljudi koji zatim šire uzorak, upućujući istraživača na druge osobe koje bi mogao ispitati”. <http://struna.ihjj.hr/naziv/metoda-snjezne-grude/20469pristup> (Datum pristupa: 12. lipnja 2020.).

intervjuu uputio na razgovor sa snimateljem Ivicom Bilanom i novinarkom i urednicom Sanjom Radin-Mačukat koji su sudjelovali u radu TVVD od samih početaka te su bili dragocjen izvor informacija o organizaciji, motivima rada, značenju TVVD u vremenu rata.

Danas, zahvaljujući internetu kao globalnoj, planetarnoj, multimedijskoj mreži čiji je utjecaj nesaglediv i naročito značajan u društvenom okruženju, osim podataka o autorima audiovizualnih zapisa, omogućio je pronalazak i njihovih privatnih kontakata. Do sugovornika liječnika Loze, autora filma „Ratna bolnica Šiška“, došlo se putem interneta. Kao liječnik u ratnoj bolnici susretao se sa strašnim slikama ratne stvarnosti te je odlučio realizirati film kojim je osim procesa osnivanja ratne bolnice, želio pokazati i patnju svoje zajednice i sebe kao liječnika. Lozo je uz nekoliko razmijenjenih e-mailova u kojima se obrazložio predmet istraživanja rado pristao na razgovor te je na pitanja odgovorio e-mailom.

Još jednim sugovornikom se stupilo u kontakt preko interneta, odnosno društvene mreže Facebook. Njegovo ime uočeno je na odjavnim špicama reportaža i različitim snimkama na TV Zadar te je autorica rada iskoristila prednosti interneta i potražila i kontakte. Najbrži kontakt se ostvario preko društvene mreže Facebook. Da bi se dobilo povjerenje i stvorio odnos, uslijedili su telefonski razgovori i susret uživo u Zagrebu. Nakon takvih radnji i dobivenog povjerenja u istraživača, ali i u sam istraživački proces, s Draženom Koluderom napravljen je intervju putem mobitela.

Do kontakata s Ivom Govorčinom zvanim Picasso, snimateljem zadarskog studija HRT, došlo je preko prijateljske veze i bio je dovoljan samo jedan telefonski poziv da bi se u tom pozivu steklo i povjerenje i obavio razgovor za ovaj rad. Samo spominjanje rata, proživljenost rata u prostorima tadašnjeg zajedničkog življenja otvarao je prostore povjerenja za intervju.

Davor Šarić snimatelj je porijeklom iz Šibenika s kojim se nakon poslanog maila s objašnjenjem o njegovoj ulozi u ovom radu također brzo ostvario intervju putem mobitela. Davor Šarić zajednički je radio s Antom Granikom, bio je snimatelj reportaža u kojima je Granik bio novinar te je razgovor s njim bio iznimno važan jer su on i Granik u reportažnoj formi donosili proživljenost i empatiju u skloništa i stanove svojih sugrađanina dajući glas svojim akterima u njima.

Zdravko Mustać je autorici rada već otprije bio poznat kao snimatelj eksperimentalnih filmova, dao je zanimljive osvrte na snimanje i nastanak filma „Zadar nije za dar“ te filma „Rat je“ koji se ističu po svome posebnom odnosu prema ratnoj stvarnosti. U Zadru je kao opunomoćeni predstavnik i ugledni član naselja Stanovi dobio značajnu ulogu Dujela, zadarski snimatelj koji

je radio na talijanskoj televiziji RAI te je od vlastitih i snimki svojih sugrađana realizirao film „Zadre moj galebe, moja sloboda“ kako bi se prikazala situacija u kojoj se našao Zadar i zadarsko područje te stvorila empatija svjetske javnosti o događajima u Zadru i Hrvatskoj za prikupljanje humanitarne pomoći. U razgovoru u njegovoj obiteljskoj kući u Zadru donio je atmosferu rata, ali i onog medijskog rata koji se odigravao na talijanskoj televiziji na kojoj je radio. Zoran Lučić, šibenski snimatelj koji je snimio otprilike 250 sati materijala ratne svakodnevice od 1991.-1994. godine u Šibeniku i okolici, a koji se nalaze u Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata, emotivno je u intervjuu donio svoja sjećanja na ratnu stvarnost. Razgovor su obilježili otvorenost, emotivnost i povjerenje jer je donio svoju intimu doživljaja straha i ponašanja u određenim situacijama ratne stvarnosti iako do tada nije poznao autoricu ovog rada. Pave Čala šibenski je snimatelj amater čiji se kadrovi razaranja na grad nalaze u nekoliko dokumentarnih filmova i informativnih emisija te su njegovi doživljaji rata donijeli uvide u sama događanja u gradu za vrijeme najvećih napada na grad.

Postojalo je međusobno povjerenje sa svim sugovornicima, bez obzira na koji način se dolazilo do njih i bez obzira na dotadašnja poznanstva. Povezanost s proživljenom ratnom svakodnevicom na istim prostorima, bila je dobar temelj za ovakve komunikacije, fluidnost i otvorenost dijaloga.

Odnos sa sugovornicima je značajan i utječe na tijek i rezultat istraživanja. Glenn Bowman (1997: 45) ističe da istraživač i sugovornici imaju spektar identitetskih pozicija, a ne samo jedan identitet pa ih se treba percipirati kroz njihove identifikacije subjektivnih pozicija u pojedinačnim situacijama i diskursima. Rabinow ističe da su činjenice koje interpretiramo „stvorene i iznova stvorene (made and remade)“ dok u „antropološkom istraživanju nema privilegirane pozicije niti apsolutne perspektive, a etnografsko istraživanje je intersubjektivno stvaranje znanja u susretu istraživača i istraživanih (Rabinow 1977:150 prema: Čapo Žmegac, 2006: 225).

Razgovor o temama koje su zajedničke istraživaču i sugovorniku, o „suživljenim temama“ pretvara se u dijalog i “ razmjenu komentara, slaganja, neslaganja, mišljenja“ te postaju“ *trajno otvorenim procesom kreiranja istraživačkog pothvata*, u skladu s postmodernom idejom kooperativne proizvodnje etnografije koja ukida istraživačevu monopolizaciju stvaranja znanja“ (Marcus i Fischer 1986:71 prema: Gulin Zrnić, 2006: 89). Na isti način su se razgovori koje je autorica ovog rada vodila sa svojim sugovornicima često s vremenom kreirali kao i

osobni dijaloški oblik, i sugovornika i istraživača, u kojem su se procjenjivali i uspoređivali osobni stavovi i razmišljanja, situacije (Ibid.).

Unutar koncepcije autoantropologije/autoetnografije Valentina Gulin Zrnić ističe i drugu razinu ove vrste dijaloga, a to je „revalorizacija osobnog iskustva“, odnosno veća refleksivnost prema „osobnim, proživljenim situacijama, mjestima, susretima, izazivajući u dijelu moje osobne životne priče neka nova isticanja, vrednovanja, bogatije sjećanje“ (Ibid.)

U intervjuima sa sugovornicima mogli su se u jednom trenutku osvijestiti trenutci opasnosti u kojima se autorica rada našla za vrijeme rata, a kroz razgovore je i osvijestila takve događaje ili spoznala nove:

Imali smo Stožer, Rade Ivas i drugi ljudi, ali ja se dobro sjećam, tamo sam bio kad su njega zvali da se traži se od njega da Vodičani napuste Vodice jer da su već prvi tenkovi u Zatonu. Netko ga je zvao na telefon, a ja se sjećam dobro da je rekao da to ne dolazi u obzir. Brodovi za izvući djecu i žene bili su bili spremni, ali mi smo to izdržavali zajedno. Tek kad su nas gađali s dalekometnim projektilima, onda su djeca i žene otišle u Murter i Rogoznicu (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Ljudi koji su se dragovoljno prihvatili vršiti dužnost u službi opće zajedničke dobrobiti, koji su u javnosti uživali ugled 'velikih Hrvata', hladno i bez treptaja oka su mi bahato i samouvjerenost ponavljali kako 'njima' ratna bolnica 'ne treba' i da nama ne mogu 'osigurati prehranu, niti bilo kakvu drugu pomoć'. Najbolje je da odete s otoka Paga! (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

To je donijelo i veću refleksivnost istraživačice, ponovna promišljanja i neka nova vrednovanja. Također, komentari sugovornika upravo doprinose gledanju na intervju kao na proces osvještavanja, propitivanje i vlastitih poimanja i iskustava:

Bi li ponovio takav snimateljski put danas?! S obzirom kako su se prema meni odnosili, dobar dio društva i zajednice u kojoj živim, mislim da ne bi... No, poznavajući sebe, mislim da ne bi to ponovio na takav način kao onda, nego puno bolje.“; o odnosu danas prema snimanom materijalu koliko je to bio emotivan proces: 'Ne gledam svoje materijale, emotivan sam'; o osobnim dijalogima: 'Vidiš, kada ti tako pitaš, nisam to nikada tako gledao... Bio sam snimatelj po defaultu, a ne po zapovijedi (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

U ovim osobnim propitivanjima, međusobnom osluškivanju i razmjeni sjećanja, a i stvaranju novih, iščitava se i autorefleksivnost, promišljanje vlastitog iskustva i osluškivanju drugih u razgovorima i ovim susretima.

Kroz polustrukturirane intervjue sakupio se značajan korpus iskustava ratnog življenja koji je pomogao u oslikavanju atmosfere ratne svakodnevice, poticaju za bilježenjem takvih događanja, razmišljanju o takvim situacijama refleksijama i autorefleksijama kroz dijeljenje mišljenja i oblikovanju etnološke ili kulturnoantropološke interpretacije pomoću njihovih zapisa.

Valentina Gulin Zrnić je naglasila da intervjui ne potvrđuju samo višeglasje nego su i „forumi kazivačeve refleksivnosti“ (Ibid., 89). Osim samog iskustva u nastanku snimanih audiovizualnih zapisa, ovi sugovornici donijeli su svoje *svjetove* te su tako i potvrdili, da su graditelji kulture tada i danas (Frykman i Lofgren 1987; Frykman 1999 prema: Čapo Žmegač, Gulin Zrnić, Šantek, 2006:33).

4. 2. Promatranje sa sudjelovanjem

„Promatranje je jedna od najstarijih i najuniverzalnijih metoda koja se nalazi u osnovi gotovo svih znanosti“ (Tadej, 1983: 81), a uz promatranje se obično veže pojam sudjelovanja upravo zbog toga što je samo metoda promatranja neizvediva u terenskom radu, dok je uz promatranje sa sudjelovanjem usko povezana metoda intervjua. Metoda promatranja sa sudjelovanjem kao temeljni i primarni oblik prikupljanja znanstvene građe unutar etnografskih istraživanja vremenom je doživjela nadopune.

Annie Marion MacLean upotrebljava metodu sudjelujućeg promatranja davne 1910. godine istražujući položaj žena nadničarki te zbog uporabe ove metode i u tom smislu „metodološke svjesnosti“ smatra se začetnicom moderne etnografije (Relja, 2011 prema: Hallet i Fine, 2000.) Metodu promatranja u djelu „Argonauti Zapadnog Pacifika“ Bronislaw Malinowski proslavlja 1920-ih godina (1922 (1979): 17-19), a njegov naglasak u takvoj metodi je usmjeravanje ka „imponderabiliji, neuhvatljivom, življenom i iskustvenom“, odnosno kroz izjave domorodaca i njihovim svjetovima, dnevnim rutinama zahvaćati i stanja i osjećaje. Takvim razmišljanjem omogućio je da jedan takav način postane „središnje mjesto etnografskog rada za buduće generacije etnologa“ (Potkonjak, 2014: 69). Danas su promatranje sa sudjelovanjem i polustrukturirani intervjui skoro neodvojivi i čine osnovnu etnološku metodu terenskog

istraživanja, specifični su način prikupljanja podataka koji osim „vizualnih osjetila uključuje i ona njuha, sluha, dodira i okusa, a može biti popraćen fotografiranjem, audio ili video bilježenjem“ Adler i Adler, 1998:80-81 prema: Relja, 2011: 181).

Ideja pa onda i model sudioničkog promatranja zamijenila je nekadašnju duboko ukorijenjenu metodu promatranja koja je bila standard u etnografskoj praksi. Ovu tehniku odlikuje bliskost, a postiže se “uranjanjem” (immersion) u „okolnosti koje ne poznajemo, kojima svjedočimo, u kojima sudjelujemo i koje pokušavamo shvatiti“ (Potkonjak, 2014: 69) te pomaže istraživaču otkriti stvari koje druge metode ne mogu, a danas se i dalje razvija i polemizira (Ibid., 69-70). Ilić u radu naglašava da zadaća promatranja sa sudjelovanjem nije isključivo „da razumije, a promatranja bez sudjelovanja da objasni“ (Ilić 2015:279). Također naglašava da dok participiranje (praćeno introspekcijom) jača senzibilitet te se tako promatrane pojave dobivaju i subjektivnu dimenziju, promatranje sa sudjelovanjem ne služi samo „otkrivanju, osnaživanju ili opovrgavanju kauzalnih objašnjenja“, nego je *čisto* promatranje nezamislivo bez empatije. (barem u društvenim znanostima) (Ibid.).

Favret-Saada (2012) u proučavanju praksi narodnih liječnika u drugoj polovini 20. stoljeća predlaže dekonstrukciju udobnosti metodologije promatranja sa sudjelovanjem (Favret-Saada 2012:437) te sudjelujući u takvim praksama istovremeno i istražujući napominje da se na taj način ne može biti neuključen jer se tako mogu dobiti samo nepotpuni i siromašni odgovori.

Steći pravo znanje možeš jedino ako si „ulovljen“. Biti ulovljen ne znači poistovjećivanje s gledištem istraživanih već riskirati s mogućnošću raspada vlastitog intelektualnog projekta. Tako je uspjela potpuno uroniti u poziciju domorodaca/istraživanih „potresena osjećajima, percepcijama i mislima“ (Favret-Saada 2012: 441) koji utječu na one koji su dio praksi i sustava narodnih liječnika. Smatrajući da su njezine kolege antropolozi, iako su tvrdili da prakticiraju promatranje sa sudjelovanjem, nije im bilo važno sudjelovanje koliko promatranje. Za Favret-Saada je takvo *sudjelovanje* samo pokušaj biti na licu mjesta, a ono je minimalni zahtjev da bi se promatranje učinilo mogućim. Ona je odabrala aktivno sudjelovanje kao instrument stjecanja znanja (Ibid., 437-440).

Postmodernistička kritika “autoritativnih antropoloških glasova” donijela je razvoj metoda sa sudjelovanjem u istraživanjima, a o tome koliko će istraživač sudjelovati ovisi o osobnosti i želji istraživača. Upravo ova metoda promatranje dozvoljava da se intenzivno iskustvo s terena sa svime što ono donosi može prenijeti na više načina u istraživanje te tako i u konačan tekst. Međutim, u ovome radu specifična je situacija proživljenosti terena koja se dogodila puno prije

početka ovog istraživanja. Pleše (2006) u svome radu „Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja“, opisuje svoju ulogu u istraživanju kao veću od uloge promatrača ili *naknadnog sudionika*, a autorica ovog rada postala je sudionica ovog istraživanja već i prije nego je ono planirano. Promatranje i sudjelovanje u još nezapočetom projektu krenulo je već tada, ne u istraživačkom smislu ovoga rada, ali sigurno u smislu zaranjanja u stanja i emocije koje je donio rat i svakodnevnica takvog uznemirujućeg i po život opasnog življenja. Takva proživljenost je faktor zbližavanja sa sugovornicima, ali i pomoć da iz takvih događanja i proživljavanja istraživač doživljeno pretoči u tekst/film zahvaljujući afektivnom intenzitetu koji je pratio njihov prijenos (Favret-Saada, 2012: 443).

S odmakom ovaj proces razumijevanja, koji je bio „raširen u vremenu i nepovezan“, a u trenutku kada je netko najviše *pogođen*, takvo iskustvo ne može se prepričati. U trenutku kada se prepričava, čovjek to ne može razumjeti, vrijeme analize dolazi kasnije“ (Cottle 2009: 22).

„Metoda promatranja sa sudjelovanjem “ušla” je u ovaj rad tek po osvještavanju da ono što spontano radim jest “promatranje sa sudjelovanjem”. Iako autorici vremenski raspon koji je obuhvatila radom nije dozvoljavao takvu metodu, ona ju je „spontano primijenila u promatranju konteksta istraživanja i današnje percepcije“ (Nikolić Đerić, 2020: 27).

Vremenski period koji obrađuje ovo istraživanje nije omogućio promatranje sa sudjelovanjem sudionika ovog istraživanja u stvaranju njihovih audiovizualnih zapisa u spomenutom razdoblju. Međutim, svaki razgovor s autorima i svaki prikaz u kadrovima audiovizualnih zapisa, sakupljenih, interpretiranih i analiziranih, omogućio je da se takva metoda ipak spomene u metodološkim polazištima ovog rada. Ono što je autore potaklo na bilježenje i stvaranje takvih kadrova i zapisa, a to je doživljena ratna stvarnost koja je donijela i iznjedrila nove ili promijenjene stare obrasce ponašanja, zajednička je i sudionicima istraživanjima, ali i autorici rada. Ista stvarnost, isti prostori doživljaja omogućili su razumijevanja i promatranja te osvještavanja mreže ne samo odnosa već mreže emocija i doživljaja rata.

4. 3. Analiza vizualnog diskursa

Teorija diskursa javlja se u kasnim 1970-ima, ponudila je „novu analitičku perspektivu koja se usredotočila na pravila i značenja koja uvjetuju konstrukciju društvenog, političkog i kulturnog identiteta“ te od tada dolazi do pojava niza „različitih teorijskih aspekata društveno-humanističkih znanosti“ (Torfing, 2005: 1).

Razlikujemo tri različite generacije teorije diskursa. U prvoj generaciji teoretičara diskurs se definira kao „tekstualna jedinica koja je veća od rečenice“, druga generacija diskurs proširuje s govornog i pisanog jezika na „set društvenih praksi“ (Ibid.). Ovoj drugoj generaciji pripadaju različiti pristupi kritičke analize diskursa kao što je socio-kognitivni pristup van Dijka, dijalektički pristup Fairclougha te historijski pristup Wodak. Kritička analiza diskursa (CDA), najdosljednije je razvijena kod Fairclougha, a inspirirana je analizom diskurzivnih praksi Michela Foucaulta (usp. Torfing, 2005: 5-9).

U trećoj generaciji definicija diskursa proširuje se na sve „društvene fenomene“ koji su „diskurzivni jer njihovo značenje ovisi o decentriranom sustavu kontingentno konstruiranih pravila i razlike“ (Torfing, 2005: 8). Teoretičari ove generacije inspirirani su poststrukturalističkim pristupom Rolanda Barthesa, Jacquesa Derride, Julije Kristeve i drugih za koje je diskurs „sustav odnosa označiteljskih praksi produciranih kroz povijesne i krajnje političke intervencije, a koje osiguravaju kontingentni horizont konstrukcije bilo kojeg značenjskog objekta“ (Ibid.). Poststrukturalisti osim što su raskinuli s realističkim gledištem vezanim za jezik, odbacili su i „spoznaju jedinstvenog, koherentnog predmeta istraživanja koje su dugo bile u središtu tradicionalne filozofije i epistemologije“ (Halmi, Belušić, Ogresta, 2004: 37). Između ove tri generacije teorije diskursa usprkos njihovim međusobnim razlikama u razumijevanju i analizi kompleksne društvene stvarnosti nema jasnih podjela (Božić-Vrbančić, 2008: 11).

Halmi, Belušić i Ogresta (2004: 35) u svome radu napominju da je „diskurzivna analiza, analiza diskursa (analiza rasprave) naziv za mnoge različite pristupe u proučavanju teksta ili nekoga drugog empirijskog materijala, a razvila se iz različitih teoretskih tradicija i disciplinarnih područja“. Također naglašavaju da za analizu diskursa ne postoji jedinstveni naputak te je analiza diskursa slična mnogobrojnim metodološkim postupcima u sklopu različitih strategija kvalitativnih istraživanja (Ibid., 2004: 35).

Dakle, teorije diskursa kasnih 1970-ih su ujedno i konstruktivistička razmišljanja odnosa jezika i zbilje. Hall (1997) naglašava da teorijski gledano kroz povijest postoje tri pristupa odnosu jezika i zbilje. U radu „The Work of Representation“ (Hall, 1997: 24-26) ističe da je prvi pristup refleksivan, na jezik se gleda kao ogledalo zbilje te se prenosi točno značenje predmeta, osobe, ideje ili događaja. U drugom pristupu riječi znače samo ono što autor želi da znače, takav pristup je intencionalan, a autori kao način komuniciranja moraju koristiti već utvrđeni i dijeliti lingvističke konvencije i kodove unutar kulture u kojoj djeluju te ne mogu stvarati vlastite jezike. Treći pristup je konstruktivistički, na stvari i individue se gleda kao na subjekte koji nemaju fiksirano značenje, značenje se stalno rekreira i konstruira kroz sustave (re)prezentacije. Među poststrukturalistima se najviše ističe Michel Foucault, jedan je od najpoznatijih i najviše korištenih teoretičara diskursa dok su njegovi radovi inspiracija mnogim istraživačima i teoretičarima koji koriste njegove uvide u svojim analizama i istraživanjima. Foucaulta zanima skrivena i narativna struktura teksta koji ima svoje povijesno ishodište, dok većinu teoretičara analize diskursa više interesiraju detalji izgovorenog ili napisanog (manifestni sadržaj) (Halmi, Belušić, Ogresta, 2004: 37). Foucaultova metodološka monografija, *arheologija diskursa* (Foucault, 1969) inspirirala je korpus istraživanja koji se danas naziva analiza diskursa. Foucault je razlikovao *énonciation* (engl. Enunciation/izricanje) i *énoncé* (engl. statement/izjava) što se može primijeniti i na analizu vizualnih fenomena. Enuncijacija označava praksu izricanja nečega u kontekstu, a *énoncé* je osnovna jedinica diskursa – iskaz (Traue, Blanc, Cambre, 2019: 329). Diskurs kao ukupnost iskaza/énoncés ima „vlastitu simboličku i stvarnu materijalnost – terminologiju, epistemičke objekte, načine govora i strategije“ (Foucault, 1969 prema: Traue, Blanc, Cambre, 2019: 329).

Za Foucaulta ništa ne postoji izvan diskursa te se značenje uvijek konstruira u njemu. Po Foucaultu diskurs odražava stanje znanja u jednom određenom trenutku te se u takvom stanju prelama kroz cijeli niz različitih slika, tekstova, ali i okolnosti. Diskurzivni iskazi uglavnom proizlaze iz zajedničkoga institucijskog okvira, prelamaju se kroz cijeli niz društvenih konfiguracija te tako čine diskurzivne formacije koje su uvijek vezane za specifičan povijesni kontekst (Foucault, 1989, 32).

Za potrebe ovoga rada bitno je istaknuti i semiotičku teoriju Rolanda Barthesa te njegov koncept denotativnog i konotativnog značenja, ali i koncept mita koji će se koristiti i na koji će se oslanjati prilikom analize audiovizualnih zapisa. Denotacija predstavlja prvu razinu, ili opis, dok je konotacija „skriveno“ značenje oslonjeno na kulturni i povijesni kontekst promatrača.

Konotativna značenja u „Mythologies“ (1973.) Barthes je nazvao „mitovima“ koje promatra kao široke i difuzne pojmove koji kondenziraju sve što je povezano s izabranim ljudima, mjestima ili stvarima u jednu cjelinu (van Leeuwen, 2004: 97), to su kulturne vrijednosti i vjerovanja izražena kroz konotativnu razinu, skrivene kolekcije normi i pravila s kulturno specifičnim značenjem koje se čini univerzalno i samorazumljivo za cijelo društvo. Fotografije su dobri prijenosnici takvih značenja. One ih naturaliziraju te se konotacija postavlja kao najprirodnija interpretacija, dojam i slika o slici. Tako vizualni zapisi, a ovdje promatramo audiovizualne zapise, imaju mogućnost lakoće prenošenja takvih značenja ne izgovarajući u potpunosti poruku, radeći to prirodno da se poruka može protumačiti kao „pročitana“ (gledatelj), a ne kao poruka koju netko prenosi. Takve poruke često nose dva elementa sadržaja slika – poze i objekti, a Barthes naglašava da postoje poze koje su poznate svima, dok poze u tom nepisanom „rječniku“ poza imaju onu vrstu širokih i ideološki obojenih značenja koja su tipična za konotaciju. Za Barthesa mit nastaje i kroz bilo koju društvenu praksu, artefakt, a čovjek je taj koji može bilo koji prirodni predmet pretvoriti u nekakvo značenje (znak) koje može funkcionirati kao mit. Mit nije samo mit po sebi, on prvenstveno nastaje po načinu kako se održava: neprekidno izlaganje u kulturološkom kontekstu u kojem postoji, a ne samo po poruci koju šalje (Flood, 161-162).

Ikonografija za razliku od Barthesove vizualne semiotike koristi i tekstualnu analizu i kontekstualno istraživanje, intertekstualne usporedbe i dokumentarno istraživanje kako bi objasnila svoja tumačenja (van Leeuwen, 2004: 101). Ikonografiju, intertekstualnu metodu vizualne analize razvio je povjesničar umjetnosti Erwin Panofsky. Ona će dijelom biti korištena u analizi vizualnog diskursa u ovom radu. Radi se o tri vrste vizualne interpretacije na primarnoj ili predikonografskoj razini, sekundarnoj razini konvencionalne ili ikonografske slike i trećoj, intrinzičnoj razini koja se bavi vizualnim slikama kako bi istražila njihov opći kulturni značaj. Ikonografija, kao i analiza diskursa, ovisi o intertekstualnosti, interpretativna je te mnogi analitičari diskursa napominju da uspješna analiza diskursa manje ovisi o rigoroznim procedurama, koliko o kvalitetama kao što su vještina i znanje (Rose. 2001: 149). „Ikonografija se također smatra bliskom strukturalnim vrstama semiologije, s Panofskyjevom primarnom razinom tumačenja koja se odražava u pojmu denotativnih znakova, a njegova sekundarna razina u konotativnim znakovima“ (Ibid.).

Foucault čovjeka gleda kao proizvod diskurzivnih praksi, fluidnog, ne-autonomnog decentriranog subjekta, a na čovječanstvo kao na imaginarnu konstrukciju (Stanić, Pandžić,

2012: 230). Međutim, u radu se na pojedinca ne gleda samo kao na ne-autonomnog i konstruiranog subjekta već i kao nekoga tko može i nesvjesno apstrahirati iz vlastitog sudjelovanja u interakcijama u kojima se i nalazi pravi lokus kulture, odnosno da je jezik/slika/film performativan, odnosno da se iskazi ne odnose samo na događaje u stvarnom svijetu već se i stvaraju. Brenda Farnell i Laura R. Graham u svome radu „Discourse – Centered Methods“ naglašavaju da je Edward Sapir bio preteča pristupa usmjerenih na diskurs kada je napisao da je “pravi lokus kulture u interakcijama specifičnih pojedinaca i, sa subjektivne strane, u svijetu značenja koje svaki od tih pojedinaca može nesvjesno apstrahirati za sebe iz njegovog sudjelovanja u tim interakcijama” (Sapir, 1949: 515 prema: Farnell, Graham, 2015: 392). Farnell i Graham tako napominju da bi se na osobe trebalo gledati kao na kauzalne opunomoćenike i utjelovljene agente za stvaranje značenja sa svojim jedinstvenim moćima dok su diskurzivne prakse sredstva za provođenje društvenog djelovanja i kulturnog znanja. Kultura kao proces u nastajanju je povijesno prenošen, ali je stalno proizveden i revidiran kroz dijaloge svojih članova (Farnell, Graham, 2015: 393). Također naglašavaju da je jezik performativan, odnosno, iskazi se ne odnose samo na događaje u stvarnom svijetu već su i stvoreni, indeksni su znakovi tako poput „mjenjača“ koji smještaju radnje u vremenu i prostoru, deiktički su te pokazuju prema van od mjesta aktera/actor’s location. Tako se struktura radnje širi iz središta, lokusa ja i ti, a sve kako bi se ocrtalo mjesto i vrijeme radnje događanja u odnosu na središnje aktere (Farnell i Graham (1998: 396):

„Indeksikalnost koja čini sine qua non jezika može biti više ili manje kreativna: što više neki pokazatelj jača tko, što, kada i gdje određenog djelovanja, to je taj pokazatelj performativniji. Što se pak više nekim pokazateljem održava status quo nekog djelovanja, to se njime više pretpostavlja (i to je on manje performativan). Performativnost se može smatrati procesom koji se ponekad pojavljuje kao eksplicitna formula (zapovijedi, obećanja itd.), ali je češće implicitna. Svaki pokazatelj može biti performativan, ovisno o dinamici konteksta“ (Urciuoli 1995:190 prema Farnell i Graham (1998: 396).

Različiti akteri unose tako vlastite perspektive u situacijama u kojima djeluju, koristeći se u različitim kontekstima različitim strategijama „kako bi konstituirali kulturno i povijesno organizirane društvene svjetove koje nastanjuju“ (Duranti i Goodwin 1992: 5 prema Farnell,

Graham, 2015: 399). Gledajući i razmišljajući na ovaj način, kontekst nije vrsta “okruženja” koje utječe na izražajne forme i tekstove već je usmjeren na agenta i može se razlikovati od sudionika u određenom događaju.“ (Bauman, 1992: 142 prema Farnell, Graham, 2015: 399). Kontekst rata iznjedrio je tako emocije rata, ratne doživljaje i nove strategije u snimanju audiovizualnih zapisa kako bi akteri utemeljili novu društvenu stvarnost koju su živjeli kroz vlastite perspektive. Postali su autori, promatrači i promatrani, svojim bilježenjem rata stvarali su i individualne interpretacije kulture u zajedničkoj ideji kulture koju je dijelila njihova zajednica. Audiovizualni zapisi ratne stvarnosti proizvodi su kulture, proizvedeni i revidirani kroz dijalog svojih članova i zajedno kroz diskurzivne prakse te su performativni baš kao i jezik.

U radu analiziramo audiovizualne zapise te u njima uočavamo autoetnografske elemente, pritom zapise gledamo kao kulturne interpretacije ratne stvarnosti u istraživanju vlastite i kulture svoje zajednice kroz osobnu naraciju.

Različita su mišljenja i razmišljanja o diskursu te su u tekstu iznad dotaknuta razmišljanja i put kojim će se analiza audiovizualnih zapisa kretati. U tekstu koji slijedi analiza vizualnog diskursa postavljena je u korake zbog lakšeg razumijevanja samog procesa.

Ljudski diskurs i djelovanje su skupovi „simbola koji izražavaju slojeve značenja“ i ne mogu se analizirati pozitivističkim metodama prirodnih znanosti. Takvo iščitavanje treba biti pažljivo i metodološki posebno za svaku analizu (Miles, Huberman, 1994:8). Stuart Hall naglašava da ne postoji *ispravan* odgovor na pitanje što znači neka slika ili reklama te da ne postoji zakon koji bi osigurao *jedno istinsko značenje* ili da se značenja neće s vremenom mijenjati. Predlaže da „najbolji način da se *razriješe* takva čitanja jest da se ponovno pogledaju konkretni primjeri i pokuša detaljno opravdati svoje *čitanje* u odnosu na stvarne prakse i upotrijebljene načine označavanja te značenja za koja smatrate da proizvode“ (Hall, 2003:6).

Odgovarajuća metoda, dakle, mora biti dovoljno fleksibilna za interpretaciju svakog materijala posebno.

Analiza:

U analizi vizualnog diskursa rad se oslanja se na radove i razmišljanja Gillian Rose (2001), Gabriele Christmann (2008.), Caroline Lenette (2016) te na korake analize vizualnog diskursa Doerr i Milman (2014). Strukture analize diskursa spomenutih istraživača pomogle su

organizirati metodološki pristup za analizu audiovizualnih zapisa i prilagođavati ga specifičnostima analize diskursa u ovom radu. Svi navedeni istraživači su se bavili i primijenili ikonografsko-ikonološki okvir analize slike u svojim istraživanjima. Podrijetlo ikonografsko-ikonološkog okvira za analizu slike leži u povijesti umjetnosti, točnije od Erwina Panofskog. Ikonografsko-ikonološki okvir pruža odličan pristup za razumijevanje potencijala vizualnih prikaza proživljenih iskustava ratne svakodnevice stanovnika sjeverne Dalmacije. Rose (2001: 147) naglašava da ikonološka analiza može pokazati „bitne tendencije ljudskog uma“ koje su prevedene/pretočene u vizualne teme i koncepte, ali isto tako ističe da je pozivanje na „bitne tendencije ljudskog uma“ izrazito *nefoucaultovsko* jer Foucault inzistira na potpunoj društvenoj konstrukciji ljudske subjektivnosti. U svojoj knjizi Rose metodu za provođenje analize diskursa smješta u kvalitativne strategije istraživanja, crpeći inspiraciju i teorijske temelje iz Foucaultova djela te nudeći primjere i vizualne interpretacije Panofskog.

Analiza vizualnog diskursa pomaže u razumijevanju kako slike/pokretne slike konstruiraju specifične poglede na društveni svijet. Dok se vizualnost promatra kao tema istraživanja, analitičara diskursa zanima kako slike konstruiraju prikaze društvenog svijeta. Ovakva vrsta analize diskursa/analiza vizualnog diskursa posebnu pozornost posvećuje samoj slici/pokretnoj slici, ali i drugim vrstama pogleda/svjedočenja/dokaza/evidence. Vizualna analiza diskursa istražuje kako su ti specifični pogledi ili prikazi konstruirani kao stvarni, istiniti ili prirodni kroz određene režime istine (Rose, 2001: 140). Takvom analizom omogućit će se ocrtavanje kretanja od osobnog ka kolektivnom sjećanju kroz autoetnografski filter i način na koji su društvene konvencije i percepcije utjelovljene u audiovizualnim zapisima. Također, analiza će pokušati odgovoriti na pitanje kome se ljudi-autori i sudionici audiovizualnih zapisa obraćaju i u čemu se temelji njihova interpretacija te na koji način se njihovi društveni identiteti iskazuju u strukturi zapisa i kompoziciji njegovih dijelova.

Tablica sažima četiri koraka kroz koje se prolazi u procesu analize audiovizualnih zapisa korištenjem ikonografsko-ikonološkog okvira za analizu slike.

1. Interpretacija kompozicije pokretnih slika
2. Ikonografska analiza
3. Ikonološka interpretacija/ Kontekstualizacija
4. Ikonografska interpretacija

1. U radu se umjesto interpretacije kompozicije u prvom koraku analize koristi interpretacija kompozicije pokretnih slika. Interpretacija kompozicije koju Rose (2001: 34-47) opisuje u

knjizi koristi se kao metoda za opisivanje slika i fotografija. Neki aspekti audiovizualnih zapisa također se mogu opisati korištenjem interpretacije kompozicije, ali audiovizualni zapisi zahtijevaju i dodatni skup pojmova za opisivanje svojih dinamičkih kvaliteta. Rose (Ibid., 48-53) u knjizi donosi Monacove smjernice za interpretaciju kompozicije pokretnih slika u kojima Monaco sugerira da je mizanscena rezultat odluka o tome što i kako snimiti, dok je montaža način na koji se kadrovi prikazuju. Njegov deskriptivni rječnik podijeljen je na svaki od njih. Uz ova razmatranja pri tumačenju pokretnih slika Monaco naglašava i zvuk koji ih prati te narativnu strukturu filma. U metodološkom smislu ova razina ima neke paralele s interpretacijom na primarnoj ili predikonografskoj razini, odnosno pažljivim promatranjem koje zahtijeva interpretacija kompozicije. U analizi audiovizualnih zapisa koristit će se razmišljanja i izrazi Peterlića (2000) i Turkovića (2012), Nicholisa (2016).

2. Ikonografska analiza – pokušava razmotriti specifično mjesto i fragmentirano značenje koje audiovizualni zapis dobiva kod različitih proizvođača/autora, pošiljatelja i primatelja zapisa. U ovom koraku značenje audiovizualnih zapisa se iščitava korištenjem znanja izvan samih zapisa (društveni, politički, kulturni kontekst), u zapisima postoji znanje koje dolazi i iz drugih, usporedivih zapisa te i znanje o proizvodnji, upotrebi i recepciji zapisa. Ovdje je fokus na analizi, ali je značajan pristup interpretaciji uzimanje u obzir uži i širi kontekst zapisa.

3. Kontekstualizacija – ikonološka interpretacija u kojoj se sintetičnim tumačenjem i strukture audiovizualnog zapisa i kontekstualnog znanja razrađuje „pravo značenje“. Kontekstualizacija upotpunjuje vizualnu analizu podataka s drugim metodama i oblicima.

4. Ikonografska interpretacija – ova metoda uzima u obzir specifične uvjete proizvodnje, distribucije i korištenja fotografija. U kontekstu ikonografske interpretacije treba razraditi fotografov namjeru, dok se ikonološkom interpretacijom nenamjerna značenja trebaju rekonstruirati uključivanjem povijesne, političke, društvene i kulturne pozadine.

| | | |
|----------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Korak 1: | Interpretacija kompozicije pokretnih slika | Interpretacija kompozicije nudi načine opisivanja mizanscene, montažne, zvučne i narativne strukture. Opiši što vidiš. |
| Korak 2: | Ikonografska analiza | Značenje audiovizualnih zapisa se iščitava korištenjem znanja izvan samih zapisa (društveni, politički, kulturni kontekst), ali u zapisima postoji znanje koje dolazi i iz |

| | | |
|----------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | drugih, usporedivih zapisa te i znanje o proizvodnji, upotrebi i recepciji zapisa. Što promatraš. |
| Korak 3: | Ikonološka interpretacija | Razrađuje se „pravo značenje“ sintetičnim tumačenjem, i strukture slike i kontekstualnog znanja. Kontekstualizacija nadopunjuje vizualnu analizu podataka s drugim metodama i oblicima – ikonološkom interpretacijom nenamjerna značenja trebaju rekonstruirati uključivanjem povijesne, političke, društvene i kulturne pozadine. Značenje audiovizualnog zapisa. |
| Korak 4: | Ikonografska interpretacija | Ova metoda uzima u obzir specifične uvjete proizvodnje, distribucije i korištenja zapisa. U kontekstu ikonografske interpretacije treba razraditi namjeru autora. Namjera autora. |

Analiza vizualnog diskursa posvećuje više pozornosti pojmu diskursa koji je artikuliran kroz različite vrste vizualnih slika (kao i druge vrste izražavanja) te se iz tog razloga i koristi u radu. Foucault diskurs gleda kao oblik discipline, moćan je i to upravo zbog toga što je produktivan, usmjerava subjekte na određene načine razmišljanja, ljudski subjekti proizvode se kroz diskurse kao i „predmeti, odnosi, mjesta, scene: diskurs proizvodi svijet onako kako ga razumije“ (Rose, 2001: 137).

5. Teorijska polazišta

5. 1. Autoetnografija

Postmodernizam je donio refleksivnost u antropološko istraživanje i pisanje/izražavanje te mogućnost donošenja autorefleksivnog i autobiografskog u suvremenim tekstovima/audiovizualnim zapisima. Rat je donio ono što i autoetnografija u sebi utjelovljuje: borbu, strast i život u teškim i zahtjevnim životnim situacijama te je takav proces intenzivno angažirao i čitatelje/gledatelje da čitajući/gledajući brinu, osjećaju, suosjećaju te da djeluju. Ovaj opsežan pregled i uvid u autoetnografiju kao kvalitativnu metodu istraživanja pokazuje koliko je to složen i kompleksan proces te koliko je prisutno različitih razmišljanja i djelovanja unutar autoetnografskih istraživanja i izražavanja. Ovakav pregled za rad je iznimno koristan jer razlaže kompleksnost i raznovrsnost poimanja autoetnografije te pomaže u prepoznavanju autoetnografskih elemenata u audiovizualnim zapisima u radu. Postmodernistička propitivanja o ulozi autora u istraživanjima i pisanju/snimanju, donio je i sam rat koji je, nažalost, stvorio ozračje i snažnu podlogu za takva razmišljanja i istraživanja o iskustvu vlastitog u kompleksnoj i teškoj atmosferi ratne svakodnevice. Audiovizualne zapise o Domovinskom ratu odlikuju takvi autoetnografski impulsi što će i pokazati analiza vizualnog diskursa takvih zapisa.

5. 1. 1. Povijest autoetnografije

Autoetnografija je „pravac u etnologiji i kulturnoj antropologiji koji polazi od pretpostavke da su osobne karakteristike istraživača bitne za način na koji razumijemo svijet; autoetnografsko istraživanje polazi od tvrdnje da su osobno istraživačevo iskustvo, njegovi stavovi i vrijednosti konstitutivni za proces spoznavanja“ (Potkonjak, 2014: 94).

Reed-Danahay (1997: 1-17) napominje da pojam autoetnografija ima više značenja. Autoetnografija je metoda, tekst i koncept, a može se pratiti kroz dva glavna razmišljanja i tumačenja – jedan se odnosi na etnografiju, a drugi na životnu povijest. Jedno od najranijih spominjanja autoetnografije je u sklopu Karl Heiderovog istraživanja djece u Dani Valley u Indoneziji. Svoje istraživanje Heider spominje u jednom članku 1975. i naziva ga „Dani auto-ethnography“. David Hayano upotrebljava pojam autoetnografija 1979. godine, ograničavajući pojam na kulturnu razinu istraživanja antropologa o njegovim „vlastitim ljudima“. John Van

Maanen autoetnografijom naziva jedan od četiri vrste pristupa u pisanju etnografije koje naziva "alternativama etnografskom realizmu" u kojem naglašava da autoetnografija postaje oblik pisanja u kojem je etnograf domaći ili insajderski istraživač (Ibid.).

U drugom načinu pristupa autoetnografskom razmišljanju i tumačenju naglašava se autobiografsko značenje pojma. Reed-Danahay naglašava da Stanley Brandes ne koristi pojam autoetnografije, ali raspravlja o oblicima životne povijesti koju su antropolozi često koristili početkom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, što je i dovelo do novih teorija autoetnografije. Brandes naziva "etnografsku autobiografiju" proročanskom pričom koju je ispričao "obični član njegova društva", a pojam „antropološka autobiografija” za njega označava istraživanje gdje je antropolog sam sebi autobiografski subjekt. Reed-Danahay napominje da se ovi oblici životne povijesti mogu označiti kao autoetnografija. Za Brandesa su ovo žanrovi pisanja o životu koji imaju etnografski interes i govore istovremeno o kulturi i o životu (Ibid.).

Norman Denzin naziva nekoliko različitih oblika pisanja "biografskom metodom". To su: autobiografija, etnografija, autoetnografija, biografija, etnografska priča, usmena povijest, povijest slučaja, studija slučaja, životna povijest, priča o životu, i osobni doživljaj priče. Za Denzina je autoetnografija tekst koji kombinira etnografiju i autobiografiju, a bitno obilježje autoetnografije prema Denzinu nije usvajanje objektivnog autsajderskog pravila pisanja poput tradicionalne etnografije, već bi autoetnografija trebala uključiti elemente vlastitog životnog iskustva i tako se razlikovati od etnografije i životne povijesti ili autobiografije (Ibid.).

U drugačijem određivanju pojma autoetnografije, književna kritičarka Alice Deck razlikuje "autorefleksivno terensko izvješće" i "autoetnografiju". Prema Deck autohtoni etnograf je autor autoetnografije, domaći stručnjak, čije je autentično prvo poznavanje kulture dovoljno da posjeduje autoritet u tekstu, dok za Denzina autoetnografiju piše autor/antropolog koji upotrebljava „hijerarhiju glasova“, a izvorni glas potvrđuje vanjskim antropološkim i povijesnim izvorima (Ibid.).

Lejeune nema povjerenja u etnografa autsajdera te potiče razvoj etnobiografije i autoetnologije kao način izbjegavanja onoga što vidi kao prazninu etnologije. Za Lejeune autentičnost je maskirana etnologijom, dok etnobiografija i autoetnologija izravnije predstavljaju glas seljaka i radničkih klasa. Za Mary Luise Pratt autoetnografija je oblik etnografije vlastite kulture, a ne dio autobiografije, to je oblik pisanja koji se obraća autorovoj vlastitoj skupini i šire.

John Dorst u knjizi „The Written Suburb“ ne primjenjuje pojam autoetnografije za pisane tekstove, već na materijale i predmete proizvedene od stanovnika predgrađa u regionalnim sajmovima umjetnosti i obrta. On tvrdi da ti socijalni i kulturni artefakti predstavljaju oblik autoetnografije u smislu samooznačavanja i autoreferencijalnosti za ljude tog područja. Dorst sugerira da ako se zadatak etnografije može opisati kao zapis i tumačenje kulture, postmodernizam je profesionalnom etnografu suvišan (Ibid.).

Jedna od glavnih razlika u korištenjima pojma autoetnografije je u naglasku na autobiografiji ili etnografiji. Reed-Danahay objašnjava da se kod Pratt, Van Maanena, Hayana, Dorsta i Stratherna, pojam autoetnografije odnosi na *native etnografiju*, proučavanje vlastite grupe gdje se pojavljuju pitanja autentičnosti glasa i suprotstavljanja u slučaju kada autoetnograf nije profesionalni antropolog. U slučaju da je autoetnograf antropolog, postavljaju se pitanja o metodološkim pitanjima izrade etnografije "kod kuće", s obzirom na dugogodišnju tradiciju ove discipline proučavanja Drugih. Kada je autoetnografija vezana za autobiografiju, kao u slučaju Lejeune, Brandes, Denzin i Deck, pojam se više odnosi na etnografsku autobiografiju ili domaću/native autobiografiju, radije nego na domaću/native etnografiju. Reed-Danahay ističe da etnografija postaje sve više autobiografska, a autobiografija odražava kulturne i društvene okvire vrijednosti dok radovi antropologa usmjereni na proučavanje osobnih priča idu upravo u tome smjeru te da je dualnost autoetnografije sadržana u auto i kulturnoj referencijalnosti. Autoetnografija nije samo oblik samorazumijevanja koji stavlja sebe unutar društvenog konteksta, već je to i metoda i tekst, a kao što Reed-Danahay napominje, može je provoditi antropolog koji radi "home" ili "native" etnografiju ili ne-antropolog/etnograf, kao i autobiograf koji priča o svom životu unutar priče o društvenom kontekstu u kojem se pojavljuje (Ibid.).

Autoetnografija postaje posebno popularna nakon objavljivanja knjige „Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing“ u kojoj autori Ellis i Bochner (1996) donose alternativne oblike pisanja u društvenim znanostima. Autoetnografija postaje sve korištenija metoda i pristup u kvalitativnom istraživanju (Muncey, 2010), upravo zbog toga što omogućava spoznavanje kulture koja se nalazi u samom istraživaču (Chang, 2008) što olakšava *lakoću* pristupanja podacima, *dubinu* zahvaćanja podataka i omogućenu veću trajnost promatranja. Upravo zbog mogućnosti autoetnografije da koristi emocionalnost, subjektivnost i utjecaj istraživača na istraživanje (Ellis, Adams i Bochner, 2011) dalo je autoetnografiji epitet epistemološki i metodološki kontroverznog pristupa kvalitativnom istraživanju (Brigg i Bleiker, 2010). U takvom pristupu u istraživanju autoetnografi su smatrani istraživačima koji

nedovoljno promatraju druge, premalo borave na terenu te su samodopadni dok su njihovi tekstovi više estetski i terapijski, a manje analitički i teoretski (Delamont, 2009; Madison, 2006). U mnoštvu definicija i shvaćanja autoetnografije, jasno je da je autoetnografija pristup istraživanju s ciljem opisivanja i analiziranja osobnog iskustva da bi se razumjelo kulturalno iskustvo (Ellis, 2004), međutim postoji razlika u shvaćanju na koji način autori koriste svoje iskustvo da bi došli do razumijevanja kulture.

Evokativna ili neanalitička autoetnografija tako svoje temelje nalazi u knjigama „Composing Ethnography“ (Ellis i Bochner, 1996) i „Autoethnography“ (Holman Jones, Adams i Ellis, 2015). Upravo su Ellis i Bochner omogućili razvoj suvremene autoetnografije u vremenu postmodernizma, dok evokativna autoetnografija koja se usko vezuje uz eksperimentalne postmodernističke epistemologije postaje istoznačnica autoetnografiji zbog tadašnjeg nepostojanja drugačijih teorijskih razmišljanja. Najistaknutiji predstavnici evokativne (neanalitičke) autoetnografije su Carolyn Ellis i Arthur Bochner (Anderson, 2006). Karakteristike evokativne ili emocionalne autoetnografije kako je još naziva Ellis (1997; 2004) su autorefleksivnost u etnografskom istraživanju, kritičnost prema generaliziranim tvrdnjama o znanju, usmjerenost na emocije, miješani žanrovi pisanja, pisanje tekstova u prvom licu koji evociraju osjećaje i emocionalno rezoniraju s čitateljima. Sve navedene karakteristike su ujedno i autoetnografska obilježja, ali ipak su najizraženija kod evokativnih autoetnografija. Za evokativnu autoetnografiju najprikladniji naziv bio bi neanalitička autoetnografija zato što ovu autoetnografiju ne obilježava toliko evokativnost, koliko nemogućnost generalizacije izjava i podataka u tekstu, odnosno odbacivanja analitičkih ciljeva (Vryan, 2006).

Za razliku od evokativne autoetnografije nepovjerljive prema *mainstream* načinima istraživanja i pisanja, Anderson donosi analitičku autoetnografiju koja je „u skladu s tradicionalnim epistemološkim pretpostavkama i ciljevima simboličkog interakcionizma umjesto da ih odbacuje“ (Anderson, 2006: 378). Kroz takvo razmišljanje o autoetnografiji, Anderson je stavlja u okvire „razuma, logike i analize“ (Ellis i Bochner, 2006: 433) te je tako primiče realističnoj i analitičkoj epistemologiji, teoretskoj analizi, ali i dijalogu s kazivačima kao dijelom istraživačevih istraživanja i uvida. Pet je ključnih osobina koje karakteriziraju analitičku autoetnografiju: istraživač sa statusom potpunog člana istraživane grupe ili okoline, analitička reflektivnost, narativna vidljivost istraživača kao potpunog člana grupe u objavljenom tekstu, dijalog istraživača s kazivačima, predanost teorijskoj analizi s ciljem unaprjeđenja teoretskih razumijevanja širih društvenih fenomena (Anderson, 2006). Analitička

autoetnografija istraživačevo sebstvo, osjećaje i iskustvo također smatra svojim ključnim podacima (Vryan, 2006), kroz usavršavanje, pojašnjavanje, nastavljanje i reviziju teoretskog razumijevanja (Anderson, 2006: 388).

Autori autoetnografija Chang, Vryan i Wall (Chang, 2008; Wall, 2016) kritiziraju evokativnu, ali i analitičku autoetnografiju te svojim istraživanjem i pisanjem donose umjereniji oblik analitičke autoetnografije.

U mnoštvu definicija su „značenja i primjene autoetnografije evoluirale na način koji preciznu definiciju i primjenu čini teškom“ (Ellis i Bochner, 2000: 739). Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić (2016: 98) napominju da su autoetnografije žanrovski različite te da se podvrste autoetnografije imenuju različito, od *domorodne antropologije (native anthropology)* u kojoj članovi takvih zajednica postaju subjekti „analize i interpretacije vlastite zajednice, koristeći osobno iskustvo i naraciju“, do *etničke autobiografije (ethnic autoethnography)* u kojoj pripadnici etničke skupine „kroz svoju osobnu životnu priču i događaje progovaraju o kolektivnom iskustvu zajednice, bitno određenom etnicitetom“ (Boylorn i Orbe, 2014: 14 prema Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016: 99).

Postmodernizam je donio autorefleksivnost u etnografsko istraživanje i pisanje, ali i svaki suvremeni tekst protkan je autorefleksivnim i autobiografskim elementima (Okeley i Callaway, 2001: XI prema: Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016: 89).

Autoetnografija u sebi utjelovljuje borbu, strast i život i to u teškim i zahtjevnim životnim situacijama, ona zahtijeva i angažman čitatelja, da čitajući brine, osjeća, suosjeća te da poduzima. U isto vrijeme to zahtijeva i od autoetnografa da bude ranjiv i blizak jer je bliskost način postojanja i oblik brige jer istraživač ne smije biti sredstvo za distancirano teoretiziranje (Ellis i Bochner, 2000: 433).

Upravo se u stalnom propitivanju i analizom odnosa *ja-drugi, osobno-kolektivno*, spoznaje koliko se ti odnosi nadograđuju, međusobno ističu, preklapaju i sukobljavaju te koliko su u stalnim interakcijama i međusobno se oblikuju, a legitimacija znanja koju donosi istraživač kroz osobnu priču oslobođena u postmodernizmu jasno poručuje da „odnos osobnog i kolektivnog temelj je autoetnografije“ (Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016: 90).

5. 1. 2. Autoetnografsko pisanje

„Autoetnografija je oblik pripovjedačkog istraživanja koji nastoji sustavno analizirati osobno iskustvo istraživača ugrađenog u veći društveni i kulturni kontekst“ (Kim, 2016: 123). Autoetnografija je i hibridni pojam u kojem se pojam *auto* (self) koristi kada se istraživač bavi kritičkim refleksijama i tumačenjima vlastitog iskustva, gdje je terenski rad istraživačev vlastiti život i životi drugih utkanih u taj život (Ibid.), oblikovan kroz proces autorefleksije koji je neizostavni dio suvremene etnologije i kulturne antropologije kao refleksivne znanosti. „Najznačajnija distinktivna odrednica autoetnografije kao kvalitativne istraživačke metode u odnosu na ostale metode i pristupe ne leži isključivo u spomenutoj autorefleksivnosti, u uključivanju autobiografskog u “klasičnu” etnografiju, nego u sustavnoj autoreferencijalnosti. U analitičko-interpretacijskom smislu riječ je o kulturnoj analizi i interpretaciji, kroz istraživanje vlastitog, kroz osobnu naraciju i življeno iskustvo“ (Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016: 90). Autoetnografija kao pripovjedni žanr koristi izražavanje u prvom licu, a temeljena je na pretpostavci da je razumijevanje sebe samog ujedno i uvjet za razumijevanje drugih. Pisati autoetnografiju je čin samoreprezentacije, ali to ne znači pisati o svome životu, već je cilj pisanja problematizirati društvene i kulturne norme i prakse u svjetlu osobnog iskustva, odnosno samozastupljenost i samospoznaja postaju dio subjektivnosti kroz povijesnu, kulturnu i političku stvarnost, autoetnografija djeluje tako da drži sebe i kulturu zajedno (Kim, 2016).

U 1970-im i 1980-im godinama 20. stoljeća dolazi do promišljanja o objektivnosti antropologa pri stvaranju i promišljanju etnografskih prikaza, ozbiljno se propituju opisi i analize s etnografskih terena koji su u samom srcu etnografije. Upravo ova promišljanja dovode do krize reprezentacije koja je tijekom osamdesetih zahvatila antropologiju i druga humanistička područja. Kriza je potaknula preispitivanje forme i svrhe društveno-kulturne istrage i opisa. Nekad odvojeni promatrač koji koristi neutralni jezik za objašnjenje "sirovih" podataka zamijenjen je alternativnim projektom koji pokušava razumjeti ljudsko ponašanje.

Znanstvenici su počeli promišljati provođenje i predstavljanje svojih istraživanja, željeli su pronaći realnije i odgovornije načine istraživanja o iskustvima drugih, zabrinutosti o tome što svaka osoba može „znati, provjeriti i odgovorno predstaviti kao kulturu „istine“. Mnogi od njih više ne žele biti udaljeni i neutralni etnografi (Adams, Jones, Ellis, 2015: 9).

Postmodernističke filozofske, političke i teorijske rasprave ističu osobnost i ulogu istraživača, a pripovijedanje u prvom licu je postmodernistički odgovor na krizu zastupanja. Nova interpretacija u pisanju otvara se alternativnim oblicima pisanja i integraciji osobnih i znanstvenih glasova u istraživačevim tekstualnim reprezentacijama. Tako svjesnim pozicioniranjem autora u tekstu istraživači su u mogućnosti koristiti inovativne načine predstavljanja stvarnosti, sebe i sudionike istraživanja. Ovaj način pisanja je osoban, gdje istraživači pišu o svojim življenim iskustvima, vežu osobno s kulturom i postavljaju sebe i druge u društveni kontekst. Ovo "autorstvo jastva" u istraživačkom tekstu zamućuje granice između sebe i drugih, istraživača i istraživanog, kreativno iznalazi različite načine promišljanja i pisanja etnografija. Dakle, autoetnografija kao oblik diskursa i žanra nudi mnogo dijaloškog i ekspresivnog potencijala istraživačima koji se bave složenim odnosima unutar sebe i drugih koji prelaze kulturne granice, kao i njihovim međusobnim interakcijama, izaziva tradicionalne epistemologije čije znanje je povlašteno i čiji su glasovi izraženi, prepoznati i čuti. Podržava i hrabri alternativne i ekspanzivnije načine, kreativne oblike prostora istraživanja i izražavanja. U 1980-im i 1990-im godinama dvadesetog stoljeća povećava se interes za autoetnografijom u širokom spektru disciplina. Ellis i Bochner surađujući na knjizi „Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing“, koja je ujedno i prva knjiga promicanja oblika autoetnografskog istraživanja, potiču autoetnografska istraživanja naglašavajući potrebu povezanosti između istraživačkog teksta i osobnog života istraživača i znanstvenih tekstova kao priča. Autoetnografije koje su nazivali "etnografske alternative" isticale su subjektivnost, autorefleksivnost i emocionalnost. Pisali su i poticali osobne i emocionalne priče kao način stvaranja smislenih, dostupnih i okupljenih istraživanja koji bi privukao sposobnost čitatelja da suosjećaju s ljudima (Kim, 2016).

U zajedničkoj knjizi Ellis i Bochner opisuju autoetnografske radove: „Uglavnom pisan u prvom licu, autoetnografski tekst pojavljuje se u različitim formama: kratke priče, poezija, mašta, novela, fotografski eseji, osobni eseji, dnevници, djelomična i slojevita pisanja i društveno-znanstvena proza. U ovim tekstovima konkretna radnja, dijalog, emocija, duhovnost i samosvijest istaknuti su u glavnoj ulozi i pojavljuju se kao relacijske i institucionalne priče pod utjecajem povijesti, društvene strukture i kulture koje su same dijalektički otkrivene kroz radnju, osjećaje, misao i jezik“ (2000: 739).

„Kao mnogi termini korišteni od znanstvenika, mišljenja i primjena autoetnografije razvili su se tako da se učini precizna definicija i zahtjevna primjena. Unutar širokog spektra

autoetnografije nalaze se različiti mnogobrojni pojmovi čija su se istraživanja odnosila na druge slične pojmove kao što su osobne priče (*Personal Narratives Group*, 1989), priče o sebi (Richardson, 1994), priče osobnih iskustava (Denzin, 1989), (...), osobni eseji (Krieger, 1991), etnografske kratke priče (Ellis, 1995), pisane priče (Richardson, 1997), (...)“ (Ibid., 739-740). Autoetnografija je postala termin izbora istraživača na koji način će istraživati, koje će postupke koristiti da bi istražili i opisali povezanost osobnog s kulturnim. Često se pojavljuje u naslovu knjiga, teza, dijelova knjiga, članaka, posebnih tema časopisa, i serija knjiga (Ibid., 740).

Autoetnografija, zajedno s autobiografijom, vrednuje uobičajen konotativni jezik preko znanstvenog, denotativnog jezika, oslanjajući se na književni jezik metafora, ironije, parodije i satire. Tako istraživači mogu bogatstvo i složenost svakodnevnog života predočiti kroz osobne priče. U tom smislu i autobiografija i autoetnografija integriraju književno pisanje u istraživanje, dopuštajući da ovaj žanr služi kao preteča narativnim istraživanjima temeljenima na umjetnosti (Kim, 2016).

Autobiografija i autoetnografija su žanrovi koji uključuju intimne refleksije, osobne priče o odnosu sebe, drugih i kultura te namjerno zamagljuje tradicionalne linije društvene znanosti i književnosti, istraživača i istraživanog te subjektivnosti i kultura (Maguire, 2006).

Carolyn Ellis i Arthur Bochner navode više od 50 pojmova koji su znanstvenici koristili za imenovanje memoara, autobiografije, fikcije, odnosno pojmova koji su postali zamućeni žanrovi (Ellis i Bochner, 2000: 739). David Butz (2010: 139) naglašava da autoetnografija nije metodologija, čak niti skup metoda koje su usmjerene na samoreprezentaciju, već je epistemološka orijentacija usmjerena na odnose između iskustva, znanja i zastupljenosti koja ima različita metodološka upletanja, a s obzirom na raznolikost "zamagljenih žanrova" nema jedinstvene autoetnografske metode.

Upravo iz tih odnosa iskustva, znanja i zastupljenosti dolazi do „bogatstva govornog ponašanja i raznolikog poimanja svijeta“ (Velčić, 1991: 187), stvaraju se različiti oblici autoetnografskog pisanja, višeglasja.

U svom znanstvenom radu „Blurred Genres and Blended Voices: Life History, Biography, Autobiography, and the Auto/Ethnography of Women's Lives“ Brettell (1997: 223-247) raspravlja o „zamagljenim“, odnosno nejasnim žanrovima na koje je skrenuo pozornost Geertz (1980) u eseju „Blurred Genres: Refiguration of Social Thought“ (165-179). Geertz upućuje na značajnu količinu miješanja žanra: „Filozofska istraživanja koja podsjećaju na literarni kriticizam, znanstvene rasprave koje podsjećaju na dijelove beletristike, barokne fantazije

predstavljene kao bezlična empirijska zapažanja, povijest koja je sačinjena samo od jednadžbi i tablica, (...) dokumentarci koji postaju prave ispovijesti, parabole pretvorene u etnografije, teorijske rasprave zamišljene kao turistički vodiči, ideološki argumenti postavljeni kao historiografska istraživanja“ (Geertz, 1980: 165-179). Rezultat svega ovoga, zaključuje Geertz, jest da je teško locirati autore unutar pojedinih disciplina i klasificirati njihova djela.

U metodološkom udžbeniku o autoetnografiji „The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography“ Ellis (2004) daje korisne strategije i metodološke savjete te donosi svoje osobne priče u intrigantnu priču o izmišljenom diplomskom studiju koji poučava i u kojem upoznaje svoje studente o više oblika autoetnografskog pisanja, osobito višeglasja i miješanih žanrova. U istoj knjizi Ellis upozorava i na raznovrsnost forme u pisanju na primjeru knjige „Cancer in Two Voices“, nastale od dnevnika koji opisuje iskustva suočavanja partnerica Butler i Rosenblum s rakom dojke. Poslije smrti partnerice, Butler je objavila knjigu koristeći se svakodnevnim bilješkama koje su vodile.

Ellis u knjizi naglašava i istraživačke radove usmjerene na umjetnost koji također pokreću alternativne načine pisanja pomoću kojih se preoblikuje naša svijest na način koji drugi mogu razumjeti. Kao primjer jednog takvoga rada utemeljenog na umjetničkim impulsima navodi Craiga Richarda Johanna, slobodnog umjetnika koji je predstavio instalaciju komunikacijskog tipa, koristeći svjesna i nesvjesna iskustva iz osnovne katoličke škole iz 1960., kako bi pobio ideju o predmetu i propisima seksualne prakse u školama. U instalaciji je koristio dijelove iz starih spomenara, godišnjaka i obiteljskih albuma, kao i fotografije iz Playboya, prekrivajući erotske dijelove tijela hostijama. Upravo ti višestruki pristupi predstavljaju i složenost življenja koje istraživači proučavaju kao i živote koje vode kao znanstvenici i privatne osobe. Putem ovakvih pristupa istraživači očekuju da njihovi projekti mogu izazvati odgovor, potaknuti maštu, otvoriti nove mogućnosti razmišljanja i značenja i otvoriti nova pitanja i načine istraživanja (Ibid.).

Brettell (1997: 223-247) u već spomenutom članku objašnjava čime se susretala pišući knjigu o životu i karijeri svoje majke te naglašava da su upravo feminizam i postmodernizam usmjerili pažnju znanstvenika na ponovo razmatranje doprinosa životne povijesti u antropološkim istraživanjima te sve veće zanimanje za ulogu biografije u povijesti žena i istraživanju autoetnografije. Iako Geertz prepoznaje zamućenost vezanu uz jasno prepoznavanje pojedinih žanrova prilikom *life writing*, znanstvenici nastoje odrediti granice i definirati različite pristupe. Brettell navodi da Michael Angrosino razlikuje životnu povijest – prikaz života jednog čovjeka

ispričan drugom, istraživaču, dok je pojam životna priča za Angrosina priča koja bilježi cijeli raspon života i ističe nekoliko ključnih događaja ili se fokusira na nekoliko važnih odnosa. Brettell dalje napominje da Peacock i Holland predlažu da je koncept životne priče prikladniji nego životne povijesti jer nas ovaj potonji naziv „odvlači daleko od bilo koje pretpostavke da je priča istinita“ (Ibid.). Peacock i Holland razlikuju životnu priču koja se bavi životom i koja priča o životu kroz objektivne činjenice povijesnih i etnografskih događaja od životne priče koja naglašava subjektivno iskustvo pripovjedača, znanstvenika, ali i na oblik pripovijedanja kao takav. Brettell naglašava da je najveća raznolikost žanrova u *life writing* prisutna u literaturi feminističkih etnografa koji pišu o ženskim životima. Najbolji primjeri ovakvog žanra usmjereni su na život jedne žene u određenom kulturnom kontekstu. Razlika među tim djelima je u načinu na koji je zastupljen glas pripovjedača, prisutnosti etnografa i komentarima u samom tekstu.

U knjizi „Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman“ antropologinja Marjorie Shostak (2002) priča priču žene Nise koja govori i o životima Kung žena općenito. Glas antropologinje u priči prisutan je u uvodu svakog poglavlja kao etnografski zaključak. U knjizi „Nan: The Life of an Irish Travelling Woman“ glas autora prisutan je na drugačiji način. Autorica Sharon Gmelch (1986) putem životne povijesti priča o irskoj putujućoj ženi Nan. U knjizi izmjenjuje pričanje u prvom licu, uključujući sebe kao pripovjedača te pričanje u trećem licu, osobe kojoj Nan priča priču.

U pisanju svojih priča istraživači ni sami ponekad nisu sigurni u kojem smjeru će ih po pitanju žanra, glasova u priči i etnografskih namjera odvesti njihovo pripovjedno istraživanje. Koliko je to kompleksan istraživački proces, metoda i pisanje objasnila je u procesu nastanka dviju svojih knjiga: „Ako su žanr, glasovi i etnografska namjera u „We Have Already Cried Many Tears“ bili jasni, isto se ne može reći za moju knjigu o mojoj majci, Zoe Browne-Clayton Bider“ (Brettell, 1997: 228). U knjizi „We Have Already Cried Many Tears“ (1995) Brettell je željela pokazati raznolikost življenih iskustava portugalskih migrantica kroz život triju žena i imala je jasan osjećaj žanra. U knjizi je koristila etnografske intervjuje da bi ispričala priču, a ispričane priče su životne priče usmjerene na život žena koje su dijelile iskustvo migracije. Brettell naglašava da je u knjizi „Writing Against the Wind: A Mother's Life History“ (1999) koju je kao kćerka napisala o majci koja je bila pisac i novinarka, došlo do miješanja glasova i do zamućenih žanrova jer „riječi u mom tekstu su moje riječi o majčinskim riječima; ali one su i njezine riječi koje sam izabrala jer pomažu sastaviti njezin život. Oni su, nadalje, njezine riječi

o sebi, kao i o njezinim riječima o svijetu u kojemu je živjela, a osobito o svijetu žena koje je promatrala i komentirala kroz njezin život“ (Brettell, 1997: 230). U knjizi se opisuje niz kulturnih konteksta i koriste se različiti izvori. Knjiga je i biografija i autobiografija, opisuje život majke, ali ujedno je isprepleten i život kćerke i antropologinje, autorice knjige koja se smještala u tekstu pišući po osobnom sjećanju. Autorica je u knjizi o svojoj majci koristila sve žanrove – majčin adolescentni dnevnik, kolegijску bilježnicu, putopis i majčina pisma za njezinog oca kad je putovala u Europu, članke iz novina i časopisa, pjesme i kratke priče – koje je utisnula u pripovijest. U knjizi su se našle i fotografije, od kojih mnogi pružaju vizualnu potporu pisanoj riječi. Ova životna povijest se može promatrati i kao autoetnografija jer je autoričina majka pišući o sebi i drugima putem novinskih članaka, izmišljenih i stvarnih priča za koje su ideje dolazile su iz osobnih iskustava, također „pisala kulture“, sudjelovala je u tom svijetu kroz svoje iskustvo kao sudionik i promatrač, kao insajder i autsajder, pišući tako da je u knjizi snažna prisutnost i zapisa i prikaza života.

Strip „Maus“ autora Arta Spiegelmana (1986) također je tipičan primjer miješanih žanrova, to je „strip-esej, metastrip, parabola o umjetničkom stvaranju zaogrnutu u romanesknu strukturu“ (Krištofić, 2010). Spiegelman je izabrao način izražavanja u kojem se najbolje izražava da bi prikazao temu kojom se bavi. Maus je prvi strip koji je ispričan kroz format grafičke novele, strip koji na nov i originalan način govori o teškoj temi, holokaustu. Spiegelman priča priču kao dijete preživjelih iz holokausta. Njegova priča ima i psihoterapijski karakter jer pričom i crtežom rješava i liječi nesređene odnose u obitelji i pokušava razumjeti svoga oca. Vizualni elementi stripa i kompleksna priča „igraju se pojmovima žanra i zamagljenih granica između prošlosti/sadašnjosti, autobiografije/biografije, fikcije/povijesti, stripa/dijagrama, crteža/fotografija“ (Elliot, 2003: 50). Mnoštvo žanrova i brisanje oštih granica između prošlosti i sadašnjosti u Mausu su dio „postmemorijske estetike koja nastoji zapamtiti i iskustva preživjelih dok prepoznaju našu nesposobnost da u potpunosti razumijemo ili dohvatimo te zapise“ (Ibid.).

Brettell je koristeći različite žanrove u svojim pričama svjesna teškoće prepoznatljivosti žanra, odnosno oštih granica među različitim žanrovima pisanja i pisanja o kulturi. Paul Kendall jednom je sugerirao da “biografija s nelagodom skriva autobiografiju unutar nje; možda postoje mnoge etnografije koje su utočišta autoetnografijama unutar njih“ (Brettell, 1997: 245). Brettell je svjesna da je teško definirati žanr i u naočigled jasnim pričama o životima tri žene imigrantice, pričajući njihove priče odvela nas je u život privatnih svjetova žena u drugim

kulturama i dala glas ženama koji se inače ne bi čuo. Autorica se pita jesu li ove žene autoetnografi, i ako nisu, njihove životne priče ipak čine važan doprinos etnografiji (Ibid., 223-247).

U zajedničkoj knjizi „Autoethnography: Understanding Qualitative Research“ autori Adams, Holman Jones i Ellis (2015: 5) dijele svoje priče o razlozima bavljenja autoetnografijom i identificiranju ključne brige i razmatranja koja su dovela do razvoja metode. Ellis ističe da „nikad ne možemo predvidjeti što drugi ljudi mogu misliti, recimo, ili činiti. Također ne možemo utvrditi pojedinačne, postojane ili sigurne "istinite" tvrdnje o ljudskim odnosima. Društveni život je neuredan, neizvjestan i emocionalan. Ako je naša želja istražiti društveni život, moramo prigrliti istraživačku metodu koja je najbolja od naše vještine, potvrditi i prilagoditi se neredu i kaosu, neizvjesnosti i emociji“ (Ibid., 9). Holman Jones opisuje svoj istraživački rad na jednoj od autoetnografija. Osim korištenja pripovijesti koristila je i proučavala umijeće pisanja *haibun* (Ibid., 23), forme koja uključuje autobiografiju, dnevnik, esej, proznu poemu, kratku priču i putopis, odnosno žanr pisanja koja uključuje pjesničku formu haiku s prozom. Holman Jones naglašava da su mnogi istraživači tražili načine predstavljanja istraživanja koja su uključivala pitanja, osjećaje, glasove i tijela. U takvim istraživanjima su najbrojniji autoetnografi koji su se okrenuli pripovijedanju i načinu da pomoću pripovijedanja daju smisao identiteta, odnosa i iskustava, ali i stvaranje odnosa između prošlosti i sadašnjosti, istraživača i sudionika, pisaca i čitatelja, pripovjedača i publike. Pronašli su način da koristeći priče i pripovijedanja istraže i predstave iskustvo. Neki istraživači u svom proučavanju metoda i sredstava istraživanja došli do mehanizama i sredstava izražavanja na umjetničkim područjima kao što su poezija, mašta, performans, glazba, ples, slikanje, fotografija i film (Ibid.).

“Kino“ postaje simboličan prostor gdje se susreću onaj „drugi ja“ sa sobom samim, postavljenim u širi društveni kontekst. Autoetnografsko zadiranje na području etnografskog filma su istraživanja koja predstavljaju značajan pomak od tradicionalnih dokumentarnih filmova. U autoetnografskim filmovima osjećaj „objektivnosti“ nije glavni cilj, već su autoetnografski dokumentarci vrlo subjektivni jer većinom odražavaju životna iskustva, ideje i uvjerenja redatelja i prezentiraju temu kroz gledatelje filma. Filmovi su postali značajni istraživački instrumenti jer sadrže dijalog i zaplet, koriste zvuk i imaju sliku, a glazba je naročito bitna jer može povećati značaj slike i riječi. Film aktivno uključuje publiku u komunikaciju s autoetnografskom pričom koja se priča. Film omogućava autoetnografima donijeti živopisne slike na načine koji nisu mogući koristeći tradicionalne metode istraživanja, a autoetnografski

dokumentarni filmovi imaju sposobnost istovremeno ispričati nekoliko slojeva priče (Holman Jones, Adams, Ellis, 2013). Autoetnografski film svojim nelinearnim pristupom, upotrebljavajući raznolikost filmske slike omogućuje jedinstvenu sposobnost prenošenja kompleksnosti u kreativnom procesu. I ovdje su prisutni različiti načini na koji autoetnografi donose svoje samoreprezentacije i autorefleksije stavljajući sebe i svoje misli u širi društveni kontekst. Ovaj nelinearni pristup uključuje cikluse stvaranja, promišljanja, profinjenosti i u ovom slučaju film kao izvedbu za publiku. Različitim kreativnim postupcima u ovakvoj vrsti procesa istraživači-umjetnici pomoću niza kreativnih iskustava i referentnih točaka razlike između osobnog, umjetničkog i društvenog isprepliću u vizualni autoetnografski prikaz (Ibid.). Russell (1999) u radu „Autoethnography: Journeys of the Self“ naglašava da je etnografski način samoreprezentacije prisutan i u filmu što je postalo široko poznato kao „nova autobiografija“. Naglašava da „autobiografija postaje etnografska u točki gdje filmski ili video-umjetnik razumije da je njegova osobna povijest utkana u društvu i povijesnim procesima“ (Russell, 1999: 276) dok oksimoronska oznaka autoetnografije najavljuje potpuni slom kolonijalističkih propisa etnografije. Dnevni filmovi, autobiografski filmovi i osobni videozapisi mogu se uključiti u ono što je Michael Renov opisao kao "esejistički" impuls u novijem filmu i videu (Ibid.). Za Russell je „zajednička osobina autoetnografije glas koji govori u prvome licu te je s namjerom i nedvosmisleno subjektivan. Ovo je, međutim, samo jedna od tri razine u koje se upisuje kreator filma ili videa, dok su ostale dvije izvor pogleda te slika tijela. Višestruke mogućnosti permutacija ova tri „glasa“ – govornika, onog koji vidi i onoga tko je viđen – zapravo generiraju bogatstvo i raznolikost autobiografskog filmskog stvaralaštva“ (Ibid., 277).²¹ „Osim diskurzivnih mogućnosti ta tri glasa, još je jedan oblik identiteta, a to je avangardni redatelj kao kolažist i urednik“ gdje kroz filmski način "piše" identitet u vremenskim strukturama. Upisivanjem sebe na razinu "metaispitanja", filmovi i videa također se poistovjećuju s njihovim tehnologijama zastupanja, s kulturom nezavisnog filma, zajedno s drugim diskurzivnim identitetima (Ibid.).

Mazyar Lotfalian (2014) u svom eseju „Autoethnography as documentary in Iranian films and videos“ raspravlja o autoetnografskom filmu iranskih umjetnika. On sugerira da autoetnografija kao žanr istraživanja vlastite kulture ne govori samo osobnu priču, nego istražuje dvoznačnost pripovijedanja priče i poteškoća davanja glasa samome sebi i drugima te je i ovom dijelu autoetnografskih istraživanja prisutno miješanje žanrova. Oni umjetnici koji žive izvan Irana

²¹ Prevela Andrea Čović Vidović.

su se usredotočili na njihov raseljeni identitet, a umjetnici u Iranu obrađivali su traumu rata ili iskustvo življenja pod islamskom republikom. Druga značajka autoetnografije, osim osobnih priča u filmovima iranskih umjetnika, vidi se u korištenju različitih strategija koristeći ljudsko tijelo kao medij za pisanje, razmišljanje i maštu da bi se stvorio osjećaj stvarnosti.

U svom autoetnografskom istraživanju i pripovijedanju autoetnograf nadilazi refleksiju koja je satkana u srž autoetnografskog pripovijedanja i postaje subjektom za kritičku analizu. U tom procesu istraživači su svjesni da osobno iskustvo utječe na proces istraživanja, istraživač se bavi kritičkim pregledom postupka provođenja istraživanja sebe u odnosu na druge, mora se stvoriti udaljenost između samog istraživača i sebe kao istraživačkog subjekta. Nakon odabira osobnih iskustava koja su dio istraživanja, autoetnograf o njima piše u retrospektivi i u tom trenutku istraživači angažiraju analizu osobnih iskustava kako bi ispitali zašto je njegova priča valjana i legitimna kao subjekt istraživanja te odabiru način na koji će sudionici i čitatelji, razumjeti ta iskustva, emocije (Kim, 2016).

U autoetnografskom istraživanju autoetnografi stalno „zure“ naprijed-nazad kroz širokokutni objektiv fokusirajući se prema društveno-kulturnim aspektima osobnog iskustva i prema unutar, „izlažući ranjivog sebe“. „Dok zumiraju naprijed-natrag, unutra-vani, razlike između osobnog i kulturnog postaju zamucene, a ponekad i neprepoznatljive“ (Ellis, Bochner, 2000: 739). U autoetnografskim ostvarenjima koja su nerijetko zamuceni žanrovi ispričana kroz višeglasja, „konkretna radnja, dijalog, emocija, utjelovljenje, izvedba, duhovnost i samosvijest su istaknuti u glavnoj ulozi i pojavljuju se kao relacijske i institucionalne priče pod utjecajem povijesti, društvene strukture i kulture koje su same dijalektički otkriveni kroz radnju, osjećaje, misao i jezik“ (Ibid.).

Autoetnografije se pojavljuju kao „autoetnografski tekst u različitim formama: kratke priče, poezija, mašta, novela, fotografski eseji, osobni eseji, dnevnici, djelomična i slojevita pisanja i društveno-znanstvena proza“ (Ibid.), ali i u obliku filmskog zapisa u kojem Russell vidi višestruke mogućnosti permutacija tri „glasa“ – govornika, onoga koji vidi i onoga tko je viđen – zapravo generiraju bogatstvo i raznolikost autobiografskog filmskog stvaralaštva.

Autoetnografija kao „zamućeni žanr“ ima mnogo za ponuditi istraživačima, nudi mnogo potencijala za otvaranje stvarnih ili zamišljenih prostora i tekstualnih mogućnosti za etnografe i pisce da pričaju svoje priče, izoštrene objektivom gdje nekad oštre granice postaju zamucene i gube se u dijalogu. Istraživač se suočava s problemima glasa, svijesti, emocionalnosti i

odgovornosti u stvaranju. Razmišljanje o ovim problemima može spriječiti autoetnografiju da postane narcisoidna, solipsistična i egocentrična (Maguire, 2006).

5. 2. Autobiografska naracija kulture u znanosti, književnosti i filmu

Miriam De Rosa (2012) razmišlja o konceptu autoetnografije kao o reprezentacijskom obliku usko povezanim s autobiografijom gdje autor priča priču koja na kraju postaje njegova vlastita. „Razlika se odnosi na dubinu; autobiografija označava “ja”, a život oblik zapisa, dok autoetnografija označava “ja”, kulturu i oblik zapisa“ (Dutta i Basu, 2013: 149 Readman, 2021: 47). Michael Renov (2004) govoreći o “novoj autobiografiji” misli na esejistički film s autoetnografskom kvalitetom naglašavajući dokumentarni impuls, odnosno vanjski pogled na svijet sa snažnim samoispitivanjima autora.

Upravo zbog ove povezanosti i isprepletenosti autoetnografije i autobiografije ovaj dio rada čini se važnim jer proučavanjem audiovizualnih zapisa svjesni smo ove povezanosti. U audiovizualnim zapisima kroz istraživanje osobnog identiteta autora uočeni su autobiografski elementi, a otkrivanjem društvene stvarnosti kroz samog autora, predstavljanjem identiteta zajednice, odnosa zajednice i drugih susrećemo autoetnografske elemente.

5. 2. 1. O autobiografiji

Pojam autobiografije pojavio se tek na početku devetnaestog stoljeća iako se porijeklo autobiografije može pronaći i u antici. Različita su mišljenja o tome tko je napisao prvu suvremenu autobiografiju pa tako neki tvrde da je napisao Jean-Jacques Rousseau 1760-ih godina, nazivajući ih ispovijedima, neki su mišljenja da je to bio Michel de Montaigne u drugoj polovici šesnaestog stoljeća, nazvavši ga esejom, dok neki prvu autobiografiju pripisuju sv. Augustinu koji je svoje ispovijesti napisao na kraju četvrtog i početkom petog stoljeća. Tijekom srednjeg vijeka i renesanse počinje razvitak modernog društva u Europi koje svoje najvažnije transformacije doživljava oko sredine osamnaestog stoljeća i nadalje. Društvo je izgubilo sveto vjersko središte, postalo je različito u mnogim podsustavima, a računanje vremena postalo je linearno, podložno stalnoj reinterpretabilnosti, s otvorenom budućnošću, kao i otvorenom prošlošću. Sve to je utjecalo na samorazumijevanje i samosvijest te je stvorena odlična podloga za procvat moderne autobiografije i modernog romana (Gullestad, 1996: 10).

Od 1955. godine dolazi do sve većeg znanstvenog interesa za pisane autobiografije u području književne teorije, kao i u mnogim drugim disciplinama, naročito zadnjih četrdesetak godina kada se i razvilo međunarodno i interdisciplinarno područje istraživanja. "Proučavanje autobiografija omogućilo je novi susret između zanimanja za "činjenice" (povijesti i društvenih znanosti) i zanimanja za "priče" (književna analiza) (Ibid., 3-4).

U radu „Autobiografski sporazum“ Philippe Leujene (1999) se pita je li uopće moguće definirati autobiografiju. Leujene je autobiografiju pokušao definirati u knjizi „Autobiografija u Francuskoj“ (1971), ostavljajući neke teoretske probleme otvorenim te je u radu „Autobiografski sporazum" u definiranju autobiografije posegnuo za strožim kriterijima. Leujene je u definiranju pokušao razjasniti termine unutar problematike autobiografskog žanra, ali svjestan je težine toga napora: „Tko želi pridonijeti jasnoći, izlaže se dvostrukoj opasnosti: prvoj, da izgleda da sam ponavlja očite činjenice (jer sve treba iz temelja preispitati) i drugoj, sasvim suprotnoj, da ostavlja dojam kao da želi komplicirati stvari previše suptilnim distinkcijama“ (1999: 201).

Leujene se stavlja u položaj čitatelja koji u mnoštvu objavljenih tekstova, a kojima je zajednički sadržaj prepričavanje nečijeg života, pokušava pronaći red te pri definiranju autobiografije ne ograničava se na polje koje historijski teži obuhvatiti samo razdoblje prije i poslije 1770. godine i tiče se jedino europske književnosti. Predlažući način promišljanja vezano za definiranje autobiografije mimo tog ograničenog polja, sa stajališta čitatelja, jer tekstovi i funkcioniraju jedino kad su čitani, te uz uspostavljanje niza operacija između različitih tekstova Leujene definira autobiografiju: „Retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest svoje ličnosti“. (Ibid, 202). Po Leujenu autobiografija je svako djelo koje ispunjava u isto vrijeme četiri naznačena uvjeta: jezik (prozno pripovijedanje), temu (osobni život i povijest razvoja ličnosti), autora (identičnost autora čije se ime odnosi na neku stvarnu osobu i pripovjedača) te poziciju pripovjedača (identičnost pripovjedača i glavnog lika te retrospektivnu perspektivu pripovjednog teksta). Ove navedene uvjete ne ispunjavaju žanrovi bliski autobiografiji: memoari, biografija, osobni roman, autobiografska pjesma, dnevnik i autoportret ili esej. Leujene objašnjava da ovi žanrovi ne mogu u potpunosti ispuniti neke od navedenih uvjeta u najvećem dijelu teksta, već samo djelomično. Ono što autobiografiju, ali i druge oblike intimne književnosti kao što su memoari, dnevnik, esej, razdvaja od biografije ili osobnog romana je identičnost autora i pripovjedača te identičnost pripovjedača i glavnog lika.

Marianne Gullestad izraz "autobiografija" koristi u slobodnom smislu, kao žanr s mnogo varijacija u odnosu na sadržaj i oblik. Također upotrebljava izraze "životna pripovijest" i "životna priča" u slobodnom i opisnom smislu, jer kako antropologinja naglašava, nisu sve autobiografije pripovijesti u strogom smislu, već su uredno položena pripovijedanja specifičnih događaja koja uključuju zaplet koji ima početak, sredinu i kraj, junaka koji djeluje kao subjekt, prepreke koje ometaju napredak heroja, reprezentativnu dimenziju i teleološku organizaciju cjeline (Gullestad, 1996: 6).

S obzirom na to da životne pripovijesti nisu iskustva i događaji, već priče o iskustvima i događajima, a društveni znanstvenik je zainteresiran za "objektivne činjenice", on promatra bogatstvo životnog pisanja i informacije o bivšim događajima kao "izobličeni" naknadnim razmišljanjem. Gullestad se ne slaže s ovim stajalištima i uvjeren je da su ova takozvana izobličenja pisanih životnih priča upravo i glavni izvor njihove vrijednosti kao ljudskog dokumenta. Fascinacija i analitički problem životnog pričanja potječu iz istog izvora, a vidljiva "nečistoća" autobiografskog materijala može se preoblikovati kao refleksivnost, odnosno glavna kvaliteta koju treba proučavati.

Gullestad smatra da postoje ključni i dinamični međusobni odnosi između autobiografije s jedne strane i strukturnih uvjeta sadašnje faze modernosti s druge strane, jer je modernost na mnogo načina nedovršeni proces koji prolazi kroz duboku preobrazbu i naziva je „transformirana modernost“. Za autoricu je to privremen naziv koji ona upotrebljava u ovoj knjizi kako bi opisala sadašnju eru, u odnosu na "klasičnu modernost" prethodnog razdoblja. "Transformirana modernost" je društvo koje je sada u procesu izlaska iz "klasične moderne". Kraj kolonijalizma, kao i kraj hladnog rata, utjecali su na današnje mentalitete. Dolazi do razvoja transnacionalnih tržišta rada, robnih i tržišnih kapitala i korporativnih struktura koje su smanjile moć tradicionalnih političkih i društvenih struktura za kontrolu ili zaštitu društvenih skupina unutar države. To je omogućilo da se ljudi širom svijeta okrenu etničkom i kulturnom identitetu kao sredstvima za njihovo mobiliziranje, odnosno obrani njihovih društvenih i političkih/ ekonomskih interesa. Gullestad se ne slaže s općom generalizacijom da društvene promjene dovode do smanjene potrebe i sposobnosti da se piše o svom životu, već naprotiv, sadašnje transformacije suvremenosti povećavaju potencijal za autobiografiju. Kultura postaje ideološko sredstvo za nove oblike političkog identiteta, a autobiografija u pisanom ili izrečenom obliku, jako važna. Povećan znanstveni interes autobiografije povezan je s povećanim popularnim potrebama stvaranja različitih identiteta kroz autobiografsku praksu.

5. 2. 2. Književnost, znanost i film

Književnica Matanović u knjizi „Lijepi običaji“ svjesna je da, a to i ona sama čini, redovito polazimo od detektiranja stvarnih činjenica govoreći o autobiografiji ili o autobiografskom pismu:

„Bilježimo odmah tehnički provjerljive stvari, sve ono što je preko slabog gipsanog zida uspjielo preskočiti iz vrta zbilje u vrt literature, a prije iznošenja tvrdnje kako smo sigurni da imamo posla s autobiografskim pismom još nakratko, na nasumce odabranom odlomku, provjeravamo čine li autor, pripovjedač i lik jedno biće. Kad se oni iznova u kratkoj štih probi, poklope u jednoj osobi i kad ponovimo da mjesto odvijanja priče odgovara mjestu upisanom kao mjesto rođenja u osobnoj karti samog potpisnika teksta najčešće pomislimo da nam je put u teorijske analize priče, napisane u prvom licu jednine, sigurno trasiran uz pomoć putokaza, koji vodi prema prometnom trokutastom znaku na kojem na žutoj podlozi, uokvirenoj crvenim rubom, crnim slovima piše autobiografija“ (2000: 126).

Mirna Velčić u knjizi „Otisak priče“ (1991) naglašava da je u središtu oblika autobiografske proze autobiografsko „ja“ ili sama konstitucija subjekta, više kao jedna potraga za sobom kroz jezik nego o stvarnim zgodama iz života konkretne osobe. Kod autobiografskog diskursa prestaje biti odlučujuće isključivo obilježje teksta (je li nešto književnost ili svakodnevni tekst, usmeni ili pisani tekst), koliko proizvodnja pripovjednog čina, dok *autobiografski naleti* u znanstveno pisanje donose kontradikcije između osobnog iskustva i institucionaliziranog znanja. Osobno iskustvo istraživača kao promatrača na terenu, interpretira i pisca tako ostaje središnjim u etnografskim praksama, a etnografski diskurs počinje njegovati sklonost k priči, osobnoj priči kao reakcija prema bezličnom, monološkom govoru znanosti i njezinom neupitnom autoritetu (Ibid., 15).

Etnografsko refleksivno „ja“ ruši ideju promatrača kao bezličnog stroja, a autobiografska izvješća terenskog rada pokazuju odnos antropologa i drugih kao i način na koji su prenijeti u etnografski kontekst. Judith Okely i Helen Callaway u predgovoru istoimene knjige u kojoj su se našli radovi proizišli iz radionica i susreta antropologa konferencije²², ističu kako je socijalna antropologija, više od bilo koje druge discipline u humanističkim i društvenim znanostima,

²² Godišnja konferencija Udruge socijalnih antropologa pod nazivom „Antropologija i autobiografija“ održana je na Sveučilištu u Yorku 1989.

razvila praksu intenzivnog terenskog rada. Terenski rad i naknadna analiza čine jedinstvenu praksu i cjelinu etnografskog rada. Judit Okley je istaknula da unutar britanske antropologije postoji otpor da se autobiografija shvati ozbiljno. Okley tako spominje reakciju Ernesta Gellnera vezanu uz reflektivnost i osobnost u Geertzovom „Radu i životu“ te predlaže da se „taj svezak čuva u zaključanom ormaru, s ključem u posjedu voditelja odjela“. Autorica Okley dalje navodi da se Raymond Firth ispričavao zbog skoro nevidljivih umetanja osobnih pripovijedanja kao dijela svoje "pozadine antropološkog rada" u Tikopiji (Okley i Callaway, 1992:1-2).

„Uvriježena kritika jest da je reflektivnost ili autobiografija puka kontemplacija, kao da bi antropologija ikad mogla uključivati tek jednu osobu koja je prakticira. Problem kod autobiografskih elemenata u antropologiji jest nadići specifičnost antropologovog "jastva" kako bi ga se kontekstualiziralo i transcendiralo. Kod drugih je pak primjera autobiografija ili reflektivnost u antropologiji pejorativno označavana kao "narcizam" (Ibid., 2).²³

Okley naglašava da je temeljni aspekt antropologije odnos između kultura ili skupina, a autobiografija terenskog radnika je postavljena u međukulturni susret te nije niti u kulturnom vakuumu, niti ograničena na vlastitu kulturu. Tako bi antropolozi koji pišu o sebi trebali razmisliti o svome „ja“ u smislu svoga odnosa s drugima. Međutim, velik je broj autobiografija antropologa koji su možda vjerovali da je žanr više izlagački nego istraživački, pogotovo gdje se Drugi koristi kao okidač za spisateljske fantazije.

Okley opisuje pokušaje da se reflektivni angažman u terenskom radu potisne. Budući da to nije bilo moguće prirodnim putem, trebalo je samosvjesno poraditi na tome. Autobiografski način rada bio je vrlo kontroliran unutar glavnih etnografija, ali se susretao u oralnoj kulturi akademije, napisan u dnevnicima, pretvoren u fikciju ili podijeljen u zasebne do tada marginalizirane radove. Pritisak da se odvoji osobnost i autobiografija terenskog rada od svoje ukupne prakse mnogo duguje pozitivističkoj povijesti socijalne antropologije koja je naglašavala neutralnu, neosobnu i znanstvenu prirodu istraživanja. To je uključivalo neobičnu kombinaciju intenzivnog terenskog rada pomoću sudjelujućeg promatranja s idealom objektivnog promatrača. Dumont je primijetio da je u tim slučajevima dolazilo do „empatijske uključenosti“ postignute u polju iskustva tijekom iskustva terenskog rada te više "discipliniranog odvajanja" u objavljenim radovima pod izgovorom objektivnosti (Ibid., 9).

²³ Prevela Andrea Čović Vidović.

Neki antropolozi su bježali u fikciju i posezanje za pseudonimom kao što je to uradila Laure Bohannon (pseudonim Smith Bowen) u „Povratku na smijeh“ („Return to laughter“) (1954) dok Hortense Powdermaker u „Stranger and Friend“ (1967) raskida sa pseudonimom i fikcijom te opisuje osoban prikaz svoje antropološke karijere. Ovakva praksa integracije antropologa sa svojim terenskim radom bila je rijetka i pisana je na kraju njezinog radnog vijeka.

Od 1960-ih, a osobito 1970-ih i 1980-ih godina, neki antropolozi, uglavnom izvan Velike Britanije, počeli su pisati zasebne polu-autobiografske radove. Uglavnom su to su različiti radovi koji sadržavaju kronološke podatke o ulasku na teren u koji antropolozi „uranjanju“ pomoću svoga *ja*, bez stalne prisutnosti refleksivnosti (Ibid., 10). Neki se izričito obraćaju popularnom čitateljstvu te slove za ekscentrične akademike s kojima bi antropologija htjela raskrstiti. U postmodernom dobu kada je ortodoksna klasična etnografija bila izazvana unutar akademskog kanona, kasniji autobiografski radovi dočekivali su se kao inovativni doprinosi (npr. Rabinow). Geertz je njihovo priznanje unutar određenih akademskih krugova vidio kao pokroviteljstvo i solidarnost ravnopravnih skupina. Ostali autobiografski radovi ostali su na marginama, a mnogim kasnijim autobiografskim radovima nedostaje širina i suptilnost Laure Bohannon i Hortense Powdermaker čiji su radovi bili eksperimentalni i kada ta kvaliteta nije ocijenjena relevantnom unutar akademskog kanona.

Marianne Gullestad (1996), socijalna antropologinja u svojoj knjizi „Everyday life philosophers“ koja je nastala kao eksperiment u kojem se na jedan novi način pristupilo obavljanju etnografije, prilazi promatranju sudionika kroz praksu proučavanja autobiografija koje su pisali moderni ljudi povodom objavljenog natječaja. Četiri životne priče koje je autorica analizirala u knjizi mogu se promatrati kao autobiografije kakve je definirao Leujene, ako se njegova definicija ne primjenjuje strogo. Dakle, u knjizi su retrospektivni prozni radovi koje su napisali stvarni ljudi o svom životu u kojima dolaze u susret sa svojim „ja“. Priče u knjizi omogućuju proučavanje načina na koji se koriste različiti kulturni resursi i konvencije u obnovi životnih iskustava, a priče su materijalni odraz materijalnih činjenica društvenog postojanja. Međutim, Gullestad naglašava da se mnoge životne priče ne mogu uklopiti u definiciju autobiografije koju je donio Leujene, pogotovo priče koje su napisane u Trećem svijetu ili priče koje nisu napisali profesionalni pisci i pjesnici na području Prvog svijeta. Takve priče obično sadrže mješavinu žanrova, poput memoara i dijelova priča koje se bave unutarnjim iskustvom, neke autobiografije podsjećaju na romane, dok su neke autobiografije bliske povijesti osobnosti, utemeljene na stvarnim događajima, ali s fikcijskim elementima. Upravo zbog toga

autorica pojam *autobiografija* koristi u labavom i deskriptivnom smislu kako bi ukazala na žanr s mnogo varijacija u smislu sadržaja, kao i oblika (Ibid.).

U poglavlju „Autoethnography: Journeys of the Self“, Russel (1999) za autobiografiju i etnografiju kao književne žanrove kaže da dijele "predanost stvarnom", naglašavajući tvrdnju Michaela Fishera da se "etnička autobiografija" treba prepoznati kao model postmodernističke etnografije. U kontekstu razmišljanja Fishera o autobiografiji kao tehnici samoreprezentacije, koja nije ustaljena forma nego se stalno mijenja, i "suvremene autobiografije" kao istraživanju fragmentiranih i raspršenih identiteta pluralističkog društva u kasnom dvadesetom stoljeću, Russell naziva etničku autobiografiju *umjetnost sjećanja* koja služi kao zaštita od homogenizacijskih tendencija moderne industrijske kulture.

Eric Hynes, novinar i kulturni kritičar, ističe važnost autobiografskog filma u kojem, iako redatelj snažno izražava svoje stajalište koristeći kameru kao produžetak svoga pogleda /mišljenja i oblikovanje iskustava kroz montažu, „stroj koji se koristi nudi barem šansu za nagovještaj druge perspektive“, odnosno dovoljan je pogled na nečije lice da se ponudi nagovještaj za drugu perspektivu. Upravo to stvara napetost koja je prirodna i nerazdvojna tom procesu, stvarajući zbrku pojma autobiografskog filma, dajući mu potencijal zanosa, agitacije, iznenađenja i nadilaženja.²⁴

Ruby (2000) u svojoj knjizi „Picturing Culture“ raspravlja o mogućnostima antropološkog filma. Svjestan sukoba, kako ga on naziva, apstraktnog sukoba između znanstvene nužnosti antropologa da otkrije svoje metode i konvencija dokumentarnog filma. U potrazi za rješenjem ove dileme Ruby je proučavao literaturu o refleksivnosti i 1974. je na „Konferenciji o vizualnoj antropologiji“ na Sveučilištu Temple u Philadelphiji organizirao filmske projekcije i rasprave o autobiografskom, osobnom i samoreferencijalnim filmovima, a rezultat tih aktivnosti je knjiga „A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology“ (1982). Na ovaj način počeo je sustavnije istraživati odnos refleksivnog filma i refleksivne antropologije te postaje zagovornik refleksivne antropologije, osobito dijela koji se odnosi na etnografski film. Ruby podsjeća na etički, politički i konceptualni jaz između antropologije koju je susreo ranih 1960-ih i svijeta kakav je do tada poznao. Kao ključne događaje za promjene navodi dnevnik Bronislawa Malinowskoga, javno razotkrivanje tajne uporabe društvenih znanstvenika od strane američke vlade u Latinskoj Americi i Jugoistočnoj Aziji i manipulacije javnog mišljenja tijekom Zaljevskog rata te naglašava da su ovi događaji stvorili krizu savjesti i kod istraživača

²⁴ <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-2/>

pokrenuli dileme o moralnoj i političkoj perspektivi njihove uloge u istraživanju. Isto tako su pokrenuta i razmišljanja o odgovornosti antropologa prema ljudima koje proučavaju te o radovima koje pišu. Ruby vjeruje da svi suvremeni filmaši i antropolozi imaju „etičke, estetske i znanstvene obveze biti reflektivni i samokritični prema svom radu“, kao i bilo koji znanstvenik, intelektualac ili umjetnik s ozbiljnom namjerom. Dalje naglašava da je potrebno razlikovati reflektivnost i nekoliko drugih pojmova koji se ponekad koriste kao sinonimi: autobiografija, samoreferencijalnost i samosvijest (Ibid., 151-180).

U autobiografskom djelu, iako je producent (proizvođač) i njegov „ja“ centar rada, antropolog može biti nezavisan u prezentaciji autobiografije tako da autor može biti samosvjestan (*self-conscious*) u procesu izrade autobiografije, no moguće je da zadrži to znanje privatnim i jednostavno slijedi utvrđene konvencije žanra. Ruby napominje da biti refleksivan nije samo biti samosvjestan, samosvjesnost se veže i uz aspekte jastva koja se otkrivaju publici kako bi im se omogućilo razumijevanje procesa koji se koristi, rezultatima proizvoda te znanje o tome koliko je to otkrivanje svrhovito, namjerno, kad postaje narcisoidno ili nenamjerno otkriveno. Upravo to poznavanje potrebe i količine otkrivanja navedenog je najteži aspekt reflektivnosti, a kada se uspješno savlada, ona odvaja samozadovoljstvo (*self-indulgence*) od otkrivanja. Proizvod postaje refleksivan u trenutku ako proizvođač (producent) odluči učiniti svoju svjesnost o sebi javnom stvari i prenijeti to znanje publici (Ibid., 155).

Michael Renov (2006) u radu „Subjekt u povijesti: nova autobiografija na filmu i videu“ promišlja o filmskom i video opusu za koji kaže da „dijeli nešto s esejističkim preokupacijama kao svojevrsnu ključnu sponu između prihvaćenih kategorija dokumentarizma i avangarde, a svaka je od njih na kraju diskurzivno i institucionalno obzidana, na vlastitu štetu“. U tekstu analizira autobiografske filmove nazivajući ih novim autobiografijama, a terminološka ograničenja kao što su dnevnik, autobiografija i esej rješava usredotočenjem na pojam *autobiografsko* koje u svom pridjevskom obliku evocira čin samoupisivanja koji je zajednički svima. Renov naglašava da su humanističke znanosti podcijenjene u današnjem društvu, nemaju mnogo zajedničkog s onima koji se nazivaju „tvrdim znanostima“ te se pita što onda kazati za umjetnike i kakvo mjesto dodjeljuje društvo onome tko se služi „metaforom ili apstrakcijom u promišljanju značenja i učinaka naših kolektivnih izuma“. Upravo u domeni umjetničke prakse, na njenim „rubovima i naprsinama“ moguće je istraživati kulturu i otkrivati njezina prikrivena značenja i strahove.

Strukturalistička i poststrukturalistička misao oživjela je temeljna pitanja vezana za osnovna pravila prikazivanja, pitanja kako nešto prikazati pisanom riječju, zvukom i slikom, bez utjecanja na pripovjedna pravila. Zanimanje za strukturalističke i poststrukturalističke misli o „tekstu bez autora“ koje je započelo Lévi-Straussovим proučavanjem mita i strukture dovelo je do izbjegavanja autorske pristranost u filmologiji i osobnosti u izražavanju. Međutim, Renov pozdravlja nove nezavisne radove filmskih i videoumjetnika koji pokazuju vjernost dokumentarističkom impulsu kao i složenom prikazivanju vlastitog subjektiviteta. To su radovi koji razbijaju prihvaćene granice između dokumentarnog i avangardnog u kojima se povijest i subjektivitet međusobno definiraju. Prikazivanje i konstruiranje subjektiviteta ide u smjeru protočnosti, plutanja, stalnog revidiranja, a ne koherentnosti. Takvi radovi upuštaju se u dvostruko upisivanje na relaciji povijesti i subjekta, pri čemu svako definira ono drugo, koje odbacuje sve što je kategorično, sve što totalizira (Ibid.).

Takav pristup koji obuhvaća digresivnost, sanjarenje, otkrivanje javne povijesti kroz privatnu dimenziju smatra se neodvojivom značajkom književne autobiografije. Autobiografija odbacuje cjelovitost i sklad kao lažno jedinstvo koje ometa subjekt u dubljem upoznavanju vlastite konačnosti. Autobiografija se ne može definirati ni kao fikcija ni kao nefikcija, ali niti kao mješavina jednog i drugog. Nova autobiografija postavlja subjekt koji nikad ne isključuje svog drugog u povijesti. Renov naglašava da autobiografija nije ugrožena vrsta, kako to tvrdi Bruss, već pokazuje nove znakove života i postaje poprište „vitalne stvaralačke inicijative koje se prihvaćaju filmski i videoautori širom svijeta, a koja preobražava načine na koje promišljamo i prikazujemo sebe, samima sebi i drugima“ (Ibid.).

5. 3. Vizualna antropologija

Danas se na svaki oblik komunikacije pa tako i na etnografski film gleda kao na reprezentaciju. Nekad zapisi o vidljivim manifestacijama kulture danas se promatraju i gledaju kao vizualno kulturni proizvodi. Takav način razmišljanja rezultirao je novim shvaćanjem etnografskog filma koji se razvio od iluzije objektivnosti ka umjetničkim, estetskim i avangardnim formama prikaza kulture. Snimka prvog etnografskog zapisa nastala je zahvaljujući izumu kronofotografskog pištolja 1882. godine te je objavljena 1895. godine kada su i braća Lumière počela javno projicirati svoje filmove. Usprkos što film kao medij postoji od 1895. godine, teško je nalazio mjesto u antropološkim istraživanjima, odnosno njegova

funkcija kao i uporaba vizualnih podataka bila je ilustrativna i dopunska za tekstualnu praksu antropologije.

Ovaj pregled pruža uvid u proces razvoja vizualne antropologije koja se isključivo povezivala sa snimanjem zapisa o kulturi kamerom ili fotoaparatom, dokumentiranju i trajnim zabilješkama o drugim kulturama (Worth, 1980). Danas je vizualna antropologija jedna od istaknutijih poddisciplina unutar socio-kulturne antropologije.

Zahvaljujući njezinom razvoju te spoznaji da vizualna građa može biti ravnopravan izvor podataka u istraživanju, ohrabruje i daje mogućnost različitih istraživanja i izražavanja u vizualnim formama. Takvom mogućnošću danas, audiovizualni zapisi o Domovinskom ratu pružaju značajne uvide i spoznaje o kulturnoj stvarnosti rata te ih promatramo i istražujemo kao mjesto društvenog diskursa, intime gledatelja i onoga tko snima, privremena utjelovljenja trenutnih društvenih procesa koji stalno konstruiraju i dekonstruiraju svijet kakvog poznajemo, reprezentacije njihovih značenja i subjektivnosti (Cresswell, 2002: 4).

5. 3. 1. O vizualnoj antropologiji

Termin "vizualna antropologija" nastaje nakon Drugog svjetskog rata, a isključivo se povezivao sa snimanjem zapisa o kulturi kamerom ili fotoaparatom, dokumentiranju i trajnim zabilješkama o drugim kulturama (Worth, 1980). Kao disciplina unutar antropoloških znanosti vizualna antropologija pojavila se 1970-ih godina kao dio poslijeratnog razvitka humanističkih znanosti. Vizualna antropologija bavi se uporabom vizualne metodologije u etnološkim istraživanjima, što podrazumijeva primjenu fotoaparata, videa ili filmske kamere, a od sredine 1990-ih godina i nove medije. Disciplina se također bavi i načinima kojim različite kulture doživljavaju i vizualno predstavljaju vlastitu kulturu življenja, odnosno antropologijom vizualnog. Vizualna antropologija se izdvojila kao zasebna znanstvena disciplina unutar antropologije objavljivanjem knjige „Principi vizualne antropologije“ (Hockings, 1975), a devedesetih se godina počela ubrzano razvijati.

Autori Marcus Banks i Howard Morphy 1997. godine objavljuju knjigu „Promišljanje vizualne antropologije“ te u njoj sažimaju predmet, metode i ciljeve istraživanja discipline, propitujući okvire koje je prethodno postavio Hockings. Devedesetih godina devetnaestog stoljeća, fotografija i glazba postali su standardni alati za etnografske istraživače. Dok su u SAD-u razni vizualni formati i mediji bili usmjereni za podučavanje, snimanje, istraživanje i analizu te su tako postali dio vizualne antropologije, u Europi je bio fokus na etnografskim filmovima

(Worth, 1980). „Vizualna antropologija u formi etnografskog filma najstariji je i najšire prepoznat pogled na ovu disciplinu, prisutan u svim drugim pojavnostima“ (Ruby, 2005: 159).²⁵ Rani početci vizualne antropologije mogu se povezati s crtežima i slikama, ilustracijama plemenskog života paleolitika. U „vizualnoj dokumentaciji“ prizora iz lova prikazanih na crtežima u špiljama Altamira i Lascaux, vizualni antropolozi paleolitika ostavili su brojne korisne podatke koji omogućuju neizravnu rekonstrukciju niza antropološki značajnih činjenica o raznim pitanjima života i djelovanja paleolitskog čovjeka (Sviličić, 2011).

Antropološka praksa stvaranja i proučavanja vizualnih prikaza stara je kao sama disciplina. Od 1870-ih godina antropolozi fotografiraju na terenu, a po povratku s terena koriste slike za istraživačku dokumentaciju, kao vizualna pomagala na javnim predavanjima u muzejima, ali i u nastavi na sveučilištima (fotografije, slajdovi a kasnije i filmovi) (Herald, 2004). Curtis, američki fotograf i etnolog, fotografirajući 1895. godine kćerku poglavice Seattlea načinio je portret koji se smatra prvom prezentacijom Indijanaca, odnosno bilježenje etnografske stvarnosti. Curtis je fotografirao iz umjetničkih razloga, ali George Bird Grinnell je smatrao da su te fotografije više od same umjetnosti te je pozvao Curtisa da sudjeluje na „Harriman Alaska Expedition“ 1899. godine. Ova ekspedicija, sponzorirana od strane željezničkog magnata Edwarda Harrimana, može se smatrati kao početak vizualne antropologije kakvu danas poznajemo (Sviličić, 2011: 187-192).

Povijest vizualne antropologije seže u same (pra)početke filma. Zahvaljujući izumu kronofotografskog pištolja 1882. godine, nastao je prvi etnografski zapis. Liječnik Félix-Louis Regnault na izložbi posvećenoj Zapadnoj Africi, nazvanoj „Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale“ 1895. godine snimio je pripadnicu naroda Wolof kako izrađuje posude. Snimka je objavljena iste godine, otprilike u isto doba kada su braća Lumière počela javno projicirati svoje filmove. Braća Lumière film su koristili kao novi oblik zabave, dok je Regnault promicao ideju sustavnog korištenja filma u antropološkim istraživanjima i zauzimao se za osnivanje arhiva antropoloških filmova (de Brigard, 2003). Za Regnaulta fotoaparat je bio instrument koji daje mogućnost „zamrzavanja“ ljudskog pokreta te je tako omogućavao naknadnu znanstvenu analizu dok je u tom smislu njegovo djelo nadopunjavao njegov suvremenik, britanski fotograf Eadweard Muybridge koji fotografira ljude i životinje te proučava njihovo kretanje. Regnault je poput Muybridgea predvidio ključni element

²⁵ Prevela Andrea Čović Vidović.

dokumentarnog filma, a to je njegova sposobnost da nam otvori oči prema svjetovima koji su nam dostupni, ali ih iz nekog razloga ne shvaćamo (Marks, 1995).

Na ekspediciji pod nazivom „Cambridge Anthropological Expedition“ 1898. godine na otočje Torres Straits, koju je organizirao antropolog i etnolingvist Alfred Cort Haddon, zabilježen je prvi sistematičniji pokušaj korištenja filma i fotografija kao sredstva antropoloških istraživanja. U ekspediciji su se koristili različiti i novi načini prikupljanja auditivnih i vizualnih podataka, od voštanih cilindara i fotografije do filma. Haddon i njegov tim u istraživanju su koristili nove metode i tehnike, a ovu multidisciplinarnu ekspediciju koja znanstveno istražuje stanovnike Torres Straits otočja Grimshaw (2001: 19) karakterizira kao „mješavinu viktorijske ideje s modernom inovativnom praksom“ te naglašava da ekspedicija označava simboličko rođenje moderne antropologije. Ekspedicija je bila opremljena tada najsuvremenijom tehnologijom, bavila se osjetilima, a jedan od ciljeva ekspedicije bio je provjeriti tezu da su "primitivni" narodi skloni pokazivati sklonost „nižim“, „animalnim“ – ukratko „primitivnim“ osjetilima, te dokazati to na „primitivnim“ stanovnicima otočja Torres. Vjerovalo se da su civiliziranim Europljanima „viša“ osjetila vida i sluha bila najvažnija, dok su suprotno tome, „niža“ osjetila okusa, dodira i njuha povezivana s animalnošću (Howes, 2003: 5).

Griffiths sugerira da su Haddonovi filmovi oblik *haptic cinema* (kroz koji gledatelj "osjeća" ili "dotakne" sliku), a što bi proizvelo "senzoričko bogatstvo", iskustvo koje nije bilo kompatibilno s antropološkim istraživanjem krajem stoljeća. Ova rana evolucijska antropologija bila je interdisciplinarna, angažirala je nove tehnologije svoje ere, a osjetilni pristup i vizualne metode nije dovodila u pitanje (Griffiths, 2002: 142-143).

Haddon nije jedini antropolog svog vremena koji je koristio film i fotografiju. Franz Boas također koristi oba medija u svojim istraživanjima, njegove fotografije prikazivale su materijalnu kulturu, ceremonije, portrete i fotografije ljudi. Fotografije su predstavljane u muzejskim zbirkama, na njegovim predavanjima, u monografijama. Film je koristio uglavnom za snimanje domaćeg plesa te kao izvor sirovih podataka za triangulaciju s drugim izvorima (Ibid., 306). Prema Boasu, antropologija trajno pregovara između vrijednosti i odnosa moći, dok je specifična odlika tehničkih medija integracija tijela i osjetila kao arhive jedinstvenih povijesnih i kulturnih iskustava (Holl, 2018: 517).

Boas je smatrao da se kultura može razumjeti samo povijesno te je imao izvjesno nepovjerenje u vizualni prikaz jer prikazuje samo površinu. Smatrao je da je proučavanje ljudskog uma moguće samo kroz medij jezika (Jacknis, 1984: 2-60). Njegov pristup nije promicao

antropološku vrijednost fotografije, stvorio je ostavštinu za svoje učenike – kontekst u kojem vizualna slika nije bila vrednovana (Pink, 2006: 7).

Margaret Mead i Gregory Bateson u svom istraživanju na Baliu koristili su fotografiju i film. Od 25 000 snimljenih fotografija, izabrali su njih 4 000, čijim su proučavanjem došli do skupa uzoraka. Kako je Mead naglašavala, „fotografije su dizajnirane da ne dokazuju, već da ilustriraju (...)” (Worth, 1980: 17). Worth nadalje naglašava da je Mead fotografiranje, promatranje i bilježenje smatrala alatima za artikuliranje i formuliranje obrazaca koje antropolozi žele pokazati drugima, odnosno „obraci kulture“ su ono što antropolozi predstavljaju kada rade antropologiju (Ibid.).

Malinowski je bio i aktivan fotograf na terenu, oko 1100 njegovih fotografija nalaze se u „London School of Economics“. Odbacivši načela antropometrijske fotografije devetnaestog stoljeća koristio je fotografiju u svojim publikacijama stvarajući fotografije o "živim" ljudima. Malinowski je utjecao na kasnije vizualne prakse. Malinowski je koristio opservacijski pristup da bi stvorio sliku "čitavog" društva ili konteksta te posredovanje tehnologije i specifičnosti fotografije predstavlja kontradikciju u ovom načinu rada, a njegov širi pristup ostavio je malo prostora vizualnoj metodologiji. Njegovo pisanje bilo je "slikovito" više nego kinematografsko, oslanjajući se na književni sastav umjesto na montažu (Pink, 2006).

U prosincu 1895. godine braća Auguste i Louis Lumière prvi put su javno predstavili svoje prve filmove. Publika je vidjela desetak kratkih filmova, a ovom projekcijom u Parizu rođeno je kino. Grimshaw uspoređuje Lumièrea i Haddona te napominje da su obojica, svaki na svoj način, opisivali svakodnevni život ljudi, odlazili u svijet „kako bi se otkrilo čovječanstvo iz prve ruke“, a kamera im je bila nezaobilazno oruđe (Grimshaw, Ravetz 2009: 42.).

Bronislaw Malinowski i Robert J. Flaherty 1922. objavljuju svoje ključne radove. Malinowski objavljuje klasik etnografske prakse „Argonauti zapadnog Pacifika“ („Argonauts of the Western Pacific“), a Flaherty slavnog „Nanook sa sjevera“ („Nanook of the North“). Dok su Lumière i Haddon „pokazivali“, Malinowski i Flaherty su „govorili“ pa stoga Grimshaw upućuje da su „upravo oni označili tranziciju prema specijaliziranim praksama, tj. prema znanstvenoj etnografiji i dokumentarnome filmu odvojeno“. To je, dakle, doba potpunog odvajanja antropologije i filma. (Grimshaw, 1999: 40-42 prema: Lah, 2012: 43).

Krajem 19. stoljeća film se uvelike koristi u znanstvene svrhe. Brojne ekspedicije ga koriste kao sredstvo za bilježenje podataka u svojim antropološkim i etnološkim istraživanjima u neistraženim područjima kolonijalnih carstava, a naglasak je bio na egzotici i susretu s

različitošću. U filmu „Nanook sa Sjevera“/“Nanook of the North“ Flaherty je zabilježio svakodnevnicu inuitske obitelji. Zahvaljujući Flahertyju, njegov film je danas izvor vrijednih podataka o životu Inuita nekad, primjer je tzv. spasilačke etnografije. Heider ističe Flahertyja kao velikana etnografskoga filma, iako priznaje da je Flaherty znao jako malo o etnografiji, ali je donosio slike udaljenih naroda sjevernoameričkoj i europskoj publici (Heider, 2006: 15).

„Razlika između Flahertyjevog tipa dokumentarizma i ostalih etnografskih filmova iz tog razdoblja jest kontrast između subjektivnog i objektivnog prikaza i isprepletanje fikcionalnih i nefikcionalnih prikazivačkih strategija. Antropolog Jay Ruby smatra da je Flaherty bio preteča refleksivnog i participacijskog pristupa jer je aktivno uključio lokalno stanovništvo u stvaranje filma (Borjan, 2013: 46). Upravo je to novost koju Flaherty uvodi u etnografski film. Ako su Malinowski i njegovi suvremenici izumili suvremenu etnografiju, Flaherty je to učinio i za etnografsko kino“ (Marks, 1995).

Nakon pionirskih pokušaja zanimanje za film među antropolozima naglo opada. Mead (1975) ističe da antropologija kao disciplina koja je prihvatila odgovornost stvaranja i čuvanja zapisa o nestajućim običajima i ljudima nove tehnološke izume koji bi joj to omogućili odbija, umjesto da ih objeručke prigrlji. Veliko zanimanje za vizualnu antropologiju postupno je izbljedilo, dok je Regnaultov san o etnografskom filmskom muzeju, kao i Haddonovo mišljenje o filmskoj kameri kao nezamjenjivom komadu antropološkog aparata zamijenio stav Kirsten Hastrup o filmu kao *tankom opisu* u usporedbi s antropološkim pisanjem. Također, jedan od razloga opadanja interesa za film i fotografiju istraživača, što se iščitava iz povijesti vizualne antropologije, je taj što većina antropologa nikada nije znala što bi s vizijom, a veliki arhivi snimljenih zapisa ostali su neiskorišteni (MacDougall, 1997). Mead gubljenje interesa znanstvenika za film i fotografiju u istraživanjima pronalazi u brznoj kulturnoj promjeni koja dovodi do nestanka nekih oblika ljudskoga ponašanja koja su istraživaču često nedostupna za izravno opažanje, a ona se pripovijedaju verbalno te se tako i bilježe.

„Oni koji su bili najglasniji u svom zahtjevu za "znanstvenim" radom bili su najmanje spremni koristiti instrumente koji bi za antropologiju učinili ono što je instrumentalizacija učinila za druge znanosti – usavršila i proširila područja preciznog promatranja“ (Mead, 1975: 8-10)²⁶.

²⁶ Prevela Andrea Čović Vidović.

Promjena trenda u antropologiji 19. stoljeća, od zanimanja za materijalne aspekte kulture kao što su proučavanja fizioloških razlika među etničkim skupinama do neopipljivih izraza kulture, odnosno psiholoških karakteristika i socijalne strukture početkom 20. stoljeća, također je jedan od razloga odbijanja korištenja tehnologije u snimanju vizualnih i auditivnih aspekata kulture, upravo zbog prevelikog izazova za tehničke mogućnosti toga doba (de Brigard, 2003: 17).

Dan Marks (1995) ističe dva bitna razdoblja, odnosno prekretnice u povijesti etnografije i etnografskog filma. Prvo razdoblje između 1913. i 1922. godine značajno je zahvaljujući Riversu i Bronislawu Malinowskom koji transformiraju antropologiju iz grane prirodnih znanosti 19. stoljeća u humanističke znanosti u 20. stoljeću. U to vrijeme Malinowski i Flaherty uspostavljaju konvencionalne teme i metodologiju u etnografiji i u etnografskom filmu. Druga prijelazna faza u povijesti etnografije i etnografskog filma događa se tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina, kada je funkcionalistička i strukturalno-funkcionalistička tradicija antropologije postala ugrožena osjećajem sumnje u antropološki pothvat. To je najavilo razdoblje postmodernizma. Poput Flahertyjevog „Nanooka sa sjevera“ u svoje vrijeme, film „The Ax Fight“ Timothyja Ascha utjelovljuje nasljeđe Flahertyja, dok istovremeno predodređuje više samosvjesne i eksperimentalne načine etnografskog filma koji dolaze (Ibid.). Etnografski film i vizualna antropologija su se razvijali sukladno tehnološkom napretku koji je donosio promjene i u vizualno-antropološkim teorijama, ali i korištenju kamere i fotoaparata na terenu (Urem, 2015). Dok su se nekada samo herojskim naporima, poput Flahertyjevog stvaranja „Nanooka sa sjevera“, ili iznalaženjem golemih financijskih sredstava mogli nadvladati problemi snimanja s teškom opremom na udaljenim mjestima, razvojem lagane prijenosne sinkronizirane filmske kamere omogućeno je snimanje gdje je to nekada bilo nemoguće (Marks, 1995).

S vremenom se vizualna antropologija razvija kroz rad Johna Marshalla, Roberta Gardnera, Davida i Judith MacDougall, Tima Ascha te Jeana Roucha koji eksperimentalnim pristupom procesu snimanja propituje granice vizualne antropologije. Osim što je jedan od najpoznatijih vizualnih antropologa i začetnik *cinéma vérité*, Rouch je i „otac“ žanra etnofikcije u kojem spaja dokumentarizam i igrani film pri čemu izabrani pojedinci odigravaju svoje vlastite društvene uloge. Rouch vizionarski spaja realizam i fantaziju, kognitivno i emotivno, filmu pristupa kao igri u kojoj i sam sudjeluje, doživljavajući ga kao posebnu vrstu transa (Grimshaw, 2001:118). U filmu „Les Maîtres Fou“ (1955) Rouch eksperimentira s prisutnošću kamere te

inovativnošću u pristupima snimanima, ali i samom procesu snimanja, eksperimentiranju u prostorima filmskog jezika te takvim načinom otvara vrata refleksivnom filmu.

John Marshall i Timothy Asch začetnici su opservacijskog i refleksivnog etnodokumentarizma. Opservacijski dokumentarizam prikazuje kontekst koji je ograničen samo na vidljivu stvarnost dok postkolonijalni refleksivni dokumentarizam donosi i proces stvaranja antropološke spoznaje i filmskog zapisa.

John Marshall, redatelj, antropolog i aktivist značajan je u povijesti etnografskog filma jer je u svom filmu „N!ai: The Story of a !Kung Woman“²⁷ među prvima progovorio o neminovnim promjenama kod nomadskih plemena pri prisilnom prilagođavanju načinu života dominantne kulture.

Timothy Asch u filmu „The Ax Fight“ (1975) donosi prvi odmak od klasičnog etnografskog filma, a koji su mnogi nazvali pretečom postmodernog filma gdje je prikazana slojevitost zbilje, odnosno isto događanje pretvoreno u nekoliko različitih verzija prikazujući zajedničku viziju autora i snimanih subjekata.

U kasnijim filmovima Asch se približava participacijskom i refleksivnom dokumentarizmu.²⁸

U postkolonijalnom etnografskom filmu izviru priče koje nadjačavaju nekadašnju dominaciju zapadnjačkog autoriteta i diskursa, snimani postaju ravnopravni sudionici istraživanja, kazivači postaju sugovornici i suradnici, a intervjui postaju dijalozi. Ovakva stremljenja u etnografskom filmu odraz su postmodernističke perspektive rušenja i pomicanja granica iz različitih sfera, odnosno postmodernističkog i postkolonijalnog procesa koji George Marcus i Michael Fischer nazivaju *krizom reprezentacije* koja je osamdesetih godina donijela sumnju u primjerenost antropološke reprezentacije. Dok je nekadašnje istraživanje drugih kultura podrazumijevalo gledanje filmova o *njima*, sada se pojavom *njihovih*, odnosno novih glasova mijenja i proces stvaranja antropološkog znanja. Filmske forme su refleksivnije i interaktivnije, a procesi sve manje jednosmjerni i jednoznačni, dolazi do dijaloga i suprotstavljanja različitih znanja (Borjan et al., 2013).

U tekstovima i utjecajnim kritikama iz 1970-ih i 1980-ih godina (Dell Hymes, Edward Said, Johannes Fabian, Clifford Geertz, James Clifford te George Marcus i Michael Fischer), antropologe se kritizira u njihovim tvrdnjama da su pri konstruiranju etnografskih prikaza objektivni i nesamosvjesni u stvaranju kulturnih reprezentacija. Osim kritike antropologije kao

²⁷ <https://archive.org/details/naithestoryofakungwoman> (Datum pristupa: 22.8. 2019.)

²⁸ U filmu „Jero o Jero: promatranje Transa na Baliju“ (1980.) iscjeliteljica komentira samu sebe gledajući dijelove filma o sebi.

društvene prakse općenito, kritizira se i etnografski film kao kolonijalistički projekt te se sumnja u njegovo mjesto u postkolonijalnome svijetu vjerujući da ispravne kulturne prikaze stvaraju domaći etnografi, odnosno tvorci slika koji istražuju u svojoj vlastitoj kulturi. Međutim, usprkos takvim kritikama, kriza reprezentacije dovela je do poleta etnografskog pisma i filmske etnografije. Kao reakcija na krizu reprezentacije u etnografskom filmu pojavljuju se dva nova trenda: prvi trend stremi autohtonim i autobiografskim filmovima i drugi, prema globalnim/transnacionalnim filmovima (*multi-sited ethnography*²⁹). U oba trenda prisutna je povezanost sa subjektom etnografskog filma te polazi od pretpostavke da „etnografija može pridonijeti ostvarivanju inteligentnog dijaloga između naroda, klasa i kultura, između pojedinaca koji se međusobno razlikuju, ali koji svejedno mogu imati koristi od nastojanja da izraze svoje različitosti“ (Lutkehaus, Cool, 2006).

Sarah Pink ističe pojavu nove komponente etnografskog filma, a to je doseg izvan akademije. Konvencionalni i više akademski orijentirani etnografski filmovi i dalje imaju važnu ulogu, međutim, u stvaranju etnografskog filma pojedini znanstvenici uključuju refleksivnost, participativne i kolaborativne pristupe, bave se istraživanjem osjetilnih i afektivnih dimenzija ljudskih života, a i velik utjecaj na njihov rad imaju radovi vodećih autora etnografskog filma i znanstvenika, kao što su David MacDougall i Jean Rouch. U takvim filmovima često su važniji rezultati procesa snimanja od samog „filmskog proizvoda“, odnosno način na koji su se subjekti i sudionici mogli uključiti u prikazivanje filma te kako je taj proces utjecao na njihov identitet (Borjan et al., 2013). U suvremenom konceptu o etnografskim filmovima više se ne misli o etnografskom *filmu*, jer je današnji medij za stvaranje etnografskih filmova i korištenje audiovizualnih medija u etnografskom istraživanju digitalni video. Novi mediji koji su danas prisutni donose i nude nove mogućnosti, koriste se u istraživačkim praksama i svakodnevnim životima subjekata i sudionika u istraživanju. Kamere na mobilnim telefonima do najnaprednijih digitalnih video kamera sveprisutne su u istraživanjima, a etnografski dokumentarac danas može se snimiti, montirati i distribuirati izravno s mobilnog telefona. S novim digitalnim medijima dolaze i nove mogućnost i načini snimanja, montiranja i diseminacije etnografskih dokumentaraca koji su sada refleksivni i participativni na sasvim nov način (Borjan et al., 2013). Tako danas istraživanje obuhvaća različite kontekste, virtualne i fizičke prostore, bivanje online i bivanje offline, a diseminacija su društveni medij i internetski

²⁹ Pojam *multi-sited skovao* je Marcus 1995. godine misleći pritom na etnografiju koja se sada sa konvencionalnog jednog mjesta istraživanja u malim zajednicama seli na više mjesta promatranja i sudjelovanja prateći suvremene kulturne i društvene procese ispreplećući *lokalno* i *globalno*, *životnog svijeta* i *sustava* (Marcus, 1995: 95, 97).

prostori. Ruby (2005) u svom radu „The last 20 years of visual anthropology – a critical review“ napominje da će se u budućnosti slikovni medij priznati kao važan dio kulturnog identiteta gotovo svakog ljudskog bića, ali predviđa da će najznačajniji budući pravac biti razvoj interaktivne digitalne etnografije. Naglašava kako ne vjeruje da će nova tehnologija riješiti sve probleme, ali da će tehnološke inovacije sigurno donositi i nova pitanja.

Termin "vizualna antropologija" koji nastaje nakon 2. svjetskog rata prvenstveno je bio vezan uz korištenje kamere za snimanje zapisa o kulturi. U istraživanjima iz tog razdoblja vizualna antropologija se nije vezala uz pitanja što se može naučiti o kulturi proučavajući članove društva koji su načinili vizualne zapise, na koji način su ih napravili i u kojim kontekstima su ih načinili. Worth (1980) napominje da je izraz "vizualna antropologija" doveo do stvaranja drugog, "antropologija vizualnih komunikacija". To je svojevrsno putovanje, od shvaćanja vizualnih uradaka (fotoaparata i celuloida) kao kopija svijeta, do gledanja fotografija i filma kao materijala za izradu izjava o svijetu. Worth napominje da uz razlikovanje fotografije kao zapisa o kulturi i fotografije kao zapisa kulture, treba razlikovati i proučavati način korištenja medija. Razlika između korištenja fotoaparata znanstvenika kao alata za prikupljanje podatka o kulturi i proučavanje kako fotoaparat koriste članovi kulture je za Wortha središnja za razumijevanje istraživanja koja se provode ovim sredstvom komunikacije (Worth, 1980: 17).

Značajna godina za razvoj objektivnijih antropoloških vizualnih sadržaja je 1966. godina kada redatelj Sol Worth i antropolog John Adair obučavaju Navajo Indijance u korištenju 16 mm filmske kamere s ciljem stvaranja vlastitih vizualnih proizvoda, odnosno zapisa svoje kulture. U to vrijeme takva vrsta zapisa nije bila rasprostranjena, osobito u Trećem svijetu i u drugim siromašnim dijelovima svijeta te su kroz projekt „Navajo“ došli do značajnog materijala na koji nije utjecala filmska ekipa tijekom snimanja. Upravo je taj projekt pokazao postojeći jaz u onome što antropolozi vide i što percipiraju njihovi izvorni sugovornici jer *raditi* antropologiju odnosi se na uključivanje osjetilnog stroja koji svi posjedujemo i zahvaljujući njemu uspostavljamo odnose sa svijetom, ali kroz našu kulturnu određenost koja nas stalno prati, oblikujući naše poimanje, djelovanje i razmišljanje (Worth, 1980).

Razvoj vizualne tehnologije omogućio je stvaranje vizualnih zapisa većem broju ljudi. Krajem 1980-ih dolazi do masovnije uporabe malih video kamera u obiteljskom okruženju te se stvaraju dragocjeni arhivi svakodnevne kulture življenja. "Informiranje informatora s filmskom kamerom, video tehnikom i osnovama tehničkog znanja ozbiljan je izazov empirizmu etnografskog filma uklaňanjem istraživača-snimatelja kao „objektivnog“ vanjskog promatrača

i promicanjem fotografskog prikaza" (Hammond 1988: 379, prema Križnaru 2011:337). Križnar u radu „Vizualni rukopisi“ proučava domaće, obiteljske video arhive: „Oni su poput rukopisa koji nisu spremni za objavljivanje. U njima se na pozadini zabilježenih događaja, zapisuje autorova filmska ili vizualna osobnost, kao što se grafologu otkriva ljudski um u proučavanju pisma“ (Križnar, 2002:167). Upravo ti vizualni zapisi kulture u različitim oblicima (arhivska vizualna dokumentacija, etnografski film, dokumentarni film o kulturi, interaktivne vizualne prezentacije itd.) vidljivi su dio kulture koji pulsira i ovisi o skrivenom dijelu kulture, odnosno vizualni fenomen koji ima svoj vlastiti uzrok ili poticaj u nižem, skrivenom dijelu kulture. Upoznavanjem logike zakonitosti tih veza „možemo zaključiti iz manifestnog dijela kulture o obrascima njegovog latentnog djela, prema logici: svatko ima svoje zašto“ (Ibid., 164).

Sviličić napominje da su potencijali vizualne antropologije znatno veći od samog audiovizualnog snimanja etnoloških stvarnosti, odnosno reaktivnog vrsta pristupa, gdje se potencijali vizualne antropologije ne otkrivaju u cijelosti. Proaktivni pristup u procesima i postupcima koji se primjenjuju u vizualnoj antropologiji uključuje ciljanu uporabu audiovizualnih alata i hipermedijskih značajki kao pokretača socio-kulturnih reakcija. Izraz „vizualna antropologija“ mijenja se u „antropologiju vizualnog“ u slučaju kada je (audio) vizualna antropologija usmjerena, osim na snimanja i registriranja postojećeg stanja i na posljedice utjecaja vizualnih komponenti na zajednicu gdje se vizualne metode koriste za „izazivanje“ reakcije pojedinca ili zajednice. Takvo istraživanje bi obuhvaćalo i proučavanje niza različitih pojava koje su neizravno ili izravno uvjetovane semiotičkim uzročnostima koje se pripisuju vizualnim, auditivnim, olfaktornim ili taktilnim elementima (Sviličić, 2011: 187-192.).

Ruby naglašava da vizualna antropologija nije polje koje je razvilo jedinstvenu definiciju te ističe tri područja koja se u nekim dijelovima preklapaju, a u isto se vrijeme i ogledaju jedno na drugo: vizualna antropologija koja se uglavnom koncentrira na proizvodnju etnografskog filma i njegovu uporabu u nastavi, vizualna antropologija koja se usredotočuje na proučavanje slikovnih medija, obično televizije i filma te antropologija vizualne komunikacije. Tako područje vizualnih komunikacija smatra najambicioznijom vizualnom antropologijom koja obuhvaća antropološko istraživanje svih oblika vizualne i slikovne kulture, kao i proizvodnju antropoloških vizualnih proizvoda. Dok je vizualna antropologija u formi etnografskog filma najstariji i najčešće prepoznatljiv oblik, *antropologija vizualne/slikovne komunikacije*

najobuhvatniji je i objedinjuje sva tri pristupa. Antropologija vizualne komunikacije polazi od pretpostavke da gledanje vidljivih i slikovnih svjetova kao društvenih procesa, u kojima se predmeti i djela proizvode s namjerom komuniciranja pruža perspektivu koja nedostaje drugim teorijama. Ova vizualna antropologija logično proizlazi iz uvjerenja da se kultura manifestira kroz vidljive simbole ugrađene u geste, ceremonije, rituale i artefakte smještene u izgrađena i prirodna okruženja (Ruby, 2005).

Što je antropologiji dopušteno raditi i što bi trebalo ostaviti takvim kakvo jest Drozdowicz nalazi kao ključno pitanje u današnjoj antropologiji ne samo u njezinom vizualnom kontekstu, već općenito. Još uvijek se subjektivna angažiranost istraživača smatra nepotrebnom i opasnom, kao da se više „ne možemo pouzdati u vlastite oči“ (Drozdowicz, 2013: 19). Takvi kritičari zahtijevaju radikalnu isključenost, revolucionarnu de-vizualizaciju antropologije. Međutim, ovakve kritike nažalost još uvijek ne vide blisku vezu suvremenih kulturnih procesa s vizualnom osnovom jer upravo novi mediji i vizualne tehnologije šire raspon mogućnosti i znanja ljudskog djelovanja u suvremenoj kulturi (Ibid.).

Nove digitalne tehnologije postaju sve zanimljivije kao alternativni načini objavljivanja etnografija. Antropologija je kao disciplina u prošlosti bila usmjerena na riječi jer nije dovoljno vjerovala u sposobnost slike da prenosi apstraktne ideje. Ovakav pristup „negira veći dio multisenzornog iskustva pokušaja poznavanja druge kulture, odnosno obećanje vizualne antropologije da može pružiti alternativni način percepcije kulture – percepcije konstruirane kroz objektiv“ (Ruby, 1996: 1351).

5. 3. 2. Vizualna građa

Vizualna građa od samih je početaka prisutna u etnologiji, ali njezin put do statusa ravnopravnog izvora podataka u odnosu na etnografsko pismo nije još završen. Iako su pisani i vizualni prikazi kulture danas u međusobnim interakcijama i utjecajima te igraju važnu ulogu u promjeni stvaranja međukulturnih prikaza, još uvijek je u znanstvenom svijetu dominantno mišljenje u korist etnografskog pisma. „Kirsten Hastrup, oštro razdjeljujući načine kojima se dva medija iskazuju, prvotnu podjelu "pisano-filmsko" poistovjećuje s Geertzovom razlikom između thick i thin description (gusti i rijetki opis), potom s iskazivanjem vrste zbilje i dijela zbilje da bi završila mišlju da pisane etnografije prikazuju zbilje u obliku itinerera, a filmovi to čine u obliku zemljovida“ (Hastrup, 1992: 10-19 prema: Puljar D'Alessio, 2002: 35). Puljar D'Alessio (2002) ističe da je proces nastanka filmske tekstualne prezentacije sličan. Obje

koriste svoja izražajna sredstva, i jedan i drugi medij koristi i *ustroj priče* koja daje smisao i značenje filma i teksta. Razlika je u mediju i načinu kojim se promatra, bilježi, interpretira, izražava i reprezentira znanje, odnosno društvene i kulturne pojave i događaje.

Naumović vizualnom građom naziva sve podatke i pojave koje su nastale unutar ili izvan naučnog istraživanja, a mogu biti korištene u znanstvene svrhe. Gledano tako, vizualnom građom mogu se smatrati sve fizičke pojave koje spadaju u domenu vidljivog, sve vrste vizualnih zapisa fizičke stvarnosti i samo vizualni zapisi nastali korištenjem registracijskih tehnologija (Naumović, 1988: 113). Upravo zbog toga što su vizualni zapisi rezultat registracijskih tehnologija gledali su se kao objektivni zapisi jer takav proces bilježenja ne zavisi od čovjeka, a rezultat snimanja je autentična slika snimane pojave. Hrvoje Turković definira registraciju kao „kuzalan proces između okoline i tvari zapisivanja, s time da je taj kuzalan proces omogućen i posredovan napravom za transformaciju određenih fizikalnih osobina okoline na fizikalno-kemijske osobine zapisivačke tvari“ (2012: 126) te naglašava da film nije jedini registracijski medij za takvu vrstu bilježenja i samim tim nije niti ontološki autentičniji od ostalih registracijskih tehnologija poput radija, televizije, fotografije (Ibid., 128). Osnovu epistemoloških problema, pitanja i dilema od samih početaka bilježenja vizualnih zapisa stvara postupak nastajanja zapisa i sposobnost takvog zapisa da što vjernije prikazuje snimanu pojavu. U procesu nastajanja vizualnih zapisa sudjeluje nekoliko elemenata, od sposobnosti opažanja fizičke stvarnosti, postojanja mehaničkih, tehničkih i drugih sredstava bilježenja, ali i postojanje svjesne namjere i potrebnih znanja da se takvo bilježenje i ostvari. U cijelom ovom procesu ključan je autorski izbor za nastanak autorskog svijeta prepoznatljivog u problemu kojim će autor baviti, temi koja će biti prisutna, žanru, stilu, tehnologiji kojom će se bilježiti, epistemološkom usmjerenju. Autorski izbor je i odluka koje elemente će autor upotrijebiti u samom procesu bilježenja te i odluka o izboru i prioritetu jednog elementa koji će utjecati na odluke o ostalim elementima (Naumović, 1988).

U filmskoj *izgrađevini* čiji su proizvođači autori, utkane su osobine poput izvedbenih vještina i proizvodnih sklonosti, perceptivne navike, uvjerenja o filmu i svijetu, nazor na svijet te kulturni obrasci. Tako film postaje simptom i pokazatelj svih tih osobina autora, a osobina filma je ta da *odaje* osobine autora. Ako su te osobine sustavne, povezane međusobno i postojane u promjeni, tvore osobnost koja se u nekom djelu prepoznaje kao osobni stil. Osim epistemološke svrhe filma, odnosno njegovog utjecaja na čovjekove kognitivno posredovane procese, on stvara predodžbe koje gledatelji dobivaju o autoru i njegovim osobinama na temelju izražajnih

pokazatelja što ih nudi film. Tako audiovizualni zapis postaje ujedinjena integralna predodžba gledatelja i ličnosti autora, njegovih individualnih crta kulture (Turković, 2012: 120). Upravo činjenica da proces nastajanja vizualnog zapisa zavisi od odluke jednog ili više autora, odgovorna je za tvrdnje da je vizualna građa manje vrijedna za znanost jer je *subjektivna*. Ali, svaki interes, pa i znanstveni, *subjektivan* je zbog rezultata određenih vrijednosti i odluka koje jedino subjekt može donijeti (Naumović, 1988).

U počecima antropoloških istraživanja odnos prema vizualnom materijalu bio je dvoznačan. Iako su fotografija i film savršeno nadomještali potrebu za prisutnošću ljudi i artefakata na izložbama, muzejima, predavanjima, i dalje je postojao problem s *vizualnim slikama*.

„Činilo se da pokazuju sve, a ipak, poput fizičkog tijela, ostalo je neugodno nijemo“, odnosno dalo se iščitati da je vizualnost tek jedan sloj stvarnosti, “poput ljuske koju se uklanja kako bi se došlo do konceptualnih i verbalnih svjetova u unutrašnjosti” (MacDougall, 1997: 277).

O značenju i porukama u vizualnim materijalima i o ambivalentnosti fotografije raspravlja Barthes. Fotografija bilježi stvarnost, ali ta ista fotografija ima i drugo značenje, čiji je označitelj određeni *tretman* slike koji je rezultat djelovanja stvaraoca i čije se značenje, bilo estetsko ili ideološko, odnosi na određenu kulturu društva koje prima poruku. Fotografija kao analog realnosti koju prikazuje je *poruka bez koda*, koja osim denotativnog značenja, nužno podrazumijeva i konotativno značenje, koje se u nju upisuje izvana, odnosno predstavlja način na koji društvo, autor ili onaj tko čita fotografiju, priopćuje ono što o njemu misli (Barthes, 1997: 17). Konotativno značenje fotografije ne mora biti odmah vidljivo i aktivno, jasno i implicitno. Značenje se može iščitati iz intervencija na fotografiji, odnosno u dijalogu produkcije i recepcije poruke. Na fotografiji se događaju različite intervencije prema profesionalnim, estetskim ili ideološkim normama da bi se ona potom percipirala, čitala i povezivala više ili manje svjesno od strane javnosti, konzumirala s *tradicionalnom zalihom znakova*. Budući da svaki znak pretpostavlja kod, navedenim procesom dolazi do pokušaja uspostave koda (konotacije). Dakle, u fotografiji je prostor za suživot dviju vrsta poruka. Jedna je bez koda (fotografski analog), a druga s kôdom (*umjetnost*, ili *tretman*, *pisanje*, ili retorika fotografije); strukturno gledano, paradoks očito nije tajni sporazum označene i konotirane poruke (što je vjerojatno neizbježan status svih oblika masovne komunikacije), već je to što se ovdje konotirana (ili kodirana) poruka razvija na osnovi poruke bez koda (Barthes, 1997: 19). Filmske slike funkcioniraju na isti način. Film ne stvara samo pokret u slici, već i pokret stavlja u um kojeg Deleuze naziva *ekranom*. Gledajući film dolazi do poticaja u kojem „krugovi i veze

mozga ne postoje prije podražaja, tjelesnih čestica i zrnaca koji ih prate. Kino nije kazalište; ono stvara tijela od zrnaca. Poveznice su često paradoksalne i odasvud preplavljuju jednostavne asocijacije slika. Kino, upravo zato što pokreće sliku, ili još bolje *dariva* sliku pokretom (automatskim kretanjem), nikad ne prestaje tražiti moždane krugove“ (Deleuze, 2000: 366). Ovo svojstvo filma se može realizirati pozitivno ili negativno jer „zaslon, ili bolje rečeno mi sami – može jednako lako biti nedostatan mozak idiota, kao i kreativan mozak“ (Ibid.).

Pri gledanju audiovizualnog zapisa kao što je film susrećemo i *uzajamno djelovanje* dva osjetilna modaliteta, vizualnog i auditivnog, a možemo doživjeti i sinestezijske reakcije u kojima zvukovi koji se čuju iz filma mogu pobuditi predodžbe boja kojih nema na platnu, osjete okusa koji nisu vezani uz prizore iz filma, a takve mogućnosti filma se najviše koriste u eksperimentalnim filmovima (Turković, 2012: 134-137).

Svaki medij (tekst, vizualni) evocira različite elemente iskustva na terenu. Fotografije ne mogu ilustrirati terenske bilješke, a videozapis nije samo dokaz razgovora, intervjua ili radnji. Slike, riječi i pokreti, više se kontekstualiziraju, formirajući ne cjelovit zapis istraživanja, već niz različitih, ali međusobno povezanih dijelova (Pink, 2001: 145, 146).

Vizualni mediji kao oblici komunikacije mogu i moraju se ozbiljno proučavati kao način na koji ljudska bića stvaraju i dijele značenja. Kulture koje su nekada bile pasivni subjekti etnografskog i dokumentarnog djela danas stvaraju videozapise, kritiziraju zapise koje su napravili drugi, a kombinacija hipermedije i etnografije još je jedan primjer koji uvodi revolucionarne načine na koje su se etnografska istraživanja razvijala. U elektroničkom vremenu nalazi se niz pojava koje će istražiti i koristiti društveni istraživač, a takva vrsta tehnologije omogućuje još veću suradnju. Hipermedija u antropologiji može iskoristiti sposobnost filma da dopre do srca, ali također ima mogućnost da emocionalno potresnu sliku podvrgne strogom akademskom proučavanju. Njezina prednost je u sposobnosti spajanja tekstualnog i filmskog medija, a na takav način se sjedinjuju antropološke, emocionalne i analitičke dimenzije bolje no što bi to mogao svaki medij zasebno. U vizualnim istraživanjima danas, pametni telefoni su ti koji mogu obaviti istraživačke zadatke, dok su se nekad terenska istraživanja vodila putem video, audio i fotografske tehnologije.

Izbor audiovizualnih zapisa kao glavnog fokusa istraživanja, ali i kreativnog istraživanja, proizlazi iz prihvaćanja da su vizualni materijali, sastavni dio zajedničkog sjećanja i izvor slika koje naseljavaju vanjski svijet i umove šire javnosti. Ali na isti način, pojedinačna sjećanja su nositelji zajedničkog sjećanja. Doduše, u njima su upisane i ideologije skladištene u arhivama

i one nastajuće multiplicirane u različitim medijima, ali u njima se nalaze i osobni tragovi razmišljanja, patnje, trauma i emocija. Također, odnosi vremena nikada se ne vide uobičajenom percepcijom, ali se vrijeme vidi na slici jer slika čini vremenske odnose sve dok je kreativna (Deleuze, 2000: 366-371).

Nakon istraživanja i snimanja, vizualna građa pretvara se u podatke koji se mogu upotrijebiti u rješavanju nekog znanstvenog problema ili nekog osobnog razmišljanja, a da se pri tom ne izgubi kvaliteta zbog čega je upravo izabrana takva građa. Svi snimljeni materijali su bitni, a upravo se *nevažni* dijelovi snimljene građe pokazuju „važnim mjestima konstruiranja i prezentiranja identiteta, mjestima jezične, narativne i mnemoničke socijalizacije, mjestima koja upućuju na odnose moći među sugovornicima“ (Marković 2012: 57).

Odabirom i međusobnim odnosima prizora i informacija koje odašiljemo putem različitih medija bitan je njihov *razgovor* i način kako se on odvija i kojim sve *oružjem* raspolaže. U interakciji istraživača i sudionika također se stvaraju dinamični odnosi, upisuju se identiteti i iščitavaju se poruke ovisno o kulturi pojedinca i društva koji primaju, odnosno odašilju poruku. Informacije koje se dijele uvelike će se razlikovati ovisno o vrsti korištenog vizualnog alata.

Interakcija je i u uspostavljanju smislenih veza između različitih istraživačkih iskustava i materijala nastalih uporabom različitih medija, kao što su fotografija, video, terenski dnevници, etnografsko pisanje. Rezultat su različite vrste znanja i spoznaja koji se mogu razumjeti u odnosu jedan prema drugome.

Vizualna građa zaslužuje ravnopravno mjesto zato što može dati sve što i jedan književni ili znanstveni tekst. Stvar je samo onoga što se želi reći, način na koji će onaj tko stvara i šalje poruku i ostavlja trag izabrati odgovarajući medij, jer neke se ideje, nečije misli i emocija mogu bolje izraziti filmom, a neke pismom.

5. 3. 3. Etnografski film i autoetnografija

Izumom fotografije 1830. i ostvarenjem mogućnosti pokretnih slika krajem devetnaestog stoljeća, fotografija i film postaju sredstva vizualnog dokumentiranja u znanstvenim istraživanjima života i rada ljudi u egzotičnim i neistraženim područjima kolonijalnih carstava kraja devetnaestog stoljeća. Tako nastaju filmski zapisi koji su se znanstvenicima i gledateljima prvih kinematografa činili osobito zanimljivim. Razvoj etnografskog filma ovisio je o tehnološkom napretku koji je utjecao na promjene u vizualno-antropološkim teorijama s obzirom na nove mogućnosti korištenja filmske opreme na terenu.

Glavna uloga etnografskog filma kao tehnike bilježenja bila je vezana uz postupak dokumentiranja onoga Drugog, egzotičnog, neobičnog i nestajućeg. Etnografski film je prezentiran kao komplement pisanim etnografijama, sveučilišnoj nastavi, muzejskim eksponatima ili kao “objektivno” i “istinito” svjedočanstvo boravka na terenu. U prvim takvim vizualnim zapisima glas promatranog subjekta bio je u potpunosti zanemaren, a autori filmova imali su apsolutnu kontrolu nad cjelokupnim snimanjem i prezentacijom snimljenog. S vremenom je došlo do tehnološkog napretka pa tako i promjena u korištenju kamere na terenu, načinu snimanja. Snimljeni materijal je poprimio formu samostalnoga filmskog rada s određenom idejom, stavom ili komentarom autora, a tako se promijenila i uloga proučavanih subjekata ispred objektiva kamere.

Nema jedinstvene definicije etnografskog filma, ali upravo ta nemogućnost strogog i preciznog definiranja omogućila je njegovu brzu i dinamičnu raširenost i prisutnost izvan strogo akademsko-znanstvenog konteksta. Filmolog Hrvoje Turković etnografski film smješta u podrazred obrazovno-znanstvenog filma. Turković vidi etnografski film kao film koji ima prvenstveno obrazovnu i znanstvenu svrhu, odnosno to je film s objašnjavačkim i demonstracijskim tipom izlaganja. Nikica Gilić definira etnografski film kao podžanr dokumentarnog filma, ali kao i kod definicije Turkovića, definicija je primjenjiva na etnografski opservacijski film, ali ne i na suvremeni etnografski film. Za Davida MacDougalla etnografski film opisuje kulturu i smješta ga u širu kulturnu kategoriju od filmova unutar discipline antropologije. Antropolog vizualne komunikacije Jay Ruby vidi temelje etnografskog filma na antropološkim postavkama koje stvara samo antropolog/etnolog. Karl Heider smatra da su najbolji etnografski filmovi oni koji razotkrivaju “cijela tijela, i cjelovite narode, u cjelovitim postupcima/radnjama” pružajući tako kulturni i fizički kontekst (Urem, 2015: 248).

Vizualna antropologija nastoji postići da antropolozi film promatraju kao kulturnu reprezentaciju, umjesto znanstveno pouzdanog dokumenta koji je izvor etnografskih podataka bez autorskog utjecaja (Puljar D'Alessio, 2002). Današnji etnografski film ima fokus na poznato i blisko, za razliku od nekad kada je težište bilo na stranom i egzotičnom. Filmovi Barbare Myerhoff „Odbroji nam dane“ i „Kad joj dođe vrijeme“ prvi su primjeri pokušaja antropologa da filmski istraži vlastitu kulturu (Lutkehaus, Cool, 2006).

Etnografski film zahvaljujući transformacijama Drugoga u digitalnoj eri ima nova značenja. Granice između etnografskog filma i novih normi se zamagljuju, a korištenje digitalnog videa postalo je rutinski dio antropološkog terenskog rada. Rezultat svega toga je preispitivanje

prihvaćenog kanona etnografskog filma. Velike promjene su i u samoj distribuciji etnografskih audiovizualnih radova. Mnogobrojni međunarodni i alternativni filmski festivali olakšavaju diseminaciju etnografskog filma na globalnoj razini (Borjan, 2013).

Prvi etnografski filmovi snimani su opservacijskom metodom. Smatralo se da su tako snimljeni filmovi objektivna svjedočanstva koja su se poslije koristila u svrhu istraživanja različitosti među rasama i kulturama u svijetu. I u samim počecima etnografskog filma u kojem se težilo objektivnosti, znanstvenici i ostali tvorcii etnografskih filmova svjesno ili nesvjesno snimali su filmove u kojima je vidljivo da ne postoji „nevina kamera“ i da ona nikad nije pasivno reproduktivno oruđe. U kratkom pregledu koji slijedi, navodimo neke od njih.

Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća vizualno dokumentiranje u etnološkim istraživanjima svoj vrhunac doživjela su u Flahertyjevim³⁰ filmskim istraživanjima života primitivnih naroda te je tako započeo jedan značajan smjer filmske dokumentaristike koji se zadržao do danas. Flahertyjevi filmovi razlikovali su se od ostalih filmova tog vremena jer je u njima prisutan kontrast između subjektivnog i objektivnog prikaza s fikcionalnim i nefikcionalnim prikazivačkim metodama. Jay Ruby je mišljenja da su Flahertyjevi filmovi preteča reflektivnog i participacijskog filma jer je aktivno uključivao lokalno stanovništvo u stvaranje filma. Upravo takva novina prisutna je u filmu „Nanook sa sjevera“ (1922), jednom od najboljih primjera filma pastoralnog etno-dokumentarizma. Ovaj filmski uradak se spominje i kao primjer prvog dokumentarnog i prvog etnografskog filma. U filmu „Nanook sa sjevera“ Flaherty prikazuje svakodnevicu kanadske inuitske zajednice. Flaherty nije bio školovani antropolog i nije mu bila namjera snimiti etnografski film, već stvoriti svoj prikaz te interpretirati zbilju na svoj vlastiti način, donoseći tako redateljske domišljatosti u film kao što je napola izgrađen iglu da bi se mogla smjestiti oprema i dobile dovoljne količine svjetlosti za snimanje, stvaranje slike Nanooka kao snažnoga i plemenitog junaka koji sam vuče mrežu u ribolovu, smjestivši ga samog u kadar da se ne vide njegovi pomagači.

Etnografski film kao tehnika bilježenja shvaćana je kao nadopuna pisanim etnografijama. Isto tako, smatralo se da etnografski film potpomaže sveučilišnu nastavu i služi kao “objektivno” i “istinito” svjedočanstvo odlaska i boravka na terenu. Margaret Mead i Gregory Bateson vjerovali su u objektivnost kamere i snimanja događaja, a odbijanje primjene filma i fotografije u istraživanju za Mead je bilo etičko i profesionalno pitanje. Mead je smatrala da sveznajući

³⁰ Robert Joseph Flaherty (1884.-1951.).

glas komentara jamči znanstvenost filma i neosporne činjenice o Drugome te da se tako izbjegava višeznačje u filmu. Iako su Mead i Bateson istinitost filmskog zapisa uzimali kao neupitnu činjenicu i nastojali biti dosljedni ideji objektivnog i spontanog prikaza, ipak su znali sami stvarati kontekst u kojem su snimali subjekte. Primjer takvog filma je „Trance and Dance in Bali“ (1951) u kojem zbog tehničkih ograničenja kamere da snima noću kada obično Balinežani izvode ovaj ples, snimaju ga danju, ili naknadnim snimanjem glazbene podloge na koju plešu jer kamera nije mogla snimati zvuk. Mead i Bateson u filmu donose i dvije različite izvedbe plesa što uključuje i plesačice koje nisu dio njihovih rituala.

John Marshall i Timothy Asch kao začetnici opservacijskog i refleksivnog etnodokumentarizma donose promjene u izražavanju i radu u etnografskom filmu. John Marshall, redatelj, antropolog i aktivist značajan je u povijesti etnografskog filma jer je u svom filmu „N!ai: The Story of a !Kung Woman“³¹ među prvima progovorio o štetnim i neminovnim promjenama snimanih subjekata kada dolazi do dodira i nasilnog prilagođavanja pod dominacijom dominantnije kulture. Ovaj film mijenja odnos moći snimatelja i subjekta jer glas snimanog u filmu je dominantan i nosi priču u filmskom zapisu (Borjan, 2013).

John Marshall najpoznatiji je upravo po etnografskim dokumentarnim filmovima koje je snimio o !Kung populaciji u namibijskoj Kalahari. Marshall počinje snimati sa sedamnaest godina (1950) te nije imao formalno filmsko obrazovanje. U regiji Nyae Nyae 1958. godine zabranjen mu je ulazak, ali se vraća 1978. godine i snima film „N!ai: The Story of a !Kung Woman“. Šokiran stanjem situacije u zajednici koju je zatekao počinje aktivno sudjelovati u životu zajednice i baviti se političkim aktivizmom te svraća pozornost na posljedice prisilnog razmještanja i premještanja u rezervate i oduzimanje zemlje. U filmu je dominantan glas žene N!ai iz zajednice Ju/'Hoansi u namibijskoj Kalahari koja priča o svome životu i životu zajednice. Za razliku od prisnog glasa žene, Marshallov glas je glas znanstvenika koji priču smješta u širi društveni kontekst. U filmu su prisutni materijali od prvih snimanja 1953. do 1978. godine koji prate N!ai od osme godine života. Pod utjecajem Jeana Roucha 1970-ih se etnografski film okreće participacijskom modelu, a ovaj film mijenja hijerarhijski odnos između redatelja i subjekta jer glas snimanog u filmu je dominantan i daje narativnu okosnicu filmu (Borjan, 2013).

³¹ <https://archive.org/details/naithestoryofakungwoman> (Datum pristupa: 22.8. 2019.)

Timothy Asch³² snimio je više od sedamdesetak etnografskih filmova u suradnji s antropolozima i etnosineastima³³. Nije bio tipičan redatelj i vizualni antropolog koji je prije snimanja filmova sam radio istraživanja na terenu. Smatrao je da se etnosineast snimajući ne može usredotočiti na niz društvenih pitanja i interakcija koji utječu na snimane subjekte jer je usredotočen na snimanje, te je zato potreban antropolog koji će dati širi kontekst. U filmu „The Ax Fight“³⁴ Asch isprepliće zbilju autora sa zbiljom snimanih subjekata. Film u jednoj sekvenci prikazuje događaj borbe sjekirama plemena Yanomamo u Južnoj Americi. Upravo u ovom filmu su i sadržani neki od osnovnih ciljeva Aschovog stvaralaštva: suradnja antropologa i redatelja, sekvencijalno snimanje da bi se pojedini dijelovi mogli montirati u samostalne cjeline koje prikazuju jedan događaj te uskladiti prednosti opservacijske metode snimanja filma s didaktičkim potrebama etnografskog filma. Film se sastoji od četiri dijela i svaki je ispričan na svoj način. Prvi dio sadrži nemontiranu snimku borbe sjekirama u središtu sela kakvu je Asch doživio uz zbunjene glasove dvojice snimatelja koji raspravljaju za vrijeme borbe i pokušavaju shvatiti što se događa. U drugome dijelu filma je usporeni snimak istog događaja na kojem je detaljno objašnjenje o razvoju i uzroku borbe. U trećem dijelu prikazana je nacrtana shema srodstva dviju obitelji među kojima se borba i odvijala dok je u četvrtom dijelu montirana verzija borbe u kojem su poput uobičajenog etnografskog filma objašnjeni uzroci i tijek borbe. Istražujući filmske izražajne mogućnosti snimajući film „The Ax Fight“ Asch radi odmak od klasičnog etnografskog filma te ga donosi kao preteču postmodernog filma.

Jean Rouch, francuski redatelj i etnograf zauzima posebno mjesto u povijesti etnografskog i europskog filma zbog svog stila i metoda u stvaranju filma. Rouch je također bio inovativan u eksperimentiranju s filmskim jezikom i smatra se začetnikom refleksivnog filma i filma istine. Zbog spajanja principa etnografskog filma i avangardnih tendencija u filmu, zauzima posebno mjesto u povijesti vizualne antropologije. U svojim filmovima Rouch ne prilazi Drugima kao „egzotičnim bićima ili kulturi od koje krade znanje, nego to znanje nastaje u zajedničkom procesu dijeljenja iskustva i aktivnog sudjelovanja etnografa u promatranoj zbilji“ (Borjan, 2013: 13). Rouch je svoj rad posvetio snimanju svakodnevice ljudi zapadnoafričkih zemalja, kao i različitim stanjima transa, obredima opsjednutosti, tradicionalnim ceremonijama. U filmu „Les Maîtres Fou“³⁵ (1955) eksperimentira s prisutnošću kamere koja zajedno sa snimateljem

³² (1932.-1994.), redatelj, antropolog, fotograf.

³³ Zapadni antropolozi.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=HFxLlgq39QY> (Datum pristupa: 22.3. 2020.)

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=F3nK5KNzZHc> (Datum pristupa: 2. 6. 2020.)

promatra i sudjeluje u događaju vezanom uz subjekta kojeg se snima. Rouch takvim pristupom procesu snimanja ruši zapreke koju često imaju snimani u prisutnosti kamere, a snimatelj postaje sudionik, inicijator i posrednik u tim događajima. U ovom „etnodijalogu“ snimani i istraživani nisu više samo egzotična bića, već su suradnici u istraživanjima, međusobnom dijeljenju i stvaranju znanja (Borjan, 2013). Film je sniman na zahtjev svećenika vjerske sekte Haouka koji je ponosan na svoj obred u kojem „nijedna scena nije zabranjena ili tajna, ali otvorena je onima koji se žele dobro igrati“.³⁶ Obred prakticiraju siromašnih imigranti iz Accre (Gana). Tijekom obreda njegovi sudionici padaju u stanje transa, ali i promjene stanja transa i zbog prisutnosti kamere. Na isti način, prisutnost kamere ne utječe samo na snimane, kada redatelj počne snimati „prateći plesača ili svećenika on više nije on, nego mehaničko oko u pratnji elektroničkog uha“. To čudno stanje transformacije kod sineasta Rouch je nazvao *ciné-trans*, način snimanja kamerom iz ruke koja snima sudjelovanje u događajima. Rouch tako govori o filmu kao o načinu gledanja, zajedničke subjektivnosti, empatije i predanosti. Dakle, dok etnosineast snima, on prolazi kroz iste transformacije kao snimani subjekti. To je vidljivo po pokretima kamere koja se slobodno kreće u prostoru s njim, prisutna su različita stanja kamere od fluidnih do kaotičnih snimaka što kod onoga tko gleda stvara privid blizine i intimnosti. Upravo ovaj etnodijalog je temelj novoga participacijskog etnografskog filma gdje snimani dijele svoje znanje i stanja kroz sudjelovanje u filmu. Tako dolazi do dijeljenja iskustava, a istinitost je zajamčena prisutnošću etnosineasta u drugoj kulturi kao i dijeljenjem iskustva i znanja. Rouch ne eksperimentira samo filmskim jezikom rušeći granice između fikcije i nefikcije, nego i bilježi političke i društvene promjene pod utjecajem bjelačke kulture. U filmu Rouch dopušta svojim snimanim subjektima da sami progovore, a njegov vlastiti glas nije više glas sveznajućeg. Kao i ostali njegovi filmovi i film „Les Maîtres Fou“ tematizira probleme kolonizacije, odnosno politiku suprotstavljanja kolonijalizmu, ekonomskom i kulturalnom imperijalizmu (Borjan, 2013: 101-113). Predviđajući tehnološki razvoj izjavio je da će se snovi Vertova i Flahertyja pronaći u kameri koja sudjeluje, a koja će prirodno prijeći u ruke onih koji su se do tada uvijek nalazili ispred nje. Tako antropolog više neće monopolizirati promatranje te će tako on i njegova kultura biti predmet pogleda drugog (usp. Piault: 2004: 502).

³⁶ <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/rouch/maitresfous.htm> (Datum pristupa: 15. 7. 2020.)

Film, odnosno dokumentarni film nastao je zbog težnje za reprodukcijom zbilje, a ta težnja ga je pretvorila u „filmsku stvaralačku ambiciju svjedočenja o zbilji“ (Peterlić, 2000: 232, 233) i prouzročila poteškoću u početcima stvaranja i definiranja takvog filmskog zapisa. Film kao složeni sustav koji se stvara unoseći autorsko svjedočanstvo birajući i odlučujući o čemu će i na koji način svjedočiti, na svjesnoj ili nesvjesnoj razini, s vremenom je pokazao svu kreativnost te vrste ljudskog izričaja. Svesti film na puko reproduktivno oruđe znači nijekati njegove umjetničke kvalitete jer svaki film nosi tragove autora i njegove subjektivnosti od izbora kadrova, rakursa, boje i zvuka u filmu, stanja kamere, ali i prikazivanih subjekata. Kamera nikad nije „nevina“ i neutralna, ona je “stroj za lingvističke, izražajne, ideološke izbore“ (Nepoti, 1988: 17 prema: Borjan, 2013: 22). Vizualni prikazi koji su imitacije ili reprodukcije zbilje vjerni su prikaz „vanjskog referenta postignutom maksimalnom artificijelnošću“ i nijedna stvarnost ne postoji neovisno o društvenim i kulturalnim utjecajima koji je kreiraju (Ibid.). „Etnografi i antropolozi pokušavaju razumjeti društvene svjetove istraživanih iz perspektive istraživanih te oblikovati teorijske zaključke o njima“ (Potkonjak, 2014: 12), a etnografski film, kao i film općenito, otvorio je prostranstva filmskih prostora i velike mogućnosti prikaza u upoznavanju i preplitanju dviju kultura, „onu promatrača-etnografa i proučavane kulture tj. zajednice“ (Ibid.) što je i jedno od značenja etnografije.

U posljednja tri desetljeća etnografski film je sve više interdisciplinarnan, nastaju djela u novim formatima, a objektivni glas znanstvenika ustupio je mjesto autorima iz drugih kultura, autoreferencijalnost i višeglasje su zamijenili neutralni tip izlaganja. Kritike koje su upućivali Dell Hymes, Edward Said, Johannes Fabian, Clifford Geertz, James Clifford te George Marcus i Michael Fischer, a odnosile su se na autorstvo, hijerarhije moći u radovima i istraživanjima, objektivnosti u istraživanju, dovode do krize reprezentacije koja je tijekom osamdesetih zahvatila antropologiju i druga humanistička područja (Lutkehaus, Cool, 2006). Pojavljuju se nove forme etnografskog filma načinjene novim tehnologijama, različitih imena, tematika i odnosa prema snimanim subjektima i autorima: „autoetnografija, autoreferencijalni etnografski film, kolaborativni film, film zajednice, autohtoni etnografski film i drugi“ (Borjan, 2013: 14). Stvaraju se hibridne vrste etnografskog filma u kojima etnosineasti eksperimentiraju s eksperimentalnim i animiranim filmom (Ibid.).

Catherine Russell nove podvrste postkolonijalnog etnografskog filma naziva eksperimentalnom etnografijom, tvrdeći da postmoderni etnografski filmski radovi ruše tradicionalne rodovske granice u filmu, eksperimentiraju s estetikom filmskog izričaja u društvene i političke svrhe. Nekad odvojeni promatrač zamijenjen je alternativnim projektom koji pokušava razumjeti ljudsko ponašanje. Znanstvenici su počeli promišljati provođenje i predstavljanje svojih istraživanja, željeli su pronaći realnije i odgovornije načine istraživanja o iskustvima drugih, ali i sebe.

U autoetnografskom filmu primjenjuje se autobiografski i subjektivni glas komentara, a pozicija autora oscilira između promatrača, promatranog i glasa komentara. Tako autor postaje sudionik filmske stvarnosti i smješta se u širi društveno-povijesni kontekst, a tako i prikaz postaje performativni čin koji dekonstruira klasično poimanje autorstva.

Autoetnografija je i hibridni pojam u kojem se pojam auto (*self*) koristi kada se istraživač bavi kritičkim refleksijama i tumačenjima vlastitog iskustva, gdje je terenski rad istraživačev vlastiti život i životi drugih utkanih u taj život (Reed-Danahay, 1997: 1-7) prolazeći tako kroz proces autorefleksije, sastavnog dijela suvremene etnologije i kulturne antropologije kao refleksivne znanosti. „Najznačajnija distinktivna odrednica autoetnografije kao kvalitativne istraživačke metode u odnosu na ostale metode i pristupe ne leži isključivo u (...) autorefleksivnosti, u uključivanju autobiografskog u “klasičnu” etnografiju, nego u sustavnoj autoreferencijalnosti. U analitičko-interpretacijskom smislu riječ je o kulturnoj analizi i interpretaciji, kroz istraživanje vlastitog, kroz osobnu naraciju i življeno iskustvo“ (Potkonjak, 2014: 90). Mnogi su istraživači tražili načine predstavljanja istraživanja, a neki od njih u svom proučavanju metoda i sredstava istraživanja došli do mehanizama i sredstava izražavanja na umjetničkim područjima kao što su poezija, mašta, performans, glazba, ples, slikanje, fotografija i film. Russell vidi autoetnografiju u kinu "kao oblik prostora u kojem autobiografija postaje etnografska na mjestu gdje film ili video daju gledatelju razumijevanje njegove osobne povijesti da bude upleten u veće društvene formacije i povijesne procese" (Maguire, 2006). “Kino“ postaje simboličan prostor gdje se susreću onaj „drugi ja“ sa sobom samim, postavljenim u širi društveni kontekst. Autoetnografsko uplitanje na područje etnografskog filma su istraživanja koja predstavljaju značajan pomak od tradicionalnih dokumentarnih filmova. U autoetnografskim filmovima osjećaj „objektivnosti“ nije glavni cilj, već su autoetnografski dokumentarci vrlo subjektivni jer većinom odražavaju životna iskustva, ideje i uvjerenja redatelja i prezentiraju temu kroz gledatelje filma. Filmovi su postali značajni istraživački

instrumenti jer sadrže dijalog i zaplet, koriste zvuk i imaju sliku, a glazba je naročito bitna jer može povećati značaj slike i riječi. Film omogućava autoetnografima donijeti živopisne slike na načine koji nisu mogući koristeći tradicionalne metode istraživanja, a autoetnografski dokumentarni filmovi imaju sposobnost istovremeno ispričati nekoliko slojeva priče. Autoetnografski film svojim nelinearnim pristupom, upotrebljavajući raznolikost filmske slike omogućuje jedinstvenu sposobnost prenošenja kompleksnosti u kreativnom procesu.

Russell (1999) u svom radu „Autoethnography: Journeys of the Self“ naglašava da je zajedničko obilježje autoetnografije glas koji govori u prvom licu, subjektivan je i u višestrukom ispreplitanju: glasa govornika, onog koji vidi i onoga tko je viđen, pri čemu dolazi do generiranja bogatstva i raznolikosti autobiografskog filmskog stvaralaštva. Osim ove tri razine u koje se upisuje autor filma postoji još jedan oblik identiteta, redatelj, koji na filmski način "piše" identitet u vremenskim strukturama. Filmsko putovanje tako se nastavlja u oblicima vremenskog iskustva kroz koje se autor suočava sa sobom kao turistom, etnografom, imigrantom. Stvarajući autoetnografije pronalazi sebe u raznolikom prikazu kultura, slika i diskursa, bavi se transformacijom opisa kulture kroz proizvodnju novih glasova i novih subjektiviteta (Ibid., 276-278). Autoetnografski subjekt briše oštre granice između etnografa i Drugoga putujući i postajući stranac u stranoj zemlji, a „kao dnevnik putovanja, putopis proizvodi drugost u međuprostoru fragmentiranog filmskog "ja", tekstualnog sebe“ (Ibid 280). Oksimoronska oznaka autoetnografije tako najavljuje potpuni slom kolonijalističkih propisa etnografije. Dnevni filmovi, autobiografski filmovi i osobni videozapisi donose, kao što je Michael Renov naglasio, "esejistički" impuls u novijem filmu i videu, interpretaciju identiteta koji su podijeljeni, nesigurni i pluralni, a sjećanja i *putovanja* postaju sredstva za istraživanje fragmentiranog „ja“ (Ibid., 277-279).

Autoetnografija kao čin samoreprezentacije ne znači pisati o svome životu, već je cilj pisanja problematizirati društvene i kulturne norme i prakse u svjetlu osobnog iskustva, odnosno samozastupljenost i samospoznaja postaju dio subjektivnosti kroz povijesnu, kulturnu i političku stvarnost, autoetnografija djeluje tako da drži sebe i kulturu zajedno.

Način na koji Jonas Mekas, "pronalazi" sebe kroz film u New Yorku, ujedno je i praksa filmskog stvaralaštva koja omogućuje izražavanje svoje subjektivnosti u tranzitu između dva svijeta. Mekas kroz svoj video dnevnik „Lost, lost, lost“, snimanom od 1949. do 1963. godine, progovara o odlasku njega i njegove obitelji iz domovine Litve i počecima novog života u Americi. U trosatnom filmu podijeljenom u dva dijela, slobodno kronologijski poredanog

materijala, umjetnik progovara o čežnji i potrazi za izgubljenim vremenom i mladosti. Mekas naglašava, da je to razdoblje smješteno u 6 filmskih bolnih rola u kojima se opisuje očaj i pokušaj stvaranja novih uspomena koje neće nestati poput onih iz Litve. U prvom dijelu filma³⁷ umjetnik priča filmskim jezikom o sebi kao raseljenoj osobi koja se nalazi u raspuklini života u kojem još nije zaboravio domovinu Litvu, a nije u potpunosti stekao novu. Snima život litavske zajednice, ulice grada, slučajne prolaznike, poznanike, djecu u igri, političke demonstracije, snježne ulice, popodneva u parku, putovanja na Times Square. Kroz sve te kadrove nove domovine priča o nasilno otetom vremenu ili, kako je Mekas naglasio, snimao je djetinjstvo, a ne New York. Za njega je to snimanje bilo pokušaj povratka izgubljenog raja. Izbor glazbe, poruke koje izgovara, napisani tekst koji razdvaja kadrove upućuje na usamljenost, žaljenje za nepovratnim, i upravo u ovom prvom dijelu filma Mekas je najosobniji. Kamera je nemirna i grčevita, čime još više naglašava svoj nemir. U drugom dijelu filma opisuje početke filmske karijere, opisuje svoje porive za dokumentiranjem te tako želi zadržati sve što trenutno prolazi, ne želi to izgubiti kao nepovratno djetinjstvo i predratni život. Na kraju filma to mu uspijeva, javlja se nada da novi život počinje.

Chantal Akerman³⁸, autorica filma „News From Home“ (1977), započinje film kadrovima statične kamere koja prikazuju široke ulice, prostore podzemne željeznice i događanja ispod i iznad površine grada New Yorka. U drugom dijelu filma kamera postaje dinamičnija i kreće se kroz prostore grada u automobilu, podzemnoj željeznici i na kraju brodom. Snimke prati autoričin glas čitajući pisma majke u kojima ona progovara o svakodnevicu, bolestima i financijskim brigama u rodnoj joj Belgiji, a koje se isprepliću zajedno s izjavama majčinske ljubavi, tuge zbog razdvojenosti i molbama da se uskoro vrati kući i češće joj piše. Majčina pisma i glas autorice koja ih čita dijele se intimno s gledateljima. Nježnosti majke suprotstavljene su anonimnosti javnog prostora, razlijevaju se kroz hladne i sive kadrove arhitekture New Yorka. Autorica kroz ritam kadrova koji sugeriraju blizine i daljine te uvijek prisutne kretnje priča o odnosu. Nekad su to kretnje objekata ispred kamere, a ponekad je to kamera koja se kreće. Tako se stvara dinamika odnosa između mame i kćerke, ritma novog života, ali i neodlučnosti. Tišinu između čitanja pisma razbija žamor putnika u podzemnoj željeznici i vreva gradskih ulica. Autoričin glas koji čita mamina pisma omekšava hladnoću sivih ulica, stvara kontrastne emocije te postaje jedna misao o povezanosti i udaljenosti. Kraj

³⁷ <https://vimeo.com/217911753> (Datum pristupa: 15. 8. 2019.)

³⁸ Chantal Akerman (1950.-2015.), belgijska redateljica, umjetnica i profesorica filma na City College of New York.

filma je sadržan u autorskom dugom kadru, najdužem u filmu, koji prikazuje udaljavanje i nestajanje New Yorka u daljini, poput odlaska u tišinu, pomirenje i neizvjesnost. Možda i povratak kući. Russell (1999: 277) autoetnografiju vidi kao višestruke permutacije tri glasa. Upravo jedan od ta tri glasa je govornik, zatim onaj koji vidi i glas onoga tko je viđen. U ovom filmu su zasigurno prisutna sva tri glasa. Autorica u filmu progovara glasom koji je subjektivan, odnosno filmskim jezikom kroz izbor kadrova, njihovom duljinom, stanjima kamere. Ona je ta koja vidi sivilo ulica i toplinu žamora ljudi, hladnoću arhitekture i ljubav majčinog glasa te tako otkriva sebe, odnosno sebe ranjivu, nesigurnu i usamljenu. Russell napominje da kreator autoetnografskog filma osim ova tri glasa ima još jedan oblik identiteta, a to je redatelj koji kao urednik na filmski način stvara identitet u vremenskim strukturama.

„Tongues Untied“³⁹ (1989) Marlona Riggsa osobni je film u kojem autor kroz svoje vlastito iskustvo i iskustvo drugih ljudi progovara kako je biti crnac i gay. Pitanja identiteta, kulture, povijest i samoizražavanja autor donosi u filmu na različite načine: kroz vijesti, priče ispriповijedane kamerama, čitanjem poezije, plesnim nastupom, glasovima i repom. Kroz višeglasje u filmu i nekonvencionalnu narativnu strukturu upotrebljava fikciju u pokušaju da opiše specifičnost crnog homoseksualnog identiteta, a „tišina“ koja se spominje u filmu jest ona crnih homoseksualaca koji se ne mogu izraziti zbog predrasuda bijelog i crnog heteroseksualnog društva, kao i bijelog gay društva.

„In Her Own Time“ (1985) je drugi dokumentarni film koji su Barbara Myerhoff i Lynn Littman snimile zajedno. U prvom filmu „Number Our Days“ (1976) Myerhoff donosi sažetu i emocionalnu priču u kojoj portretira židovsku zajednicu i to njezinu stariju populaciju u četvrti Venice u Los Angelesu. U drugom filmu „In Her Own Time“ priča i osobnu priču o njezinoj borbi s rakom pluća i prikazuje posljednje tjedne svoga života i njezin odnos sa zajednicom koju je proučavala u prvom filmu. U filmu je posebno emocionalan odnos s pojedinim članovima zajednice koji su joj pomagali da razumije i prihvati svoju bolest. Prikazujući i razvijajući odnos prema židovstvu, otkrivajući važnost vjerskih tradicija i praksi za pojedince i obitelji danas govorila je o urbanoj vjerskoj kulturi u svom životu i životu svojih Drugih.

„Tarnation“ (2003), film Jonathana Caouettea je „dnevnik preživjeloga i ljubavno pismo bez nade, a ipak nezatomljeno odsutnošću nade. To je psihodeličan, avangardni, eksperimentalni film, a ipak je čisti dokumentarac koji se bavi Stvarnim, samo Stvarnim“ (Shaviro, 2005: 49, prijevod Lovorka Kozole). Plod dugotrajnog rada, gusti opis koji je rezultirao

³⁹ <https://archive.org/details/Tongues.Untied.1989.480p.MPEG4.Visual.MP3.SPA> (Datum pristupa: 11.1. 2019.)

autoetnografskim, eksperimentalnim, nesavršenim, kućnim filmom, gdje su granice između amatera i autora postale zamagljene (Rascaroli, 2014: 233). Osobni dokumentarac usmjeren na život i bolest autorove majke, ali i na samog autora koji cijeli film namjerno i znatiželjno proučava vlastitu refleksiju gledajući se i nastupajući za kameru, govoreći o vlastitom životu, strahovima. Svojim pogledom iza kamere, gledajući tako na svoje sugovornike, odaje živu autorsku prisutnost i autorski pečat na filmu. Ovaj autorov pečat, način na koji upisuje sebe u film je ona četvrta diskurzivna mogućnost kojom avangardni režiser stvara i upisuje se kao kolažist i urednik (Russell, 1999). Tako on "piše" identitet u vremenskim strukturama identificirajući se sa svojim tehnologijama reprezentacije (Ibid., 277-827). Film se također može gledati i kao i autoportret, ali i autoportret s drugima jer je naša vlastitost suštinski relacijska i uvijek smo identificirani u odnosu na druge.

„Pisanje sebe pogledom“ Dijana Nenadić (2010) naziva prvi i posljednji autobiografski film Ante Babaje „Dobro jutro“ (2007). Svjestan da je kraj života blizu, Babaja je odlučio zabilježiti tu fazu života: „Malo je posnimao samog sebe u svakodnevnim aktivnostima, nepovezano posnimao svoj životni okoliš, nekim zgodnim stilskim postupcima najavio svoju smrt i to je to“ (Kukoč, 2010: 62). Međutim, Kukoč naglašava da je film zanimljiv i to zbog prikaza stvarnosti staračkog života, ali i zbog toga što smrt i prolaznost više nisu metafora u Babajinim filmovima već su u ovom, njegovom posljednjem, i gola činjenica. Tako ovaj film dobiva i meditativnu dimenziju (Ibid.). Film „Dobro jutro“ koristi isječke ranijih redateljevih ostvarenja i prikaze „Babajine autoportretne kompozicije sastavljene od kriški umirovljeničkog života“ (Nenadić, 2010: 47) i onemoćalog tijela starca uronjenog u vrevu grada koji buja od života. U dokumentarističkoj formi i autorefleksivnom/subjektivnom (Ibid., 48), s ozbiljnim autoreferencijalnim elementima, film je protkan autoetnografskom nitima. Upisujući identitete u „svojim filmovima, kao zrcalima sa sjećanjem“, oni postaju „glavno sredstvo identifikacije i referentna točka njegova pisanja sebe“, a „subjekt postmoderne autobiografije „upisuje sebe“ u povijest i definira se uz pomoć Drugoga“ (Ibid., 49-50).

I pisana etnografija, autoetnografija, prikazuju naš „izbor zbilje“ koji „uvjetuju medij i autor reprezentacije, događaj koji se prikazuje, kontekst u kojem se događaj odvija te sudionici događaja“ (Puljar D'Alessio, 2002: 46), a autori takvih ostvarenja izabравši „svoj“ medij daju nam jamstvo da će nam društveno-kulturnu stvarnost prenijeti kroz svoje okvire, a kroz autoetnografski žanr će to učiniti najintimnije i najrazumljivije što pokazuje i bogatstvo u ovim filmovima.

5. 4. Sjećanje

U tekstu ispod sažeti su istaknuti koncepti sjećanja. Jedan od teorijskih okvira ovog rada izgrađen je na literaturi o kolektivnom sjećanju, a što je omogućilo da se audiovizualni zapisi u radu promatraju kao mogući artefakti kroz koje ili pomoću kojih su snimatelji i autori donijeli svoje doživljaje, emocije, svjedočanstva ratne svakodnevice na različite načine reprezentacije o čemu će dalje biti riječi u radu. Također, spomenuti koncepti sjećanja navedenih autora omogućili su razumijevanje kako se ta sjećanja donose te njihov potencijal u oblikovanju kolektivnog sjećanja, odnosno mogućnost procesa od individualnog ka kolektivnom sjećanju. Sjećanja pohranjena u audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu na različite načine su prisutni među članovima različitih grupa, zajednica, a njihova današnja interakcija, odnosno komunikacija sa zapisima je i kroz olakšan pristup ne samo komentiranja, gledanja i dijeljenja već i kreativnog stvaranja novih zapisa na različitim internetskim platformama. Iako je Domovinski rat završen prije dvadeset sedam godina, sjećanje na njega je nedovršeno, interaktivno kroz različite formate sjećanja, živa uspomena (Assmann, 2010), kulturno sjećanje otvoreno za pregovore i rasprave.

Kada se radi o Domovinskom ratu možemo govoriti i o komunikacijskom sjećanju jer su sjećanja na rat još uvijek diskutirana u društvu, bilo u privatnoj ili javnoj, odnosno politički obilježenoj sferi (Benčić-Kužnar, 2020: 35), a dinamika sjećanja o Domovinskom ratu još je uvijek intenzivna jer takva sjećanja živih svjedoka imaju utjecaja na formiranje znanja o njemu. Ovdje možemo govoriti i o osobnim sjećanjima koja su raznolika, a prikupljena i zabilježena u različitim projektima i istraživanjima (Ibid., 36).

Sjećanje u radu shvaćamo i kao kulturno sjećanje, pri čemu "kulturno" se gleda kao značenje u radu Aleide Assmann, a možemo ga gledati kao skup priča/iskaza/audiovizualnih zapisa o doživljajima ratne stvarnosti koje uokviruju identitet grupe, odnosno skup kulturnih artefakata, ali i kao proces u kojem se takvi artefakti bore da donesu svoja značenja i budu vidljiva i postojana.

Sjećanja na Domovinski rat iz sfere komunikacijskih sjećanja polako prelazi u nova kulturna sjećanja. Takvi prijelazi su obilježeni „brojnim prijemima i javnim raspravama o udžbenicima povijesti, suđenjima, spomenicima, komemoracijama, a najočitiji su prijepori na međunacionalnoj razini (i na razini vanjske politike) Hrvatske i Srbije, no sukobljeni narativi česti su i u Hrvatskoj. Nadalje, u tzv. međuigri komunikacijskih i nastajućih kulturnih sjećanja

nastavit će se konstruirati buduća sjećanja, reprezentacije, stavovi i mišljenja o Domovinskom ratu. Tom radu sjećanja svjedočimo iz godine u godinu i nastavit ćemo mu svjedočiti. No isti taj globalni rad sjećanja pokazao nam je da se s protekom vremena jednom mora podvući crta“ (Benčić, 2015: 36).

5. 4. 1. Kolektivno i kulturno sjećanje

Dok je pojam sjećanja dugo bio u fokusu ljudskog interesa (A. Assmann, 2011; Olick, 2011), tek u kasnom 19. i ranijim godinama 20. stoljeća započinje istraživanje sjećanja kao kulturnog fenomena. Tada se uočilo da se koncepti individualnog i kolektivnog sjećanja vežu na složen odnos iskustva pojedinca i zajednice prema doživljavanju i tumačenju njihove prošlosti. Hugo von Hofmannsthal pojam kolektivnog sjećanja dao je naslutiti 1902. godine kada je taj pojam povezao s „prokletom silom naših predaka i nagomilanim slojevima akumulirane kolektivne memorije“ (Schieder, 1978: 2; Brkljačić, Prlenda: 2006: 9-10), a prvi koji je na sjećanje gledao kao na kolektivna pojavu bio je francuski sociolog Maurice Halbwachs (Olick, 2008). Halbwachs je u svome djelu „Društveni okviri sjećanja“ iz 1925. godine predstavio sjećanje kao društvenu, a ne individualnu pojavu, i to kao selektivno usvajanje prošlosti iz perspektive sadašnjosti. Koliko je pojam *kolektivno sjećanje* kompleksan te koliko je polemika i pojmova potaknuo, najbolje se očitava u riječima Jamesa V. Wertscha da kolektivno sjećanje može značiti „bilo koji broj stvari ovisno o razgovoru u koji je ugrađen“ (Wertsch, 2002: 5).

5. 4. 2. Kolektivno sjećanje – Halbwachs i Nora

Francuski sociolog Maurice Halbwachs dvadesetih godina 20. stoljeća postavio je tezu da se sjećanje razvija tek u komunikaciji s drugim, odnosno da je sjećanje kolektivna pojava koja je uvijek definirana društvenim okvirima grupa kojima pojedinci pripadaju. Prema Halbwachsu, čak ako se pojedinci i sjećaju, jer oni su uvijek nositelji u procesu sjećanja i pripadaju različitim grupama, postoji onoliko sjećanja koliko ima grupa, što bi značilo da je kolektivno sjećanje uvijek više od jedne (Halbwachs, 1992). Pojedinaac kao nositelj svog stava, svojim sudjelovanjem i komunikacijom unutar društvene grupe stvara sjećanje u kolektivu, to sjećanje dalje oblikuje taj isti kolektiv i postavlja ga kao *društveni okvir (cadres sociaux)* za svakog člana grupe, a kojemu dalje je zadatak konstituiranje i stabiliziranje sjećanja. Kolektivna

sjećanja su utemeljena u skupinama kojima pojedinac pripada budući da se »pojedinac prisjeća tako da preuzima perspektivu skupine« (Ibid., 1992: 40), odnosno individualno sjećanje pojedinca se izgrađuje kroz komunikacijske procese. Sjećanje je živo samo u komunikaciji, pojedinci i društvo pamte samo ono što se može rekonstruirati kao prošlost unutar odnosa u sadašnjosti, a ako taj odnos više ne postoji ili grupe nestanu, nastupi zaborav (J. Assmann, 2006: 52-53). Vrijeme ovdje igra bitnu ulogu jer sjećanje grupe postoji dok je i grupe, što kolektivnom sjećanju po Halbwachsu daje ograničeno trajanje. U točki gdje više nema aktivnih sudionika tradicije, a grupno sjećanje, kao i sama grupa nestanu, ujedno se nalazi i dodiruje kraj sjećanja i početak povijesti (Ibid., 2006: 57-59). Halbwachs ističe da „sjećanje skupine se realizira i manifestira u individualnim sjećanjima“ (1992: 40) zbog toga što kolektivna sjećanja pripadaju pojedincima, ali također je bitno i značenje društveno utemeljenih individualnih vjerovanja.

Iako je Halbwachsov koncept sjećanja napredovao u kasnijem radu i uključivao „kolektivne komemorativne prikaze i mnemoničke tragove“ koji nadrastaju neposredni društveni kontakt (Olick, 2011: 336; Assmann, 2010), prva ideja kolektivnog pamćenja bila je generacijska i usredotočena na grupe s neposrednim osobnim kontaktom, a ne na kolektive poput nacija.

Dok u Halbwachsovom konceptu sjećanja, sjećanje postoji dok postoji i grupa koja je njegov nositelj, a takvo kolektivno sjećanje ima ograničeno trajanje, Nora sjećanje povezuje s nacijom, i to prvenstveno s francuskom nacijom, te inzistira na postojanju zajedničkih mjesta sjećanja (*lieux de mémoire*) koje prizivaju kolektivno sjećanje zamjenjujući okruženje u kojem se pojedinci sjećaju. *Lieux de mémoire* su ostatci, najreprezentativniji oblik u kojem tinja „komemorativna svijest u povijesti koja sjećanje treba jer ga se odrekla“, a trenutak nastajanja mjesta sjećanja je ujedno i trenutak prelaska iz svijeta sjećanja u povijesni svijet (Nora 2007: 143-144). Mjesta sjećanja tako mogu biti: „muzeji, arhivi, groblja i kolekcije, festivali i obljetnice, sporazumi i zapisnici, spomenici, sanatoriji, privatne asocijacije – sve su to ostaci drugog doba, iluzije vječnosti“ (Ibid., 2007: 143), koja žive samo ako se mogu preobražavati mijenjajući značenja.

U odnosu na živo sjećanje, ukorijenjeno u konkretnom, u prostoru, u gesti, slici i objektu, sjećanje postaje ispražnjeno iz svog značenja za članove zajednice, svedeno na arhiviranje. Kada više na nastanjujemo naša sjećanja, u Norinom konceptu sjećanja, ona su još uvijek jedinstvena te su „odsječak unutar kontinuuma profanog, prostora ili vremena, ili oboje, kruga unutar kojeg je sve važno, sve simbolizira i sve znači“ (Nora 2007: 164), ali i „mjesto obilja zatvoreno samo u sebi, definirano svojim identitetom i sumirano u svom imenu, a istovremeno

otvoreno beskrajnom dijapazonu mogućih značenja“ (Ibid.). To je sada novi život koji oživljava povijest na drugoj razini, na jedva izrecivoj vezi, odnosno na onom što je stalno u nama, intimnoj privrženosti nestajućim simbolima prošlosti (Ibid.).

Što je sjećanje manje proživljeno iznutra, povećava se potreba za vanjskim, opipljivim znakovima bitka koji postoji samo u sjećanju, a to je i razlog za arhiviranjem koje obilježava cjelokupno očuvanje sadašnjeg trenutka, ali i prošlosti (Nora 2007: 145).

Za Noru sjećanje i povijest su suprotstavljeni. Dok je sjećanje život kojeg prenose živi ljudi, osjetljivo na stalno mijenjanje od prisvajanja, zaboravljanja i ponovnog rađanja, povijest je nepotpuna rekonstrukcija onog što je prošlo (Ibid., 2007: 138).

Sjećanje izvire iz grupe koju i spaja, mnogostruko je, ali specifično, kolektivno, pluralno, a opet individualizirano. Povijest, nasuprot tomu, pripada svima i nikomu, što joj daje univerzalnu namjenu (Nora 2007:138). Koncept *lieux de mémoire* otvorio je razmišljanja i nove poglede na kolektivno sjećanje na način što skrenuo je fokus s pojedinaca i grupa na artefakte te postavio nove prostore za razvijanje novih radova vezanih uz sjećanja. Bavljenje artefaktima kao sustavima sjećanja, kolektivno sjećanje je dobilo drugačiji vremenski koncept koji ide dalje izvan kratkog fokusa i trajanja koji je dao Halbwachsh.

5. 4. 3. Kolektivno i kulturno sjećanje – Jan i Aleida Assmann

Assmannovi su donijeli pojam „komunikacijsko sjećanje“ kako bi se razlučila razlika između Halbwachsovog pojma "kolektivnog sjećanja" i razumijevanja "kulturnog sjećanja“ (J. Assmann 2008: 110). Čuvajući Halbwachsovu značajku pojma kolektivno sjećanje, Assmannovi su ga podijelili na *komunikacijsko* i *kulturno sjećanje*, ali s uključivanjem kulturne sfere u svome daljnjem proučavanju sjećanja koju je on izostavio jer je bio oprezan u uključivanju tradicije u interakciji pojedinca i društva, i obrnuto (Ibid.).

Koncept sjećanja proširen je kasnije u razlikovanju Aleide Assmann (2010: 40) te ona nudi četiri formata sjećanja: osobno, društveno, političko i kulturno. Assmann zbog izbjegavanja nejasnoće pojma kolektivno sjećanje zamjenjuje ga s tri različita pojma: društveno, političko i kulturno sjećanje te naglašava da su nejasne razlike između ova tri sjećanja te je teško odrediti gdje se završava jedan oblik, a počinje drugi u njihovom preklapanju i komuniciranju. Kriteriji za razlikovanje različitih okvira ili dimenzija sjećanja su trostruki: proširenje u prostoru i vremenu, veličina grupe, nestalnost ili stabilnost (Ibid., 41) kao forme pamćenja u kojoj pojedinci sudjeluju.

Komunikacijsko sjećanje ima sinkronijski karakter, njegovo trajanje obično je vezano za životni vijek najstarijeg člana. Poput Halbwachsovog pojma kolektivnog sjećanja, komunikacijsko sjećanje su svi oblici svakodnevne komunikacije, karakteristično je po uzajamnosti uloga, tematskoj nestabilnosti i neorganiziranosti. U ovakvoj vrsti pamćenja su i sadržaji i forme koje su neophodne za komunikaciju pojedinca s drugim članovima zajednice. Za Assmann kolektivno sjećanje je grupna verzija prošlosti, iako su njegovi nositelji uvijek pojedinci. Kolektivno sjećanje je kulturni identitet, izvan je vlastitog iskustva jer je takvo sjećanje aktivno sudjelovanje u viziji prošlosti koja se uči, nešto čega se ne možemo sjetiti, ali trebamo zapamtiti, stvoriti jednu sigurnosnu kopiju društveno odabranu i predstavljenu (A. Assmann, 2010: 38).

Kulturno sjećanje je raznovremenog karaktera (Preljević, 2005), nije vezano za pojedinačno sjećanje, ono je „objektivizirano i pohranjeno u simboličkim oblicima“ (J. Assmann, 2008: 110), prvenstveno se odnosi na "tijelo tekstova, slika i rituala za višekratnu upotrebu koji su specifični za svako društvo u svakoj epohi“ (J. Assmann, 1995: 132) čije oplemenjivanje osnažuje društvo i daje temelj o svijesti svake grupe. Kulturno sjećanje je vrsta kolektivnog sjećanja s različitom vremenskom strukturom od komunikativnog koje je kratkotrajnije i komunicira u društvenoj sadašnjosti, dok kulturno sjećanje komunicira s prošlošću. Upravo ovakvo pohranjeno sjećanje koje nije više dostupno neposrednom komunikativnom sjećanju Assmannovi nazivaju *kulturnim sjećanjem* (Preljević, 2005). Kulturno sjećanje je sve ono što je u jednoj kulturi vitalno za stvaranje i nastavak određene skupine (J. Assmann, 2008: 44), a koristi se kulturnim artefaktima kao "nosačima" sjećanja.

Osobna sjećanja su riznica koja sadržava više od doživljenog čega se pojedinac sjeća, u njima se ogledaju ne samo proživljena iskustva, već i ona nastala različitim interakcijama, učenjem i sudjelovanjem. Osobna sjećanja su sveobuhvatna, ocrtavaju obitelj, susjedstvo, generaciju, društvo, državu i kulturu u kojoj živimo u svojoj različitosti. Te su dimenzije sjećanja različita u opsegu i rasponu, preklapaju se i presijecaju unutar pojedinca koji dijeli i ugrađuje ta sjećanja na različite načine. (A. Assmann, 2010). Aleida Assmann (2010: 36-41) ističe važnost osobnog sjećanja koje čovjeka čini ljudskim, bitno je u osobnoj i kolektivnoj izgradnji i rastu identiteta. Assmann upozorava na važnost osobnih sjećanja jer su bitna u našem izgrađivanju, komunikaciji s drugima, ali i za izgradnju subjektivnog i društvenog identiteta. Osobna sjećanja već imaju društvenu kvalitetu u svojoj interaktivnosti te su uvijek povezana s uspomena

drugih. Za Assmann osobno sjećanje je kratkoročno, nestabilno, fragmentarno, ako nije sastavni dio nekih drugih formata sjećanja (A. Assmann, 2006).

Društveno sjećanje se odnosi na prošlost kao „iskusnu i komuniciranu (ili potisnutu) u određenom društvu" (A. Assmann, 2010: 41) poput koncepta Halbwachsova kolektivnog pamćenja. Društveno sjećanje nije homogeno, podijeljeno je na generacijska sjećanja te se stalno mijenja. Svaka nova generacija učitava vlastitu viziju povijesti i upravo je to najvažnije za obnovu društvene memorije, a tako i obnovu kulturnog stvaralaštva. Generacijska sjećanja dijele grupe ljudi pretežno sličnih godina, koji svjedoče istim povijesnim događajima, dijele zajednički okvir vjerovanja, stavova vrijednosti, navika. Zajedničko generacijsko sjećanje važan je element u sastavu osobnih sjećanja, naglašava Assmann, a kada se jednom formira, generacijski se identitet ne može promijeniti. U komunikaciji između različitih generacija „međusobno razumijevanje ometa nevidljiva granična veza koja ima veze s iskustvom vremena (Ibid., 41-42).

Osobno i društveno sjećanje vezano je uz osobe, dok su politička i kulturna sjećanja različita jer traju više od životnog vijeka pojedinca i generacija. Političko sjećanje je stabilnije od individualnog i društvenog pamćenja, samostalno je i homogeno s porukom izraženom u narativima te proizvedeno odozgo prema dolje. Narativna dimenzija političkog pamćenja je „utkana u naraciju koja je emocionalno nabijena i prenosi jasnu i okrepljujuću poruku“ (A. Assmann, 2010: 43). Dok se osobno i društveno sjećanje utjelovljuje u osobama i njihovoj interakciji, političko i kulturno sjećanje, da bi postalo svojevrsna uspomena, nastanjuje se u trajnim nosačima simbola i materijalnim prikazima (A. Assmann, 2010: 43). Od svoga putovanja od dolje prema gore, prelaska od kratkotrajnosti i utjelovljenja u pojedincima, kolektivima, memorija ide ka institucionaliziranju i ponovo kreće put natrag te zaokuplja različite akademske discipline.

5. 4. 3. 1. Kanon i arhiva

Kultura je uvijek snažno i duboko povezana sa sjećanjem. Sadržaji kulturnog sjećanja kao tragovi prošlosti (Preljević, 2005), ugovor živih i mrtvih i još nerođenih, podložni su kako sjećanju, tako i zaboravu. Upravo interakcija sjećanja i zaborava daje dinamiku sjećanju čiji je kapacitet ograničen neuronskim i kulturnim mogućnostima, kao i psihološkim pritiscima kada se bolna sjećanja skrivaju, premještaju i uklanjaju (A. Assmann, 2008: 97).

Kontinuirani proces zaborava dio je društvene normalnosti. Kao u glavi pojedinca, tako i u komunikaciji društva, mora se neprestano zaboravljati te načiniti mjesta za nove informacije, nove izazove i nove ideje suočene sa sadašnjošću i budućnošću. Tako u području zaborava razlikujemo dva oblika zaborava: aktivni i pasivni.

Aktivno zaboravljanje nastaje u namjernim radnjama uništavanja, a jedan primjer je i cenzura koja ne mora uvijek biti i uspješan alat za uništavanje. Pasivni oblici kulturnog zaborava su nenamjerne aktivnosti kao što su gubitak, skrivanje, zanemarivanje, napuštanje ili ostavljanje nečega iza sebe. U tim slučajevima nema materijalnog uništavanja već dolazi do uklanjanja objekata iz okvira pozornosti, njihovog vrednovanja i upotrebe, ali isto tako se kasnije mogu dogoditi njihova ponovna slučajna otkrića (A. Assmann, 2008).

Zaborav je sastavni dio osobnog i kulturnog života, dok sjećanje zahtjeva poseban tretman putem kulturnih institucija. Poput zaborava, i sjećanje ima aktivnu i pasivnu stranu (A. Assmann, 2008.). Sadržaji kulturnog sjećanja odlažu se u različita spremišta poput pismohrana, biblioteka, galerija, muzeja, mjesta, gradova, itd. Sva ova spremišta predstavljaju pasivnu stranu sjećanja, ona su i arhiva kulturnog sjećanja (arhiv shvaćen ovdje u širem značenju) (Preljević, 2005), odnosno arhiva je pohrana „onoga što se u budućnosti može reći o sadašnjosti kada će to postati prošlost“ (A. Assmann, 2008: 102) Materijali arhive omogućuju nove strategije za budućnost, kontrolu nad prošlošću, egzistirajući kao metaforički neiskorišteni materijal, ali smješteni i u fizičkom prostoru za pohranu.

Ne nalaze se svi tragovi prošlosti u arhivi, neki od njih su se našli slučajno jer ih se nije moglo ili htjelo izbrisati, ali nisu pohranjeni ciljano. Oni zauzimaju rubna područja arhive dok tragovi koji imaju povlašteno mjesto u kulturnom sjećanju čine središnje mjesto arhiva, i zbog toga se nalaze i u istaknutim dijelovima, spremištima kulturnog sjećanja. Obično su to tragovi za koje se smatra da predstavljaju okosnicu kulturnog identiteta neke zajednice. To su primjerice spomenici na trgovima gradova, mauzoleji, imena glavnih ulica, melodija, tekst himne i sl. To bi značilo da, posebno u odnosu na pisane dokumente, ali i uopće na sve tragove prošlosti, provodi se postupak kanonizacije (Preljević, 2005). Kanonizacija je postupak kojim se određeni artefakti odabiru i zadržavaju stalno mjesto smatrajući se neprocjenjivom vrijednošću za neko društvo. Kanon je aktivna dimenzija kolektivnog identiteta sa svoja tri temeljna područja (religija, umjetnost i povijest) „izgrađena na malom broju normativnih i formativnih tekstova, mjesta, osoba, artefakata i mitova“ u stalnom prometu, označena s tri kvalitete „izbor, vrijednost i stabilnost“ (A. Assmann, 2008: 100-103). Kanon je otporan na uspone i padove društvenog

ukusa, i neovisan o povijesnim promjenama, nadmašuje generacije, a nove generacije se moraju suočiti i ponovo interpretirati kulturna sjećanja prema svom vremenu (J. Assmann, 2008).

Nataloženi tragovi prošlosti koje nalazimo u arhivi netko treba pokrenuti. Nije svatko pozvan kanonizirati i interpretirati takve tragove prošlosti jer taj proces zahtijeva hijerarhiju unutar samih sadržaja arhiva, ali i društvenu hijerarhizaciju. Kulturno sjećanje kao aktivni dio sjećanja treba *prevesti* u stvarni život (Preljević, 2005) te tako načiniti okvir za stvaranje kolektivnog identiteta. Na taj proces se može gledati kao na pozitivnu stranu toga postupka, ali to je uvijek upućeno i na cenzuru, jer pojavljivanje nepoželjnih tragova prošlosti zasigurno remeti takvu konstrukciju kulturnog identiteta koje stvara funkcionalno sjećanje (Preljević, 2005).

Jan Assmann (2011: 79), kanonske tekstove (pod tim pojmom se u ovom radu misli na sve artefakte koji su dio aktivnog dijela arhive), naziva apsolutnom istinom koji pozivaju na emociju, ali ne govore izravno srcu. Put od slušanja, čitanja pa do razumijevanja dugačak je, te kanonski tekst zahtijeva prisustvo treće strane kao tumača zbog potrebe posredovanja između teksta i čitatelja/slušatelja i razjašnjavanja skrivenih značenja unutar riječi. To značenje pojavljuje se samo kroz trostruki odnos i interakciju između teksta, tumača i slušatelja“ (J. Assmann, 2011: 79). Dakle, kulturno sjećanje sadrži brojne kulturne poruke, ali i zahtijeva potrebne forme od rituala i svetkovina, a nastankom pisma kanoniziranje i interpretaciju *temeljnih tekstova*, objektivizira se i pohranjuje se u simboličkim oblicima (J. Assmann, 2008: 110).

Za osmišljavanje i realizaciju takvih mnemo-strategija, u svim kulturama su uvijek zadužene intelektualne elite, od indijskih brahmana, rabina do današnjih modernih instituta i akademija. Ta mala skupina intelektualne elite tumači, određuje horizonte i strukturu prepoznatljivosti jedne zajednice te takvo utemeljeno kulturno sjećanje nikad nije demokratski čin. Imaginarni arhiv kulturnog sjećanja ujedno je i pohranidbeno sjećanje koje može biti i spremište budućih funkcionalnih sjećanja. a tako i mogućnost postojanja kulturne dinamike, odnosno izvor buduće drugačije prošlosti.

Institucije koje pohranjuju aktivna i pasivna područja kulturnog pamćenja otvorene su za međusobna pregovaranja. Upravo je to razlog dinamičnosti i otvorenosti kulturne memorije. Društva koja se ne sjećaju osuđena su na propast i gube svoj identitet, ali društva koja nikad i ništa ne zaboravljaju ostaju u prostoru izgubljenog vremena, smisla i značaja. Izgrađen odnos prema vlastitoj prošlosti treba imati mjeru u dinamici zaborava i sjećanja, kao i izgradnji identiteta, kako pojedinca tako i društva.

5. 4. 4. Kulturno sjećanje Astrid Erll

Erll skreće pozornost na raznolikost koncepta *kulturno sjećanje* pod kojim se podrazumijevaju „kulturni, socijalni, kognitivni i biološki fenomeni: tradicija, arhiva, kanon, spomenici, prigodni obredi, komunikacija unutar obiteljskog kruga, životno iskustvo i neuronske mreže“ (Erll, 2011: 99). Upravo širina pojma kulturnog sjećanja, naglašava Erll, otvara prostor za interdisciplinarnost koju nije uspjela ostvariti niti jedna dosadašnja koncepcija. Zahvaljujući ovakvoj širini pojma moguće je spoznati različite odnose, ali je omogućeno i povezivanje tradicije, kanona, spomenika, povijesti, obiteljskih odnosa i neuronskih krugova.

Za razliku od koncepta sjećanja Halbwachsa i Nore, ovakav koncept sjećanja Astrid Erll nije usko definiran kao kolektivno i nacionalno sjećanje ili suprotstavljanje povijesti, već ovakav pojam kulturnog sjećanja povezuje sva sjećanja prožeta kulturom (osobno, komunikacijsko ili kulturno u Assmannovom smislu).

Kroz svoj kulturni semiotički model, Erll gleda kulturu kao rezultat davanja značenja zbog čega je potrebna trajnost u interakciji kodova i tekstova (kulturnih artefakata) (Erll, 2011:100-101), dok kulturno sjećanje promatra kroz tri dimenzije-materijalna (artefakti, mediji i tehnologije sjećanja), društvena (mnemološke prakse poput komemoracije i nositelji sjećanja) i mentalna (sheme i kodovi) (Erll, 2011: 103).

Erll također razlikuje medije, simboličke sustave i načine kulturnog sjećanja (*modes of cultural memory*) (Erll, 2011: 108) koji omogućuju različite načine sjećanja na prošlost. Dakle, kulturno sjećanje temelji se na komunikaciji putem medija, odnosno sjećanja se generiraju pomoću "medijalne eksternalizacije" (Erll, 2008: 12), čiji je najosnovniji oblik usmeni govor dok medijske tehnologije, poput pisma, filma i interneta, proširuju vremenski i prostorni raspon sjećanja. Tako kulturno sjećanje čine različiti mediji kroz djelovanje u okviru različitih simboličkih sustava: „vjerski tekstovi, povijesno slikarstvo, historiografija, TV dokumentarci, spomenici i prigodni obredi. Svaki od ovih medija ima svoj specifičan način sjećanja i svoj će trag ostaviti na sjećanju koje stvara“ (Erll, 2011: 389-399). Mediji koji omogućuju eksternalizaciju sjećanja te imaju komunikacijsku dimenziju kao što su pisanje, govor i slika, pomažu u stabiliziranju i širenju, pohrani te tako daju dugotrajnost i dugovječnost te mogućnost daljnjeg korištenja (Erll, 2011).

U društvenoj dimenziji medija događa se proces gdje sadržaj postaje dio kolektivnog sjećanja, prevođenje iz *medijskog fenomena* u *medij sjećanja*, a ulogu u stvaranju sjećanja pripisuju im

određene osobe, u određeno vrijeme i mjesto (Erll, 2011, 124). Cijeli ovaj proces ovisi o često nepredvidivim socijalno-kontekstualnim čimbenicima, uključujući (već postojeći) specifični kontekst sjećanja. Uz društvenu razinu medija, Erll razlikuje i materijalnu dimenziju medija koja se odnosi se na komunikacijske instrumente poput pisanja, jezika i slika. Te medijske tehnologije uravnotežuju i distribuiraju tekstove (npr. tisak ili danas internet), ali ih i pohranjuju za kasnije korištenje, dajući tako sjećanju dugotrajnost.

Među sustavima sjećanja Erll razlikuje *kolektivno-semantički* i *kolektivno-autobiografski* (Ibid., 105–108). Pod *kolektivno-semantičkim sustavom* sjećanja Erll podrazumijeva neobrađene i sačuvane sadržaje, medije i tehnologije koji ih skladište, ali i bavljenje organizacijskim principima te simboličko predstavljanje kulturnog znanja (Erll, 2011: 105-108). Kroz kolektivno-autobiografski sustav sjećanja uspostavljaju se zajednički sustavi vrijednosti i normi, stvaranje grupnih identiteta i kulturološki doživljaj vremena. Za razliku od ovog sustava sjećanja, Norin koncept *lieux de mémoire* je različit po tome što je sjećanje usidreno u određena mjesta pamćenja, a ne u cjelovitim glavnim pričama, dok je Assmannovo *kulturno sjećanje* sa svojim normativnim i formativnim mitovima i *komunikacijsko sjećanje* sa zajedničkom pripovijesti o nedavnoj prošlosti tipični primjer ovog sustava sjećanja (Erll, 2011: 106).

Gledajući kroz društvenu i medijsku razinu, i autobiografska i semantička sjećanja rezultat su tekućih procesa i pregovora, s preklapanjem i prožimanjem semantičkog i autobiografskog sjećanja (Ibid., 106).

U svom djelu „*La mémoire collective*“ (1950) Maurice Halbwachs je ilustrirao društvene dimenzije individualnog sjećanja kroz prvi posjet osobe Londonu koja bez obzira na to što nije bila u gradu, već poznaje grad preko priča prijatelja ili opisa u knjigama. Upravo ovaj opis koji daje jedno od rijetkih razmišljanja u Halbwachsovom radu o ulozi medija u oblikovanju kolektivne memorije, s naglaskom da osobno sjećanje oblikuje društveni okvir u kojem djeluje. Također, opis utjecaja romana i drugih priča pokazuje da je bio svjestan činjenice da sve vrste medija od jezika, pisma, fotografije, filmova – također pružaju okvire za oblikovanje, konzumiranje i sjećanja (Erll, Rigney, 2009).

Mediji (sjećanja) pohranjuju sadržaje sjećanja na kolektivnoj razini stavljajući ih na raspolaganje prostoru i vremenu i tako postaju pokretači kolektivnog sjećanja (u Norinom smislu). Na osobnoj razini ti isti mediji postavljaju okvire za sjećanje kakve nam nudi Halbwachs, integrirane u njegovu teoriju kolektivnog sjećanja (Erll, 2011). Ipak, sposobnost medija da *pamte* samo je preduvjet da bi se proces prevođenja iz *medijskog fenomena* u *medij*

sjećanja dogodio i moguć je samo u društvenoj dimenziji (Ibid., 124). Hoće li se to zaista i dogoditi ovisi o nepredvidivom društvenom kontekstu s već postojećim specifičnim kontekstom sjećanja.

Erll istražuje i kako se mediji obrađuju u javnosti i ugrađuju u memoriju kroz procese *premediation* i *remediation* (Erll, 2008: 392; 2009). Kroz pojam *premediation* koji se odnosi na kulturne prakse gledanja, imenovanja i pripovijedanja kao polazišta za *medijaliziranje* sjećanja, mediji pružaju sheme za buduće iskustvo kroz različite prijašnje ili slične događaje, odnosno, predmedijacija bi se odnosila na pretpostavku da postojeći mediji koji cirkuliraju u našem društvu stvaraju okvir za buduće iskustvo njihove recepcije. Tako su prikazi u medijima Prvog svjetskog rata prethodili Drugom svjetskom ratu, a prikazi kolonijalnih ratova Prvom svjetskom ratu, a američko razumijevanje i reprezentacija 11. rujna *premoderirano* je filmovima katastrofe, biblijskim pričama i sl. Mediji poput umjetnosti, religije, zakona također mogu imati veliku snagu *predmedijacije* (Erll, 2008).

Kroz proces *remediation* kulturno sjećanje se učvršćuje kroz stvaranje i stabiliziranje određenih narativa i ikona prošlosti. Erll navodi primjere američkog 11. rujna, ali i transnacionalnog *lieu de mémoire*. Gorući neboderi postali su ikonična slika tog događaja objavljenom u mediju televizije, fotografijama, filmovima, stripovima, itd. *Remediation* nije ograničen samo na ikone i pripovijesti, može kao svoje objekte odabrati i stvarne medijske proizvode i medijske tehnologije te tako stvarne i povijesne materijale ugrađivati u nove filmove i sl. Tako je sjećanje prisutno unutar samih medija i pružaju mu autentičnost (kao da se to dogodilo), razumljivost i stabilnost za prikaze memorije (Erll, 2011:139–143) te potvrditi dokaz da je medij taj koji oblikuje sjećanje, a ne samo odražava prošlost, odnosno oni igraju odlučujuću ulogu u stabiliziranju sjećanja na povijesne događaje u *lieux de mémoire*.

Dinamika kulturnog sjećanja ostvaruje se putem društvenih elementa i *medijskih okvira* sjećanja te medijskih procesa kroz koje sjećanja dolaze u javnu arenu i postaju kolektivne. Mediji su kreatori kolektivnog sjećanja kroz ponavljanje priča na različitim platformama i pokretači javnih rasprava o temama koje su bile marginalizirane ili čak zaboravljene (Erll, 2009).

Erll (2011: 45) objašnjava mogućnost aktualiziranja individualnih sjećanja u šire društveno sjećanje od zajedničkih obiteljskih uspomena, zarobljena na privatnoj razini. Takva buđenja sjećanja koja se događaju na neformalnom putu odozdo prema gore, a ne da se aktivira odozgo

prema dolje, može biti znak da su još uvijek u određenoj mjeri utjelovljena sjećanja na iskustva nabijena jakim osobnim emocijama“ (A. Assmann, 2010).

6. Rat

6. 1. Domovinski rat

Domovinski rat, vođen je na prostorima Republike Hrvatske s ciljem uspostavljanja neovisnosti Hrvatske države. Rat je bio splet događaja koji se očito nije mogao izbjeći (Marijan, 2008: 63). Domovinski rat trajao je od 1991. do 1995., a izravni ratni gubici iznose približno 22 000 osoba (Radelić et al., 2006: 494). Nakon završetka sukoba postignut je mir 1995. godine, a hrvatsko Podunavlje pripojeno je Hrvatskoj mirnom reintegracijom u siječnju 1998. godine.

Vojna agresija na prostorima šire zadarske i šibenske regije imali su velik utjecaj na cijeli hrvatski prostor. I Zadar i Šibenik napadani su i razarani iz zraka, s kopna i s mora, sa stalnim borbama u zaleđu. Brojne obitelji su razorene, domovi i kulturne vrijednosti uništeni, a „više stotina smrtno stradalih, više tisuća ranjenih i deseci tisuća prognanih osoba“ te 60 % okupiranog prostora novonastalih županija posljedica su agresije na ove prostore (Magaš, 2019: 28). Borbe za sam Zadar počele su 15. rujna 1991. godine kada su pale prve granate na grad, a od 28. rujna do 6. listopada postrojbe JNA napadale su Zadar koji je bio okružen i napadan sa svih strana. Zadar je jedno vrijeme u ratu bio, osim informativne blokade i bez električne energije, a s povremenim prekidima opskrbe energijom ostao je sve do srpnja 1994. godine. Grad se nosio i s velikim brojem prognanika koji su svoje utočište našli u Zadru (Vežić i Šprljan, 1995). U Šibeniku se od 16. do 23. rujna 1991. (Brigović, 2011: 425.; Magaš, 2019: 28) odvijala važna bitka za grad, nazvana „Rujanska bitka“.

6. 2. Snimanje rata

Prvi snimljeni kadrovi na ratištu ili u njegovoj neposrednoj blizini dogodili su se u proljeće 1897. godine, tijekom manjeg rata u Grčkoj poznatog i kao *tridesetodnevni* rat. Do rezultata ovakvog istraživanja smatralo se da su se prvi ratni filmovi, odnosno vijesti o ratu snimali tijekom španjolsko-američkog i burskog rata. Specifičnost grčko-turskog rata je i u tome što je ovo bio i najraniji rat u koje su sudjelovali glumci i kao takav postao je obrazac za prikazivanje rata u vizualnim medijima (Bottomore, 2007: pogl. 3). Brojne europske i američke novine su poslale svoje dopisnike na ovo područje jer je bilo izgledno da će se rat i dogoditi.

Osim dopisnika rat je bio zanimljiv i piscima i avanturistima te su se u travnju 1897. godine uputili na ove prostore. Trag koji otkriva da je netko i snimio ovaj rat nalazi se u članku objavljenom 1950. godine koji govori o povijesti snimanja vijesti u kojem Kenneth Gordon piše i poziva se na izvještaj o snimanju u „The Timesu“ upravo rata na Kreti 1897. godine od strane ratnog dopisnika F. Villiersa u kojem napominje da taj događaj predstavlja i prvo izvještavanje o ratnim vijestima (Ibid.). Iako je Frederic Villiers kasnije u svojoj autobiografiji tvrdio da je snimio ratne scene s grčkim snagama u njihovom angažmanu u Velestinu, danas ne postoji niti jedna sačuvana snimka. Rezultati snimaka bitke za Villiersa su bili razočaravajući, ne samo zato što je pravi rat imao malo sličnosti s romantičnim vizijama sukoba, već „nije bilo jeke vojničkih truba“, „prikazivanja zastava ili bilo kakve borilačke glazbe“.⁴⁰ Frederic Villiers, napominje Bottomore, bio je najraniji svjetski ratni snimatelj, dok je Georges Méliès producirao prve lažirane filmove o ratu koji su u očima publike zasjenili stvarne snimke rata Villiersa (2007, xxi).

Georges Méliès je poput Villiersa, snimao ratove, ali za razliku od njega, nije putovao bliže fronti nego je u svome dvorištu i stanu snimio neke složene snimke koje su navodno prikazivale dramatične slike pomorska bitke u Grčkoj 1897. godine.

Prvi dugometražni ratni dokumentarac iz 1916. godine, „Bitka kod Somme“, također je osim nekoliko autentičnih snimaka rovova snimljen s lažnim ratnim scenama u potpuno sigurnoj okolini.

Većina pionirskih snimaka rata nije prikazivala stvarni rat na fronti, već su te snimke govorile o trajnoj domišljatosti filmaša. Skoro sve bilo je improvizirano, a taj predložak bio je aktualan godinama u snimanju filmova o ratu. To upućuje na namjerni pokušaj obmane od strane filmaša. D.W. Griffith je isticao da je Prvi svjetski rat bio tako kolosalan da bi bio dramatičan te da ga nitko ne može opisati niti predočiti (Dash, 2012).

Od prvog svjetskog rata kamera je prvi put putovala sa snimateljima amaterima u rat. Vojnici novog stoljeća koriste kameru za snimanje svojih osobnih pogleda na rat, njihove slike pričale su o svakodnevnom životu vojnika, ali i o njihovim patnjama, strahovima i drugim emocijama. Dok su se riječima u dnevnicima prenosile misli i emocije, sada ih je fotograf imao priliku i vizualizirati. U početku su rat na Zapadnom frontu i na Galipolju zabilježili uglavnom fotografi amateri, a britanski tisak se oslanjao upravo na fotografije amatera koje su im dostavljane s fronta. Međutim, u travnju 1915., britanski dužnosnici su zabranili takve fotografije koje su

⁴⁰ <http://www.victorian-cinema.net/villiers> (Datum pristupa: 5. 1 2020.)

smatrali "nepodobnim za objavljivanje" (Carmichael, 1989: 44), te su vizualni prikaz rata nastavili bilježiti službeni fotografi koji su stvarali slike koje najbolje služe saveznicima, slike u duhu domoljublja. Takva ograničenja nisu spriječili britanske vojnike da snimaju, ali i službene fotografe da krše naredbe o pravilima što i kako snimati.

Za vizualno bilježenje rata značajan je i doprinos nepoznatih njemačkih amatera, čije fotografije Zapadnog fronta prenose iste borbe onih „drugih“ donoseći tako neprocjenjive zapise o tome što se dogodilo "tamo". Zahvaljujući takvim snimcima, danas sagledavamo Prvi svjetski rat iz različitih perspektiva (Guerin, 2012).

Kolika je važnost vizualnog bilježenja rata bilo za ratnu propagandu, stvaranje vizualnih zapisa poput dnevnika i dokumenata ratne svakodnevice, govori podatak da je Crvena armija angažirala 258 kamermana od 1941.-1945. na Istočnom frontu. Snimajući rat, potrošili su više od 3,5 milijuna metara filmske vrpce. Snimali su sve događaje na fronti, prepušteni sami sebi, dok su snimani materijali uz jaku cenzuru završavali u distribuciji (Sinelschikova, 2015).

Godine 1938., godinu dana prije invazije na Poljsku, u Njemačkoj je počela regrutacija fotografa za propagandne kampanje. Većina fotografa završili su kao dobrovoljci koji su se dobrovoljno prijavili kako bi izbjegli sudbinu vojnika na fronti. Kao sredstvo propagande, "kamera je postala oružje u rukama vojnika". Više od sto tisuća njemačkih vojnika spakiralo je kamere zajedno sa svojim osobnim stvarima pri odlasku na Istočnu frontu 1939. godine. Mnoge kamere su bile u privatnom vlasništvu vojnika jer je takva vrsta tehnologije tada bila dostupna za većinu stanovnika Njemačke već od 1930. godine. Procjenjuje se da je 1936. između pet i šest milijuna Nijemaca posjedovalo kamere, a 1939. godine broj je porastao na sedam milijuna. (Guerin, 2012).

Snimke i fotografije služili su vojnicima, časnicima, civilima za različite ciljeve. Vojnici su ih poput naoružanih turista koristili i za bilježenje svojih boravaka u novim krajevima, a ponekad je fotografija zamijenila pisanje u časopisima kao prikaz njihovih iskustava na fronti. Vojnici su fotografije slali kući kao dokaz da su živi, da je njihovo zdravlje netaknuto, ali i kao oslikavanje ratne svakodnevice (Ibid.)

Nikada u povijesti fotografija nije bila dio vojnog stroja kao što je bio tijekom Drugog svjetskog rata, a mnoge fotografije su sačuvane jer su bile skrivene. Za fotografije su postojala stroga pravila. Bilo je zabranjeno snimati mrtve i ranjene Nijemce, njemačke vojnike i policajce u činu pogubljenja Židova ili partizana. Iako je nacistički režim provodio apsolutni nadzor nad fotografijama, poticao je svoje vojnike da fotografiraju te tako održavaju i jačaju veze između

doma i fronte kako bi se poboljšao moral. Međutim, usprkos zabranama mnogi su fotografirali ubijanja Židova, vješanja i ostale užase rata. Mnoge takve užasne snimke pripadnici Crvene armije pronašli su u džepovima mrtvih i zarobljenih njemačkih vojnika te su postale dokazi u suđenjima protiv njemačkih ratnih zločinaca u Sovjetskom Savezu, a kasnije u procesuiranju nacističkih kriminalaca u Njemačkoj (Sontheimer, 2005.).

U 1970-im i 1980-im godinama dvadesetog stoljeća počinju se valorizirati amaterski filmovi te je u „Imperial War Museum Film and Video Archive“ osnovanom na kraju Prvog svjetskog rata, 1960-ih godina amaterski film počeo nalaziti svoje mjesto. Najprije je to bio materijal sastavljen je uglavnom od filmova koje su policajci snimili tijekom službene karijere, ali od 1990. godine svoje mjesto u arhivu nalaze i svi amaterski vizualni zapisi vezani uz sve aspekte sukoba koji uključuju britanske ili Commonwealth snage od 1914. godine kao i realizacija izložbi vezanih uz teme koje istražuju utjecaj rata na civile. Vjerojatno najznačajniji amaterski film o djetinjstvu u arhivi je „Country Life in a Belgian Family during the German Occupation, 1940.–1944.“. Film prikazuje čestu temu prisutnu u amaterskom filmovima – djetinjstvo u ratu (Gladstone, 2008).

Spomenuti film prikazuje obiteljski život bankara Carla de Brouwera koji je sa svojom ženom i petero djece skrivao i brinuo se o dvoje židovske djece. U tri godine zajedničkog života roditelji su snimili film kao svaki drugi obiteljski zapis iz djetinjstva. Vrijednost ovih snimaka je u dokumentarnom dokazu uspješnog prikrivanja židovske djece od nacista i njihovih lokalnih suradnika, ali i kao rijetki filmski zapis vrlo neobičnog iskustva. Ali isto tako, zapisi su pokazali na hitnost i potrebu očuvanja snimaka s ovom temom, ali i bilježenjem sjećanja onih ljudi koji najbolje mogu otkriti tajnu povijest iza tih slika sretnog djetinjstva (Ibid.).

Tako sada različiti modaliteti amaterskog filma ne uključuju samo različit utjecaj i interakcije tijekom izrade i gledanja filma, stvaraju se i dvostruki, ponekad proturječni procesi sjećanja koji su u isto vrijeme i kolektivna i individualna (Zimmermann, 2008).

Poseban odnos prema amaterskim kućnim filmovima prisutan je i kroz korištenje tih filmova u različitim dokumentarnim filmovima. Tijekom Drugog svjetskog rata, vlada Sjedinjenih Američkih Država zatvorila je više od 120 000 muškaraca, žena i djece japanskog podrijetla – od kojih su dvije trećine bili po rođenju američki državljani. Iako su SAD bile u ratu s Italijom i Njemačkom, kao i s Japanom, samo su Japanci bili podložni masovnom uklanjanju i zatvaranju. Tu epizodu američke povijesti obilježili su amaterski filmovi. Većinu filmova su potajno snimili zatvorenici u logoru. Kako je vrijeme prolazilo i određena ograničenja u logoru

ukinuta, neki od tih filmova snimani su koristeći kamere slobodno. Koristeći se ovim snimkama režiser Robert A. Nakamura, koji je i sam bio u logoru, oslikava kroz intimni kolaž života drugih svoja sjećanja u vlastitom dokumentarnom filmu u kampu. Pažljivom obradom filmova i uporabom evokativne glazbe i povremenih napisanih citata zatvorenika kampa, film je uspio u namjeri da gledatelja privuče emocionalnom iskustvu, a ne samo upoznavanju života u kampu (Ishizuka, Zimmermann, 2008).

Ovakav interes za recikliranje arhivske građe u dokumentarnim filmovima može se smjestiti unutar sve veće pozornosti posvećene ulozi arhiva u kulturnim praksama. Kako kaže Terry Cook, „arhiv se sada sve više vidi kao mjesto na kojem je (i jest) izgrađena društvena memorija (...). Zapis tako postaje kulturni označitelj, posredovana i stalno mijenjajuća konstrukcija, a ne neki prazan predložak u kojem se nalaze djela i činjenice“ (2001: 27).

6. 3. Snimanje rata u sjevernoj Dalmaciji

Mediji u Domovinskom ratu imali su pred sobom tešku zadaću prenošenja stvarnosti u kojoj su vladala drugačija pravila i prioriteti jer je rat hrvatske fotografe i snimatelje zatekao u vlastitom domu bez iskustva u ratnom izvještavanju, postajući tako veliki izazov za amatere i profesionalne snimatelje. Bilježe se i vizualni zapisi svakodnevice obilježene ratom, takvi zapisi predstavljajući svakodnevni život postaju mjesto djelovanja, ali i otpor izmijenjenoj svakodnevici, sada ratnoj, nastavljanjem življenja kao nekada.

Vizualni zapisi u Domovinskom ratu imali su važnu ulogu u smislu oblikovanja javnog mijenja, a danas s određenim odmakom takvi su vizualni zapisi jedan od značajnih uvida o ratnoj svakodnevici te donose nova saznanja, upućuju na otklanjajuću lakoću kojom se danas izgovara riječ rat.

U radu „Fotograf kao društveni čimbenik“ Vitaljić ističe da uloga „svjedoka i svjedočenje o nekom događaju sugeriraju nepristranu i objektivnu poziciju“ (2016: 75), ali fotograf nije „nepristrani promatrač, već aktivni čimbenik događaja i njihove reprezentacije uvjetovan svojim spolom, rodnom, etnicitetom, kulturološkom pozadinom, svojim životnim i političkim uvjerenjima, svojim strahovima i ambicijama“ (Ibid., 82). Fotografije i audiovizualni zapisi autora, njegova vizija i reprezentacija događaja nikada nije neutralna i objektivna, a njezina vrijednost je upravo u „informiranom, promišljenom i osobnom pogledu na stvarnost“ (Ibid., 84).

Pozicija u kojoj su se našli hrvatski fotografi i snimatelji u Domovinskom ratu kada su prvi put bilježili ratnu svakodnevicu utjecala je na način snimanja i izvještavanja. Osim što se većina njih prvi put susrela s ratom, a onda i snimanjem ratne stvarnosti, morali su se nositi i s emocijama koje je donio ili osvijestio rat.

Ante Granik, hrvatski televizijski novinar, urednik i redatelj te ratni izvjestitelj, u svojim proživljenim i subjektivnim reportažama donosio je ratnu svakodnevicu sa šibenskog područja i šire. Kao osporenom, ali najistaknutijem idealu u modernom novinarstvu, o subjektivnosti u izvještavanju pisala je van Zoonen (1998), opisujući pojam kao način izvještavanja zauzimajući svoje mišljenje umjesto nepristranosti, što bi opet značilo biti zainteresiran i predan insajder, umjesto udaljeni outsajder (Steensen, 2017: 26). „Osobni život autora i politički procesi usko su povezani“ (Povrzanović, 1992: 70), u što nas je upravo rat i uvjerio, a Granik nas u svojim reportažama stalno podsjećao na to:

„Nikada ovoliko nevolje nismo sreli kao ovog sunčevog subotnjeg podneva boraveći u društvu prognanika iz drniškog kraja. Nikada, činilo nam se priče nisu obilovale tolikim strahotama, paljevinama, ruševinama. Možda su ipak najstrašnije ruševine ovog rata one najmanje vidljive, one u dušama ljudi i djece, onih koji su tamo negdje ispod Promine i Moseća ostali bez svojih djetinjstava, mladosti, ljubavi“ (Granik u reportaži „Ruševine oko nas – ruševine u nama“, 1991).“

U suradnji sa snimateljem Davorom Šarićem su „jako dobro komunicirali, pogotovo zbog toga što Ante Granik nije bio klasičan novinar“, naglašava Šarić, već je „Granik u medij ušao kao čovjek koji je itekako svjestan snage slike i onoga što se slikom može postići“ jer je „u osnovi bio režiser“ (2021, pers. comm., 16. travnja). Granik i Šarić u stvaranju svojih reportaža donosili su doživljaje, zbivanja i emocije s lakoćom izvještavanja, ali težinom tema rata, jer su dijelili „zajedničku filmološku poetiku“ (Ibid.) koja je tako izlazila vani, upravo kao rezultat jednog takvog dobrog i kvalitetnog odnosa. Godine 1989. kada Šarić počinje sa snimateljskim radom za televiziju, iako osobno nikad previše nije volio medije (Ibid.), još „nema ratnih zbivanja, bili su neki požari, tko podmeće, tko ne podmeće, hrvatska policija, grb, skidanje zvijezde. Dakle, počinju komplicirani politički odnosi koji se još uvijek ne manifestiraju u nekim ugrozama života, ali je zapravo malo-pomalo sve neugodnije i neugodnije taj posao raditi pogotovo kad

odlazite u prostore koje ne kontrolirate, odnosno kada odlazite u prostore s većinskim srpskim stanovništvom, a to je već vezano za devedesetu“ (Ibid.).

„Naša razmišljanja, doživljaji i interpretacije oblikovane su podastrtim znanjima koja primamo u zajednici (...) Ta zajednica, bila ona akademska ili šira, osigurava i omeđuje značenja“ (Žužul, 2016: 371). Kamere poput bilo kojeg oblika umjetnosti konstruiraju stvarnost, ne snimaju je. Šarić je akademski snimatelj, oblikovan u institucionalnom okviru koji nameće ograničenja i konvencije, ali kako kaže Nichols (2001) u svojoj knjizi, autori ih ne moraju u potpunosti prihvatiti.

Film kao i književnost ima svoju sintaksu i poetiku. Ja, budući da dolazim iz filmskog svijeta, kada nešto mislite, kada počnete raditi, vama su u glavi neki kadrovi koje ste nekad u nekim filmovima gledali. Vi imate neko predznanje koje vam je upisano, ne znam, onako u trbuhu, u DNK, i vi radite, sve što radite, radite s određenim iskustvom koje ste imali, mislim iskustvo gledanja, zapravo, jer nemate svoje osobno iskustvo, nisam čovjek koji se bavio takvim stvarima. Meni se, ono što sam zapravo rekao, meni se rat dogodio, mene je rat zatekao. Mislim da je to jedno obrazovanje i jedno iskustvo gledanja filma sigurno utjecalo da se određene stvari snimaju na način, da se mogu snimati, s tim da kad nastane “cirkus”, tu više nitko ništa ne misli (Šarić, Davor, 2021, pers. comm., 16. travnja).

Šibenski snimatelj Lučić bio je snimatelj amater, svoje snimke Domovinskog rata naziva svojim identitetom. Lučić nije znao snimati kada je dobio zadatak bilježenja događaja kao snimatelj Službe za sigurnost. Međutim, Križnar vidi „modernog čovjeka kao produkta vizualnih uzoraka“ (2002: 160) te svaki pojedinac na neki način ima saznanja kako snimati.

Uzeo sam tu kameru, nešto sam malo znao o tome, ali vrlo malo. Par dana sam ja tu nešto gledao oko te kamere i onda su jedan dan rekli da idemo kao na teren. Iako sam bio u vojsci nismo imali nikakve uniforme. Bilo je ljeto, tako da sam otišao na taj prvi svojoj teren kratkim gaćama i bijeloj majici. To je bilo poviše Jankove kuće u Dubravicama prema kući Vranjića, to su tako neki izrazi. Ništa tu ja nisam snima. Snimio sam neki trčeći hod, bila je totalna panika, strah, onda sam i skužija da sam došao u bijeloj majici i da me se vidi kao na dlanu. To su bili ti neki početci koji su ostali u tom nekom sjećanju, teško je to sada ispričati kao cijelu ratnu priču jer tu se i ja malo gubim kada pričam o tome vremenu jer ti neki skriveni osjećaji stalno izviru iz vas, taj neki strah koji se u to vrijeme vjerojatno dobro prikrivao (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

Bilo koja filmska forma nije reprodukcija stvarnosti, to je prikaz svijeta koji nastanjujemo, ali kakav možda nikada prije nismo susreli, čak i ako su aspekti svijeta koji nam je predstavljen već poznat. Križnar u svojoj knjizi „Vizualni rukopisi“ donosi uvide iz svoga projekta „Vizualna produkcija kao oblika kulturne i umjetničke djelatnosti u Koruškoj“ u kojem je proučavao domaće (obiteljske) video arhive amaterskih snimaka za koje kaže da se u njima na „pozadini zabilježenih događaja, zapisuje autorova filmska ili vizualna osobnost, kao što se grafologu otkriva ljudski um u proučavanju pisma“ (Križnar, 2002: 167). Lučić opisuje najupečatljivije snimke koje je zabilježio, a takvi zapisi, iako nisu montirani u programu za montažu, govore o reprezentaciji autora. Koliko god snimatelji pokušavali objektivno pristupiti nekoj temi, oni će je uvijek prikazati kroz svoj osobni objektiv, a ne samo kroz objektiv kamere. Doživljaj snimane stvarnosti je samom odlukom o tome kako treba prikazati svakodnevicu, odmak od te stvarnosti koja se prikazuje. To počinje od trenutka uključivanje kamere i nastavlja se sve dok publika ne pogleda konačni proizvod.

U početku smo svi snimali ruševine, a nakon priznanja Hrvatske kuće nisu bitne, onda smo snimali mrtve ljude. A kraj '92. i '93. smo plakali nad izrazima lica, a to vam je taj snimak starca i starice iz kuće u Rokićima, to je najteže. Moj snimak je iz Težačke ulice, koji je tako moćan, di žena kojoj sam zaboravio ime, imate je u filmu "Nota Bene" di ona Unproforu, kada je doživjela živčani slom kaže, ne kaže nego urla: "Kada će ovo više prestati, što ćete napraviti?" Imate snimak i Davora Šarića kada, taj isti dan, ali ranije, Davor je došao tu prije s Granikom, jedan je poginuo u svojoj kući, kat je bio srušen i dolazi mu od žene čaća i stavlja mu ruku na mrtvo tijelo (Šarić, Davor, 2021, pers. comm., 16. travnja).

Imate i moj snimak kada je u parku bilo raskomadano tijelo. Nakon tog priloga i mojih snimaka Tuđman je zvao televiziju i pitao da koja to budala tako snima, secira i šta ja znam. Mi smo tražili glavu od čovjeka, ruke smo vidili, neka jaketa, a ode doli nije ništa bilo. Njega je pravo granata pogodila. Onda kada smo našli glavu, tijelo se pokrilo, doša' je Unprofor i onda smo otkrili tijelo, kada je Unproforac vidio tijelo, a ja s tijela idem, snimam njega, a on ovako ide s rukom, nije mogao to izdržati. I dva brata su stradala tamo. Mislim da jedan od njih umire, ali kasnije umire. Dokumenti su bili na stablu, imate vozačku dozvolu na stablu. Na klupi preko su sjedila djeca jednog čuvara iz Fine, donijeli mu ručak. Granata je pala ispred njih, 3 metra, a njima ništa. Ovoga je raskomadalo, dvojicu poslalo u bolnicu.

Ima još jedan snimak žene na stepenicama katedrale, gore je živila, njoj je oganj pogodija kuću i ja s Nikolom Vukušićem dva sata nakon što se to desilo, dolazimo do nje i to snimamo, a ona

je još kompletno bijela, imala je kućnu veštu trule višnje, a ona je kompletno bijela, a ta granata joj stoji nad glavom, nije eksplodirala, samo je pod teretom probila zid (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

„Demokratizacija vizualne produkcije uzela je maha u kasnim 1980-im s masovnom upotrebom malih videokamera u obiteljskom kontekstu. Neki vlasnici malih video kamera postali su pravi majstori snimanja. Stvaraju se vrijedne video arhive svakodnevnog života" (Križnar, 2002: 165), a stvarnost suvremenog svijeta oblikovana je vizualnim obrascima koje proizvode i šire različiti izvori (Ibid.). Ponašanje ljudi ovisi o tim „vizualnim uzorcima koji se prenose snažnim medijskim poljima diljem svijeta“ (Ibid., 160), a njihov utjecaj odnosi se na širok spektar ljudske kulture. Jedan od njih je i snimanje kamerom, odnosno „proizvodnjom vizualnog u vizualnim komunikacijama oblikuje se naše okruženje i tako stvaraju sustavi koji imaju za posljedicu našu percepciju i razumijevanje svijeta“ (Ibid.). Snimateljska znanja o snimanju oblikovana su gledanjem filmova, televizije, knjigama kazalištem i šire. U gradu Šibeniku djelovalo je nekoliko snimatelja amatera: „Vojo Antić u tom filmu, one snimke na Poljani, snimka s jednog balkona, to je od Voje Antića. Od Nene Glomusa ti je ono snimljeno na Kornatima, a ono nešto, onako ljubičastih tonova, to je od bivšega foto Stanka“ (Pave Čala, 17. rujna 2021.). Jedan od njih je i Pave Čala koji je stalno nosio kameru sa sobom i snimao, a jedan njegov kadar je poznat gledateljima HRT:

U emisiji „Dogodilo se na današnji dan“ ima kadar kada puca onaj brod po gradu, to je moja snimka. To se već u toj emisiji prikazuje 30 godina. Nikakav ugovor nisam napravio s HTV, oni se koriste s mojim snimcima nedopušteno, recimo to tako (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

Kolika je važnost tih snimaka govori i podatak da su bili jedan od dokaza u suđenju napadačima na grad.

Oni su, kažem ti, sve to meni uzeli. A ja sam do ovog svog materijala i ovog svog filma došao sasvim slučajno. Kako u tom filmu ima jedan snimak kako ja sa one zgrade od Izgradnje snimam – brod puca po gradu. Onda su toga što je bio zapovjednik tog broda, uhvatili su ga negdje prije 1,5-2 godine kada je doša produžiti neke svoje dokumente u Split. Ulovili su ga. Onda je mene državno odvjetništvo zvalo kao svjedoka jer sam ja snimio kako on puca. Tada su mi oni dali taj film. Taj film su mi dali u državnom odvjetništvu jer je to kao dokazni materijal, rekli su da sam to ja većinom snimio, znači autorsko pravo tu nije sporno i tako sam ja došao do toga filma. Inače, tražio sam od televizije, pisao sam im... To je strašno puno materijala, neću

pretjerati, ali to je oko 12 VHS kazeta i sve se to na kraju svelo na 1 sat filma (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

Većina audiovizualnih zapisa šibenskih snimatelja amatera nije bio rezultat planirane artikulacije autorskih prava te ih nisu imali namjeru proslijediti gledatelju na medijski način. Namjera snimatelja je bila zabilježiti takva događanja i svjedočiti na takav način, oni uglavnom snimaju za sebe, svoje prijatelje i članove obitelji, ali rijetko za širu publiku. Neki od njih kao Zoran Lučić stvaraju dokumentarne filmove. Često dolazi i do nepoštivanja autorskih prava u smislu ne vraćanja autorskih materijala. Većina materijala filma „Tužno šibensko ljeto“ autorski su materijali Pave Čale koji mu nikad nisu vraćeni.

Evo, gledaj što se tu dogodilo. To je isto tragedija. Fulgosi koji je napravija prvi film “Tužno šibensko ljeto”, on je zapravo pokupija više-manje sve. U tom filmu je 80 posto mojih snimaka u tih sat vremena. Međutim, što se onda dogodilo? Brešan mlađi isto je radio jednu emisiju od tih materijala i te su VHS kazete jednostavno nestale na HRT (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

U članku „Etnologija rata-pisanje bez suza?“ Maja Povrzanović naglašava da nakon objavljivanja knjiga „Pisanje kulture: poetika i politika etnografije“ Clifforda i Marcusa (1986) te „Antropologija kao kulturna kritika Marcusa i Fischera“ (1986) započeto je novo poglavlje u znanosti o kulturi koje donosi novu političku ulogu antropologa. Takva razmišljanja otvaraju rasprave o reflektivnosti, kulturi pisanja kao biti antropološkog i etnološkog rada i uređivanje terenskog iskustva, rekonstrukciju starih i konstrukciju novih konteksta. „Kriza reprezentacije“ se događa upravo kada je u Hrvatskoj rat te tako oslobađa već postojeća razmišljanja i domaćih antropologa i etnologa te je iznošenje vlastite pozicije u tekstu potrebno, a u ratu i nužno. Povrzanović se u radu bavi strahom i njegovim kulturnim posljedicama, kulturnim procesima u svakodnevici. Strategije prilagodbe kojima se taj strah *poništava* ogledaju se u kreativnom načinom suočavanja sa strahom od strahom potaknutih ponašanja ili održavanje starih obrazaca ponašanja da bi se preživjelo. Snimatelji su u ratnoj stvarnosti dobili poticaj za snimanjem jer je snimanje na neki način bio izazov, rat je donio nova događanja i interese, nove prizore, ali zadržani su i stari obrasci življenja kao što su dokumentiranje i svjedočenje, ali sada u novonastaloj svakodnevici. Snimajući, strah koji su doživljavali i kao snimatelji i kao stanovnici ratom nemirnih prostora, različito su doživljavali. Zoran Lučić emotivno iznosi i bez zadržke govori o svojoj emociji straha:

Uvijek ste nešto očekivali, ja sam se recimo, uvijek strahovito bojao dok nije zapucalo, a kad bi zapucalo, taj strah se pretvarao u nešto drugo, jer onda znaš odakle puca i tko puca. Znači, strah je bio u onome prvom elementu.

Bila je emocija straha i kad se zapucalo, ali je to bila drugačija emocija straha. Jer to iščekivanje, to je problem. Strah uvijek postoji. Kada vam se tako nešto desi što vam izaziva strah, to je strah za vlastiti život, za vlastitu sigurnost, a onda ta napetost i to iščekivanje vam stvara tu neku psihozu od koje vjerojatno kasnije dolazi taj PTSP. Ja ne krijem da ja imam taj PTSP, ima ga svatko živ tko je doživio i težu prometnu nesreću ili neki strah. A taj jedan PTSP, jer ja sam u te tri i po' godine koliko sam se kretao po tim terenima i po svemu tome, on je mene doveo u tu situaciju da nisam mogao noću ni spavati. Ja zbog toga donosim odluku da sve to moram prekinuti i odlučujem otići na brod kao pomorac, jer ja sam po struci pomorac (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

Snimatelj amater Ivica Bilan snimio je pogodak aviona koji se veže uz uzvike „Obadva, obadva, oba su pala“. Bilan naglašava da je to bio također trenutak opasan po život gdje su se pojavile i druge emocije:

I snimanje obaranja aviona bilo je izuzetno opasno po život. Nalazeći se na osmatračnici bio sam kao na streljani. Oni koji su bilo kad bili u vojarni u Zečevu znaju da to nije preuveličavanje. Već sam spomenuo oprečne emocije. U prvom trenu viknuo sam „pogodija ga je, pogodija ga je!“ i bio izvan sebe od sreće, a kasnije i danas ipak gledam na taj događaj kao nešto što je rezultiralo gubitkom života nekih ljudi. Tješi me pretpostavka da bi poginuli piloti vrlo vjerojatno prouzročili puno drugih smrti, a i činjenica da je snimka pomogla i braniteljima i svima u Hrvatskoj da sa više vjere gledaju u pozitivan ishod rata (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

Ovdje ćemo pojednostaviti izjavu Saida te reći da ništa u svijetu nije oslobođeno od „raznovrsnih društvenokulturnih, povijesnih i političkih oblika koje epohama daju njihovu posebnost“ (Said 1989: 211). Uronjeni u prostore rata, snimatelji su donosili svoje zapise. Njihova proživljena iskustva kao vizualne reprezentacije bile su moguće „samo unutar konteksta oblikovanih i ograničenih povijesnim, kulturnim i političkim odnosima i samo djelomično diskurzivnim društvenim praksama koje ih sačinjavaju“ (Rabinow 1986: 239).

Amaterski audiovizualni zapis o nekom događaju može se gledati jednako dokumentaran kao i snimak etnologa, napominje Križnar, ali autentičnost je samo „odraz trenutnog znanja o kulturi koja se istražuje“ (Križnar, 1991: 162). Ukoliko se osnovne pretpostavke na kojima se temelji

istraživanje promijene, autentičnost se traži iznova (Ibid.). Rabinow ističe razmišljanja Stanleya Fisha koji tvrdi da su „sve izjave interpretacije, i da su sva pozivanja na tekst, ili činjenice, sama temeljena na interpretacijama (...); ta su tumačenja stvar zajednice, a ne subjektivna (ili individualna) – to jest, značenja su kulturološka ili društveno dostupna“ (Rabinow 1986: 255). Film kao „ljudski dokument“ se više bavi „društvenim i osobnim aspektima“ teme nego čvrstim činjenicama, on je „reprezentativna, snimljena verzija svakodnevice stvorena kroz „(redateljve) osobne interpretacije onoga što on ili ona bira mjesto ispred objektiva kamere.“ Informativna vrijednost posredovana je kroz perspektivu osobe koja je stvara, a predstavljena je kao isprepletenost emocija i informacija (Hall, 1997: 83).

Turković naglašava da se „doživljajno modeliranje“ filma oslanja na prisutne mogućnosti čovjekovih doživljajnih reakcija i iskustvenih sadržaja, urođene perceptivno-spoznajne operacije, ali i na „stečene perceptivno-spoznajne vještine, uhodane doživljajne strategije (rutine), kao i na opće znanje i iskustvo stečeno tijekom života, a naposljetku, stečeno i tijekom životne izloženosti filmskim djelima“ (Turković, 2001: 16). Na takav način možemo razmišljati i o autorima audiovizualnih zapisa koji sve gore napisano također koriste i navedeno utječe na njih u samom procesu doživljavanja, snimanja, a onda i oblikovanja jednog takvog „kulturnog procesa“ kao što je film⁴¹.

Ja volim film Divlja Horda Sama Peckinpaha, meni je zapravo ta '91. godina, to je zapravo veliko srce koje je bilo svugdje prisutno i taj period sam uobičavao nazvati Meksičkom revolucijom. Ako je nešto ostalo u tom nekom dobrom sjećanju onda su i ti ljudi, taj duh i to vrijeme koje ja nazivam tim nekim kolokvijalnim žargonom, više s reminiscencijom na neku filmsku tradiciju, to je zapravo taj period vojske u nastajanju, ljudi velikog srca, vjera da možeš učiniti više nego što možeš. Čak i ta avantura koja se tu nalazi, zaista, filmske konotacije pa to možemo povući od Divlje horde, vesterna, Španjolskog građanskog rata, literature, do, eto, svih tih nekih hemingvejevskih asocijacija, ali post festum, da je bilo jednostavno, nije (Šarić, Davor, 2021, pers. comm., 16. travnja).

Da bi reprezentacijski medij bio učinkovit, potrebno je realizirati osjećaj prisutnosti publike u snimljenoj stvarnosti, dobar dokumentarac mora publici donijeti i osjećaj stvarnog svjedoka takvih događanja (Hall, 1997: 83). Na svojoj web stranici⁴² fotograf i novinar Don McCullin

⁴¹ „Pod „filmskim djelom“ ovdje se podrazumijeva ono što se suvremeno kolokvijalno još povremeno naziva „pokretnim slikama“ ili službeno „audiovizualnim djelom“ (...).“ (Turković, 2001: 12).

⁴² <https://donmccullin.com/don-mccullin/> (Datum pristupa: 5. 4. 2021.)

(2021) naglasio je: "Fotografija za mene nije gledanje, to je osjećaj. Ako ne možete osjetiti ono što gledate, onda nikada nećete navesti druge da osjećaju bilo što kad gledaju vaše slike".

Jedan od glavnih pokretača prvih antropoloških istraživanja ratne stvarnosti u Hrvatskoj bilo je vlastito iskustvo rata iako nije postojala institucionalna obveza za takvim istraživanjem. Samo istraživanje i pisanje o ratnoj stvarnosti za većinu znanstvenika bilo je i „ponovo steći kontrolu u svakodnevnom životu“ (Povrzanović, 2003: 55). Snimanje ratne stvarnosti i za većinu snimatelja bio je slobodan izbor. Većina njih je snimala samoinicijativno ili nastavljajući sa praksama prije rata, ali sada s drugim motivima koje su snimatelje zaintrigirali, iznenadili te su željeli takva događanja zabilježiti i autorski donijeti svoje doživljaje. Neki su to radili samostalno, a neki autori su stvarali zajedničku priču o ratu kroz emocije kao osobno iskustvo, kulturne činjenice kojima upravo kultura daje značenje i uvjetuje emocionalne reakcije i načine izražavanja.

Za kraj ovog dijela rada autorica prilaže opise doživljaje opasnih trenutaka u kojima su se našli snimatelji i opis samog snimanja u ratu i što ono donosi. Oni nude raznolikost perspektiva doživljaja, a ujedno su to i reprezentacije snimatelja u ratnoj stvarnosti.

Našao sam se u toj situaciji, pogibeljnoj, zapravo. Zadnja kamera koja je ušla u Kijevo sam bio ja. Došao sam helikopterom iz Splita, sasvim slučajno sam došao u Split, pitali su me hoću li doći u Kijevo, ja sam rekao hoću. U TV centru Split su rekli, dobro, O. K., zapravo nisam ni znao gdje idem i šta radim. Znao sam da je okupirano Kijevo. Međutim, to je bila neka delegacija s Onesinom Cvitanom koja je tamo išla na pregovore i mi smo s helikopterom JNA išli iz baze Lora, helikopter prepun generala, admirala i nas: Onesin Cvitan, nešto civilne vlasti i ja kao Cvitanov čovjek s tim da sam sakrio kameru, kamera je bila zalijepljena ispod jakne. Kada smo tamo došli, izvadili kameru, počeli snimati i snimali smo, snimali, snimali, i pred kraj kada je JNA rekla da se ide za Split, ja sam kazetu izvadio, to je bila neka VHS kamera, pitao ove u Kijevu imaju li neku drugu VHS kazetu, a original kazetu dao Onesinu Cvitanu pretpostavljajući da će njega zadnjega provjeravati, a u ovu kameru stavio ovu bezveznu kazetu koju sam dobio od nekih tamo stanovnika. Kada sam došao u helikopter dva vojna su policajca uperili puške u mene, zapravo zarobili me, uzeli kameru i to je zapravo bila najdelikatnija situacija u kojoj sam se našao jer iz helikoptera je bilo teško uteći. Ali me spasila strast ljudi za pečenom janjetinom tako da su oni sletili na Boraju s helikopterom da bi se jedan dio njih iskrcao da bi otišli na ručak. Kako se helikopter spustija i kada su ti generali krenuli vani, ja sam se samo u toj gužvi jednostavno digao i skočio vanka iz helikoptera i istrča tamo u neko žito. Je li to bilo pametno što sam uradio s pozicije mene, djece i svega, vjerojatno nije. Ali,

učinjeno je bez neke veće spektakularne hrabrosti. Ne znam što bi vam rekao. Evo, samo jedna situacija, ali bilo je takvih situacija iks (Šarić, Davor, 2021, pers. comm., 16. travnja).

Bio sam u Kninu četiri dana kada je objavljen rat, kada su postavljeni balvani. Ja sam se zatekao na zadatku u Kninu i bio sam četiri dana zatočen u Kninu tako da one snimke koje gledate iz toga doba, to su pretežno moje snimke. Tu sam doživio svakakvih uvreda, psovki, prijetnji. Ja snimam, a jedan čovjek u traktoru vozi dijete i viče: „Daj ženo pušku da sredim onog ustašu!“ Takvih momenata je bilo koliko hoćete. Tada je prvi put i pucano na mene, pucano prvi put u Domovinskom ratu. Toga dana kada je proglašeno ratno stanje snimao sam što sam mogao, skrivečki, jer nisam smio pokazati kameru. Iz auta, ili bi se skrio pa nešto zabilježio, i onda sam htio plasirati na hrvatsku televiziju. Međutim, svi putevi su bili blokirani. I onda sam se dosjetio da postoji jedan put koji je Marmont bio napravio koji ide iz Knina, ispod kninske Polače i Kosova tamo na Hrvace. Onda sam išao tim putem, taj put je bio makadamski, kada sam došao na jedan zavoj bilo je postavljeno ogromno kamenje. Procijenio sam, kada bi makao jedan kamen da bi se mogao nekako provući. Izašao sam iz auta, idem maknuti taj kamen, a gore s čuke se pojave četiri spodobе i viču: „Ostavi to!“ Ja kažem, ljudi žurim, moram krenuti, moram. „Ostavi kad ti kažem!“, opet će oni. Ja opet odgovaram, čekajte! Bio sam malo uporniji i oni onda su lansirali jedan hitac prema meni. I onda sam se okrenuo na toj cesti nekako, a koja je bila uža nego to auto i vratio sam se u Knin. Tu sam bio još tri dana. Četvrti dan morali su maknuti balvane i nastalo je malo primirje, to sam iskoristio i onda sam se provukao do Zadra nekako (Govorčin, Ivo, 2021, pers. comm., 8. travnja).

Kadgod sam pregledavao te neke svoje snimke, ja bi tu noć jako loše spavao, čak su se pojavljivali ti neki snovi, premda taj moj PTSP nije u tolikoj mjeri takav kako sam ja vidio da ga drugi ljudi imaju. Svi mi koji smo proveli te neke trenutke, nema veze je li to bio snimatelj ili netko drugi, imamo taj PTSP. Zašto snimatelji imaju tu jaču dozu te psihoze i straha, neću reći PTSP? Zato, kada ste vi nešto snimili, vi ste to doživjeli na više načina. Prvo ste bili prisutni tu kao svjedok, pa onda kao dokumentarista, onda ste bili i sudionik svega toga. Onda, desnim ste okom gledali kroz kameru, i to oko je baš gledalo taj jedan kadar koji snimate, a lijevo oko je gledalo radi sigurnosti. Onda dođete kući, ili dođete u studio ili dođete negdje i onda sve te snimke još jedanput pogledate, pa iz nekog razloga pogledate i više puta. Znači, vama se taj jedan ružni događaj toliko urezao u sjećanje da se vi jednostavno od njega niste mogli maknuti. Ja ne znam je li to točno, ali ja govorim moje mišljenje, što je bilo kod mene. Ja znam tih par ratnih snimatelja, ali nismo nikad razgovarali o tom strahu, jer znaš kako, mi muškarci pa se ne bojimo, je l'!

Ja sam čak imao par anegdota di su mi govorili da sam ja kao hrabar, a ja nisam hrabar. Rekao sam na to da je moj strah brži od metka, kada bi ja čuja da je ispalija, odma bi mi se noge okinile i ja bi bija već na podu! Moram staviti ruku na srce, od samog početka sam imao sreću odlazeći na teren i nisam bio prisutan u nekim teškim borbama, okršajima (Lučić, Zoran, 2021, pers. comm., 1. lipnja).

Dinamika posljednjih kazivanja (izraženija je u audio zapisu) predočava nam stvarnost rata, njegovu nepredvidljivost, opasnost, ali i iščitavanje emocija rata kao osobnog iskustva u kontekstu tadašnjih zbivanja. Kroz ove opise možemo vizualizirati snimatelje i osjetiti atmosferu takvih prostora i odnosa. To su mreže vlastitih iskustava kroz filter snimatelja, refleksije svakodnevice rata.

Rat je oduvijek bila važna tema za medijsko predstavljanje, bez obzira na vrstu medija. Prvi ratni snimatelji imali su gotovo nemoguć zadatak snimiti sa svojim teškim i bučnim kamerama tehnološki naprednije ratove. Ratovi u kojima su se upotrebljavale dalekometne puške i artiljerija nisu mogle snimiti takve kamere. Snimatelji su se obično morali zadovoljiti snimanjem vojnika iz blizine u svakodnevnim radnjama te snimanjem drugih neborbenih aktivnosti u ratnom području. Prve snimke rata nisu prikazivale stvarni rat, već su bile domišljate aktivnosti, odnosno improvizacije jer su vijesti o ratu bile iznimno važne, a ratni događaji s takvom tehnikom nisu mogli biti kvalitetno snimljeni (Bottomore, 2007).

Snimatelji i producenti brzo su se snalazili i ulagali velike napore da prikažu novi način ratovanja, a neki od snimatelja su eksperimentirali s novim načinima predstavljanja rata snimajući neke scene u dvorištu ili vlastitoj kupaonici. Bottomore tako napominje kako je producent i snimatelj Lubin pokušao snimiti film s modelom američke krstarice Maine, koja je potonula 1989. godine, u obiteljskoj kadi (2007: pogl. 6: 7). Ovi podatci nam govore o kreativnosti snimatelja te da je posezanje za prikazom društvenokulturne stvarnosti uvijek stvar i autorskog odabira.

Zahvaljujući tehnološkom napretku, snimatelji za vrijeme Domovinskog rata mogli su snimati ratnu svakodnevicu. Krajem 1980-ih sve više ljudi posjeduje kamere te dolazi do bilježenja ratne stvarnosti, ali i stvaranja autorskih radova. Snimatelji amateri stvaraju svoje zapise ne samo da bi zabilježili događanja, dokumentirali, oni su donosili atmosferu rata želeći je prenijeti publici, od svojih ukućana, gledatelja na festivalima ili televizijskom gledateljstvu jer je puno

amaterskih snimaka završavalo u različitim televizijskim reportažama, vijestima, dokumentarnim filmovima.

Slijedi poglavlje rada gdje će se pokušati istražiti taj kompleksni način prikazivanja, autorskim pristupima i razmišljanjima, ne samo u montaži i ostalim filmskim izražajnim sredstvima, već i u samom načinu svakodnevnog snimanja.

7. Audiovizualni zapisi u Domovinskom ratu

7. 1. Bilježenja rata/otisak rata

Rat u Hrvatskoj donio je sa sobom nasilje, protjerivanje i razaranje. Nitko nije uspio izbjeći rat. Oni koji se ratom nisu susreli kroz fizičko iskustvo, opasnost i patnju, rat su osjetili na drugačije načine. Većina ljudi su osjetili nemoć i siromaštvo zbog rata, strah i bojazan za svoje članove obitelji koji su bili na ratištu ili ratom pogođenim krajevima, ali nitko nije ostao netaknut ratnim medijskim sadržajima. Rat se na različite načine upisao svugdje.

Rat kao događaj inspiracija je za istraživanje, ali i izražavanje. Mnogi, a među njima i znanstvenici, dobili su priliku da svoje aktivnosti u dotadašnjem radu počnu gledati i proučavati iz perspektiva koje su donijela tadašnja zbivanja. Tako se u praksama etnologa javlja potreba za promjenom predmeta proučavanja, ali i potreba za promjenom metodologija i teorijskih pristupa u radovima i istraživanjima. U potrazi za novim pitanjima, inspirirani postmodernim razmišljanjima, ali i samim kritikama etnologije i etnografskog pisma etnolozi dolaze do novih razmišljanja i novog odnosa i razumijevanja svijeta kroz sebe samoga okrećući se prema „ratu, poetici otpora i političkim ritualima, simboli ratnika, ratnoj svakodnevici, smrti u ratu i posmrtnim obredima, izbjeglicama i njihovim iskazima, strahu običnih ljudi u ratnom vrtlogu“ (Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998: 113).

Rat se upisao u sva područja izražavanja. U književnosti je oblikovan u zapisima „jer ono što se ne zapiše zaboravit će se i budući naraštaji neće niti znati da se dogodilo“ (Prgomet, 1998: 193). Tako nastaju tekstovi inspirirani ratom i traumatičnim zbivanjima prepoznati kao *hrvatsko ratno pismo*, a „memoriranje hrvatskog ratnog pisma također je i politička, kulturna i znanstvena činjenica, ali i nacionalni interes“ (Ibid.). Andrea Zlatar napominje da je „svejedno mislimo li mi da je književnost devedesetih određiva kao dokument vremena ili smatramo da je ona posljedica vremena dokumenata, ne možemo osporiti činjenicu svakodnevne opkoljenosti tekstovima koji su, na različite načine, govorili o zbilji“ (Zlatar, 2001: 170).

Zapise o ratu bilježe autori kao neposredni sudionici rata i tako svjedoče o njegovim strahotama. Dolazi do velikog broja dnevnika i autobiografija, rat se upisuje kod onih koji su imali potrebe govoriti o ratu jer „nije li svako pisanje tek *terapija* za samog autora?“ (Povržanović, 1992: 66). Hrvatska ratna stvarnost devedesetih nalazila se između trenutnog nesnalaženja u novonastaloj situaciji i potrebe za svjedočenjem, a šok u početku ratnih zbivanja zamjenjuje vrisak (Primorac, 2010). „Osim skladanja, davanja koncerata za pomoć, snimanja fotografija ili

slikanja, pisanje je prepoznato ne samo kao način pridruživanja otporu, već i kao način održavanja osobnog integriteta. Od antiratnih apela, dokumentarnih brošura i novinskih članaka do pisama, dnevnika i pjesama, pisanje (posebno ono što je javno objavljeno – objavljeno ili predstavljeno u medijima) prepoznato je kao način otpora, kao i sredstvo za rješavanje strahova i tjeskoba“ (Povrzanović, 1995: 92).

Ovi kulturni procesi potaknuti emocijama koje je donio rat, od mijenjanja obrazaca ponašanja ili zadržavanje starih da bi se preživjelo, uključuje i razaranje dotadašnjih „predodžbi o životu i samoga života“ (Rihtman-Auguštin i Muraj, 1998: 114). Upravo ova dekonstrukcija življenja poklopila se i s propitivanjima i dekonstrukcijama istraživanja, odnosno počecima novog poglavlja, „društvenoj, napose političkoj ulozi antropologa u svijetu u kojemu nema više kolonija starog tipa, ali koji obiluje novim društvenim nejednakostima i sukobima. U duhu „nove etnografije“ sada je prije svega poželjna autorska vidljivost u tekstu, a brojni intelektualci, tako i etnolozi, reagirajući pravovremeno pišu o ratnoj svakodnevici kao osobe koje su potresene ratom izlažući tako sebe pokazujući svoje emocije. Upravo vidljivost autora je ukazala na svjesnost o emociji kao kulturnoj činjenici te da je znanstveno pisanje i autorsko pisanje, a autor ne može pisati i djelovati izvan društveno-kulturnog, povijesnog i političkog konteksta“ (Povrzanović, 1992: 61-80).

Pisanje o ratu donijelo je autorefleksivnost, autobiografičnost te osvijestilo višeslojnost granica predstavljanja kao i političkih i emocionalnih shvaćanja vlastitih znanstvenih napora (Povrzanović, 1995: 93-94). Autori ratnih etnografija su se kao znanstvenici i prije rata bavili suvremenom svakodnevicom, a sada su odlučujući o temi koju će istraživati, retorici i strategijama pisanja u ratnim vremenima, donosili i političke odluke jer je politički kontekst bio bitan za njihovo čitanje i uvelike je ovisio o emocionalnom i političkom položaju čitatelja.

Osim pisanih tekstova, bilježili su se vizualni i audiovizualni zapisi koji su također prolazili kroz iste procese.

Snimateljima profesionalcima rat je nametnuo nove teme i novo radno okruženje. Snimali su i izvještavali za lokalne televizije, HTV, ali i za strane TV i novinarske kuće koje su ih angažirale kao domorodce za teške zadaće ratnih filmskih snimatelja.

Prvi ratni uvjeti rada za snimatelje u Hrvatskoj započeli su s blokadama na cestama balvanima, kamenjem i vozilima od strane srpskih naoružanih skupina (usp. Radoš, 2018: 21), a pokrenutim u ljeto 1990. godine u šibenskom i zadarskom zaobalju. Zahvaljujući razvoju tehnologije dolazi do masovnije uporabe amaterskih kamera koje su omogućile osobnu

produkciju audiovizualnih zapisa. Dolazi do bilježenja ratnih zbivanja i ratne svakodnevice ne samo od strane profesionalaca već i stanovnika ugroženih područja. Osim audiovizualnih zapisa nastaju i samostalna autorska djela nastala u vlastitoj produkciji kao rezultat suradnje u snimanim materijalima, njihovom sakupljanju i distribuciji. Snimatelji amateri u audiovizualnim zapisima donijeli su osobne doživljaje, svoje poglede, razmišljanja i trenutke ratne svakodnevice. I profesionalni snimatelji kao i amateri donosili su priče o ratu koje su kasnije oblikovane i postale dijelom drugih priča, od TV reportaža, dokumentarnih filmova, određenih fragmenata ratnih sjećanja koji su danas dio specijaliziranih arhiva različitih institucija, kućnih arhiva, da bi razvojem tehnologija mnogi od njih našli svoje mjesto na raznim internetskim platformama donoseći tako ratne etnografije. Upravo su videozapisi koji su nastajali u ratu svojevrsan fenomen, ali i načini bilježenja, interpretacija društvenih pojava, događaja, zaokupljenosti različitim emocijama straha, nemoći, tuge. Audiovizualni zapisi rata predstavljali su svojevrsan otpor u življenju svakodnevice, sada s novim temama, svjedočenje o vremenu u koje se upisao rat.

7. 2. „Ratna bolnica Šiška“

Dokumentarni film „Ratna bolnica Šiška“⁴³ snimljen je 1992. godine. Redatelj filma, liječnik Petar Vladislav Lozo napisao je tekst i scenarij. Film trajanja 27 minuta i 17 sekundi nastao je kao doprinos stvaranju hrvatskog saniteta, a prikazuje formiranje i djelovanje Ratne bolnice Šiška na otoku Pagu i događanja koja su dovela do toga. Bolnica je formirana da bi se pružila zdravstvena zaštita stanovnicima i braniteljima koji su se zatekli izvan okruženja u kojem se grad Zadar našao krajem rujna i početkom listopada 1991. godine. U filmu se koriste kadrovi više ratnih snimatelja, liječničkih audiovizualnih zapisa i audiovizualni materijali s Hrvatske televizije. Kroz cijeli film glas naratora kronološki donosi tadašnja zbivanja u ratnoj svakodnevici, odnosno stvaranje uvjeta za organizaciju Ratne bolnica Šiška. Uz zvučnu podlogu šuma vjetra film počinje stihovima: „Bože, nemoj da nam usahne korijenje koje smo sadili pred tvojim očima“, koje prati kadar stabla koje se njiše na vjetru. Dok se nižu kadrovi Zadra u prijeratnom vremenskom periodu, čuje se glas naratora koji opisuje važnost i tijek organiziranja Stožera saniteta sjeverne Dalmacije koji je odredio glavne i rezervne puteve evakuacije i na njima nekoliko mjesta za ratne bolnice medicinskog centra Zadar, a jedna od

⁴³ https://www.youtube.com/watch?v=0x_y5tdizIQ&t=1360s (Datum pristupa: 2.11. 2022.).

njih je Ratna bolnica „Šiška“. Osim glasa naratora, priču donose i kadrovi grafičkih animacija koje pokazuju puteve evakuacije ranjenika, ali i prostora koje zauzima neprijatelj te tako okružuje Zadar. Izmjenjuju se kadrovi prvih napada na Kruševo, opisuju se razlozi straha i panike među stanovnicima okolnih mjesta te stvaranje velikih kolona automobila prema otoku Pagu, jedine moguće prometnice prema Rijeci nakon rušenja Masleničkog mosta. Slijede kadrovi natpisa u novinama, napada na Zadar koje prati glas naratora: „Potkraj rujna i početkom listopada nemilosrdni stroj za ubijanje nedužnih i osvajanje tuđih teritorija silovito udara svim raspoloživim sredstvima. Topništvom, tenkovima, zrakoplovima i brodovima osvajači opkoljavaju Zadar i presijecaju sve prometnice.“ Nižu se kadrovi sirena za uzbunu, razaranja grada te razaranja bolnice, jednog od prvih ciljeva napada kada je uništen i dječji odjel. Kadrovi koji slijede prikazuju ranjenike bolnice Šiška koja počinje s radom jer je Zadar u okruženju. Slijede kadrovi operacija, krupnih kadrova rana, zahvata na njima, brzo se izmjenjuju novi kadrovi razaranja grada i mrtvih neprepoznatljivih tijela. Glas naratora se u ovom dijelu filma nadopunjuje sa stihovima pjesme zadarskog pjesnika Miljenka Mandže. U filmu su i kadrovi pokušaja rušenja Paškog mosta avionskim napadima. Napadnute su i kolone automobila i trajekt u trajektnom pristaništu, a zatim i rušenje aviona. Slijede ponovo kadrovi neprepoznatljivih ljudskih tijela koja se nižu u kratkim kadrovima, zatim kadrovi Masleničkog mosta te kroz naraciju se saznaje da je most srušen. Na kraju filma se kroz grafičku animaciju daje prikaz oslobađanja područja oko Zadra te kadrovi podjele božićnih darova djeci prognanicima na Pagu. Oslobađanjem prostora prestaje potreba za bolnicom, na kraju filma uz zvonjavu jednoličnog zvona narator nas obavještava o broju ranjenih, poginulih stanovnika, djece i branitelja uz kadrove razorenog naselja. Film je zahvala svim dobročiniteljima Ratne bolnice Šiška tijekom Domovinskog rata, a autor i suradnici filma se odriču svih prava u korist djece „poginulih hrvatskih heroja zadarskog sektora“ čije su fotografije pokazane na kraju filma. Na YouTube platformi film se može vidjeti na dva kanala. Na YouTube kanalu *machine head* film⁴⁴ je objavljen u svibnju 2022. godine i do sada ima 6350 pregleda te na kanalu *fra Drago Ljevar* film⁴⁵ se nalazi od 28. veljače 2017. od kada je pregledan 6095 puta.

Susret s ratom čija razularena snaga uništava, izvlači emociju kao najintimniji dio nas, otvara mnoštvo puteva za djelovanje. Za put humanitarnog karaktera opredijelio se Petar

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IkAeVtOtmY> (Datum pristupa: 17. studenoga 2022.).

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=0x_y5tdizIQ&t=1387s (Datum pristupa: 17. studenoga 2022.).

Vladislav Lozo kao liječnik, organizator i voditelj tajne Ratne bolnice Šiška⁴⁶ na otoku Pagu, ali i svjedočenjem o bezumnosti rata stvarajući audiovizualne zapise razaranja, umiranja krajolika i ljudskih smrti. Kao neposredni svjedok, očevidac i komentator zbivanja, u naturalističkim snimkama ljudskih tijela stradalih u nasilju rata, prikazao je svu njegovu destruktivnu ulogu i traumatične posljedice za čovjeka, ali i prostore življenja. Negativni učinci takvoga društvenoga stanja ostali su trajno utkani u ove snimke.

„Ratna bolnica Šiška“⁴⁷ dokumentarni je film o formiranju, samom opsegu djelovanja bolnice i zbivanjima koja su se događala u ratnom okruženju u kojem se našao Zadar i okolica. Film prati razvoj situacije na prostorima okupiranih dijelova okolice Zadra, odnosno prikaz dramatične ratne stvarnosti ovoga kraja, osim što sadrži naturalistički slikovit prikaz rata, protkan je i elementima lirske senzibilnosti. Osim dokumentarnosti koja progovara iz kronološkog prikaza osnivanja i djelovanja Ratne bolnice Šiška, film otkriva potresna svjedočanstva snimatelja o razaranju tih prostora, odnosno autorefleksije liječnika Loze koji je koristeći ove snimke ispričao te dramatične trenutke kroz scenarij, režiju i tekst u filmu. Ono što je za ovaj rad značajno je vizualno bilježenje proživljavanja s mjesta koje je djelovalo kao utočište ljudskih života, ali i duša, jer bolnica je bila i odmorište za izmučena i mrtva tijela koja su podsjetnik na bezumnost, bestijalnost i svirepost rata.

Osim naturalističkih ekspresija kao prostora patnje, boli, destrukcije i teških emocija, u filmu je stalno prisutan prikaz uzajamnosti i neraskidive povezanosti čovjeka i prostora kao isprepletenih identiteta koji su beživotni jedni bez drugih i žive jedino u simbiozi. Prostori nisu samo čovjekova stvaranja utočišta za sebe, već je to prije svega darovanje utočišta bitku. Uništavanjem tih prostora uništen je i izgubljen i čovjek jer gubi kontakt s bitkom. U sustavnom uništavanju pojedinca i mjesta/grada nisu uništavani samo prostori bivanja, već i prostori sjećanja, a samim time bilo je otežano i samoodređenje kao kompletne osobe, a tako i rušenje identiteta. Identificiranje s prostorima mjesta/grada bivanja, mjesta postaju dom, a tako i sutijelo pojedinca. Navedeno susrećemo ne samo u nizanju kadrova ranjenih ljudskih tijela na kadrove ranjenih krajolika već i u komentaru autora poput „most je pogođen i ranjen“, ili se razaranje grada Zadra poistovjećuje sa živim bićem: „Crni dim smrti visoko se diže nad

⁴⁶ Osnovana na otoku Pagu da bi se pomagalo ranjenicima koji su ostali izvan okruženja u kakvom se našao Zadar 1991. godine.

⁴⁷ Dokumentarni film „Ratna bolnica Šiška“ prikazan je na manifestaciji „Dani hrvatskog filma“ u Zagrebu, 1993. godine.

prelijepim antičkim gradom. Iako su mu pogodili srce, Zadar nije iskrvario i nije mu se predala duša.“

Vizualnim prikazima agonije i podsjećanje ljudi na "najšokantnije prizore patnje" (Bourke, 2017: 395 prema: Krylov, Grigoryani i Alekberzade 2019: 38), i liječnik Charles Bell želio je približiti stvarnost rata i izmamiti suosjećanje. Kao kirurg, neurolog, anatom i umjetnik radio je skice i akvarele ranjenih vojnika koje su se koristile za edukaciju drugih liječnika. Njegovo naglašavanje na gestama vojnika nije bilo namijenjeno samo na otkrivanju fizičke patnje, već i na razvijanju empatičnosti. Poput kirurga Bella koji je ratna stradanja imao potrebu i vizualno prikazati (umjetnički portreti), i liječnik Lozo osim svog osobnog doprinosa stvaranja arhivske građe, ostvario je i potrebu stvaranja prostora vlastite osobnosti, upućujući kroz kadrove filma na vlastitu situaciju, sebe samoga sa svim razmišljanjima, osjećanjima i patnjama u prostorima rata (autoreferencijalnost).

Liječnici su za vrijeme Domovinskog rata ostali potpuno zatečeni u samom početku agresije na Hrvatsku, posebno kirurzi jer nisu imali iskustava iz ratne kirurgije te su znanje crpili iz starih „izdanja otprije nekoliko desetljeća, te iz članaka s izvješćima iz rata u Koreji, Vijetnamu, Libanonu ili Zaljevu“ (Petričević, 1995:99). U radu „Organizacija zdravstvene službe u Domovinskom ratu – iskustva i rezultati Kliničke bolnice Split“ (Petričević et al., 1995) donesena su iskustva i rezultati koji su liječnici postigli za vrijeme rata na području Splitsko-dalmatinske županije, a rad je i prikaz dobre organizacije zdravstvene službe, a što je i glavni preduvjet za uspješno funkcioniranje ovakvih ustanova u ratnim uvjetima, posebice za kvalitetan rad kirurških timova. Liječnik Lozo također je pripadao liječnicima koji su za vrijeme rata na zadarskom području bili organizatori sustava ratnih bolnica, odnosno organizirao je rad Ratne bolnice Šiška koja se formirala da bi osigurala liječenje i prihvatao civile i ranjenika koji su bili izvan okruženja u kojem se našao Zadar krajem rujna i početkom listopada.

Krajem travnja 1991. prijavio sam se dragovoljno Stožeru saniteta sjeverne Dalmacije. Budući sam tada bio na završnoj godini specijalizacije iz ginekologije i nalazio sam se u Rijeci, izvijestili su me kako sam raspoređen kao jedan od članova posade ratne bolnice te će me pozvati u slučaju potrebe njenog rada. To se dogodilo tijekom noćnog artiljerijskog napada na zadarsku bolnicu 3. listopada 1991. godine, kada prim. Ante Visković kao zapovjednik Stožera saniteta sjeverne Dalmacije zapovijeda otvaranje Ratne bolnice Šiška na otoku Pagu (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

Lozo je svoje iskustvo i doživljaj, organizaciju i rad bolnice odlučio donijeti tekстом, scenarijem i redateljskom ulogom u filmu.

Ratna bolnica Šiška je imala svoju bazu na tri lokacije: 1. na Pagu, 2. na Velebitu, 3. u Kninu. Iz njih smo djelovali na značajno širem području! Ovaj dokumentarni film prikazuje događaje vezane za prvu lokaciju. Događaji su se smjenjivali nevjerojatnom brzinom i bilo ih je mnogo. Film je svakako izraz želje pokazati i zapisati barem dio njih (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

U dokumentarnom filmu imamo očekivanja da se oni bave svijetom, a ova logika i angažman „oslobađaju dokumentarac od nekih konvencija na koje se oslanja (film) da bi uspostavio imaginarni svijet“ (Nichols, 2001:27). Tako dokumentarni film često prikazuje širok spektar različitih kadrova i prizora, a sudionici u filmu imaju ulogu davanja i pružanja iskaza. Naracija koja donosi te određuje strukturu ovoga filma koji precizno i objašnjavački⁴⁸ koristi konvencije dokumentarnog filma ovog podžanra je glas naratora. Iskazi liječnika, animirani grafički prikazi slobodnih i alternativnih puteva za prijevoz bolesnika, prikazi osvajanja teritorija oko Zadra i kadrovi prizora razaranja grada i okolice te kadrovi iz ratne bolnice Šiška uz izgovarani tekst iznose perspektive filma.

U svom djelu „Rađanje klinike, arheologija medicinskog opažanja“ Foucault (2009b) se bavi analizom diskursa medicinskog iskustva prateći i razvoj medicinskog promatranja metode tijekom pola stoljeća. Odmah na početku knjige Foucault otkriva da je u knjizi riječ o „prostoru, jeziku i smrti, o pogledu“ (2009b: 9). Ideja pogleda se pojavljuje sa sveprisutnošću moći koju Foucault pronalazi u prostoru i tijelu. Foucault prikazuje čin gledanja ljudskog tijela od strane liječnika kao čin kada ljudsko tijelo postaje objektom, a pacijent je lišen osobnosti. Odnosno, čovjek je predstavljen kao subjekt znanja kojeg pogled dehumanizira i depersonalizira. Tijelo tako postaje objekt medicinskog ispitivanja i analize, prostor i mjesto gdje se stvara medicinsko znanje, odnosno gdje bolest pronalazi svoj prostor (Foucault (2009b). Ova razmišljanja Foucaulta mogu poslužiti kao i razmišljanja za razumijevanje i pomoć za analizu filma „Ratna bolnica Šiška“. Vrijeme kada je „Ratna bolnica Šiška“ bila aktivna najveća su razaranja Zadra te je liječnik Lozo odlučio zabilježiti takvu ratnu svakodnevicu kroz prikaz formiranja bolnice i okolnosti koje su dovele do toga. Pristup koji pruža u filmu, realističnost i naturalizam prikaza

⁴⁸ Nichols (2001) ističe šest pristupa u dokumentarnom filmu: objašnjavački pristup, opservacijski pristup, interaktivni pristup, reflektivni pristup, performativni pristup, poetski pristup.

koje ostavljaju gledatelja zatečenima, pogotovo prikazom mrtvih i dehumaniziranih tijela, upravo je i iz razloga jer je bio suočen s „danim lakoga (...) umiranja“ (Matanović, 2004: 94) te se priključio onima koji su „počeli u svim tekstovima tragati za govorom svjedoka“ (Ibid.). Tako svojim znanjem/moći pristupa na precizan i jasan način u izlaganju događanja kroz naraciju, a koju prate naturalistički prikazi operacija, ranjenih i mrtvih tijela.

Detaljni prikazi vađenja projektila i dijelova gelera iz tijela su zbog toga što simboliziraju jednaki značaj rane čovjeka, crkava, bolnica, muzeja, knjižnica, mosta i grada – da su jedno te isto. Cilj osvajača je bio sasvim jasan: opljačkati pokretnine, a uništiti svu hrvatsku duhovnu i materijalnu kulturu, spaliti i očistiti zemlju od Hrvata i njihovih duhovnih i materijalnih tragova (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

Filmu Lozo pristupa dvojako, poput ljudskog tijela koje je za liječnika objekt medicinskog ispitivanja i analize, a u filmu je to donošenje naracijom i kadrovima surovosti rata te tako film postaje mjesto gdje se (medicinsko) znanje stvara, ali i kao subjektu/konstruktu, kao proizvodu znanja/moći koja se provodi i kroz oblike kao što je film. Moć koja je sveprisutna, ona se proizvodi svakog trenutka, u svakoj točki, u svakom međuodnosu pojedinih točaka, utkana u samom društvu, nemoguće ju je izbjeći, ali i definirati. Foucault moć ne gleda kao na nešto što samo ugnjetava, što samo klasificira, komplicira. Za njega moć i stvara znanje, a tako i putem dostupnih tehnologija, proizvodeći i film.

Prikaz užasne ljudske patnje i osakaćenih ili raskomadanih ljudskih tijela je u tom trenutku bio jedini mogući način suprotstavljanja laži, prešućivanju istine i namjernom iskrivljavanju stvarnosti te negiranju i zasljepljenosti našeg užeg, ali i šireg okruženja iz Hrvatske, Jugoslavije, Europe i svijeta. Užasne slike ljudske patnje, smrti i razaranja jasno odgovaraju na pitanje što se stvarno događa, tko je zločinac, a tko žrtva! Ne samo to! Raskomadana tijela dragovoljaca pokazuju kako su u pravilu stradavali od izravnih topovskih granata ispaljenih iz tenkova. Iako bez odgovarajućeg protuoklopnog naoružanja, hrvatski dragovoljci ne bježe već dokazuju kako je najjače oružje ljubav prema Domovini (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

Ali, gdje ima moći, postoji i otpor koji je dio same provedbe moći. „Treba prihvatiti složenu i nesigurnu igru u kojoj diskurs može biti ujedno oruđe i posljedica vlasti, ali i prepreka, uporište, točka otpora i polazište za neku oprečnu strategiju“ (Foucault, 2013: 90). Upravo u tome –

izlažući i osobnu priču jednoga grada, okolice i njegovih stanovnika, a u konačnici i autora – film ukazuje na otkrivanje i vlastite proživljenosti tih iskustava. Kroz konstrukt prikaza stvarnosti kao što je film, traumatičnih događanja te iskazivanje ratne stvarnosti kroz realistične i naturalističke kadrove ranjenih, raskomadanih tijela može se iščitati i nježnost kao otpor prema takvoj stvarnosti, u dominantnom diskursu filma. Tako liječnik koji je istovremeno i tvorac znanja, ali i konstrukta kao što je film, i sam postaje konstruktom takve svirepe stvarnosti, ali i pronalazi procjep u mekoći i nježnosti koja se očituje u dijelovima teksta, iskazivanju nježnosti prema pacijentima ili kadrovima u odsustvu zvuka.

Liječnici i zdravstveni djelatnici su posebno osjetljivi na ljudsku patnju. Svi dragovoljci ratne bolnice Šiška su došli zbog spoznaje kako mogu riješiti ili barem djelom ublažiti patnju potrebitih i nemoćnih. U tim i takvim trenutcima vidjeti i doživjeti kako čak i sama naša nazočnost u „Bolnici“ djeluje iscjeliteljski, umirujuće i koliko pozitivno već i prije same intervencije, znači osjetiti, vidjeti, spoznati i razumjeti takvu moć! Takvo iskustvo i spoznaja vam daju snagu izdržati sve druge probleme s kojima se susrećete (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

U *šumovima rata* u filmu, na samom kraju iza zvuka mrtvačkog zvona, nastupa tišina. To je u filmu jedino mjesto oslobođeno zvuka, a kadrovi koje ona prati su kadrovi djece poginulih branitelja sa zadarskog područja i posebno upečatljiv kadar tek rođenog djeteta u Ratnoj bolnici Šiška. Tišina ovdje nije samo odsutnost dijegetskih zvukova i glazbe već kadar djeteta u tišini može označavati i važnu promjenu u odnosima ratne stvarnosti koja je prikazana u filmu:

Te 1991. iako smo bili gotovo u bezizlaznom položaju, mi dragovoljci čvrsto smo vjerovali kako moramo i možemo pobijediti neprijatelja. U tom duhu i vjeri šaljemo poruku slikovnim zapisom djeteta kojega smo porodili u Ratnoj bolnici Šiška, uz tišinu koja govori više od tisuću riječi (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

„Svaki dokumentarac ima svoj poseban glas. Kao i svaki glas koji govori, svaki filmski glas ima vlastiti stil ili 'zrno' koje djeluje poput potpisa ili otiska prsta“ (Nichols, 2001:99). Takav glas donosi individualnost filmaša ili redatelja, a ponekad moć sponzora ili neke organizacije koja stoji iza toga (Ibid.). Nichols (2001) u dokumentarnom filmu razlikuje šest načina prikazivanja, odnosno podžanrova, a film *Ratna bolnica Šiška* ima objašnjavajući pristup jer ga redatelj donosi u retoričkom, argumentativnom okviru, obraćajući se izravno gledatelju,

naslovom ili glasom koji donosi i predlaže perspektivu, iznosi argumente. Profesionalni muški glas koji komentara pokazao se zaštitnim znakom ovakve vrsta filmova, redatelj ovakvih filmova često ima veću slobodu u odabiru i rasporedu slika od redatelja fikcijskih filmova. Tako redatelj Lozo odabire kadrove snimatelja amatera i profesionalaca te audiovizualnih materijala HRT-a, slaže ih u kratke kadrove izmjenjujući prizore napadnutog grada Zadra, ljudskih rana u bolnici, raskomadanih tijela, avionskih napada, ne samo da bi objasnio, zabilježio, obavijestio, već i pokazao svirepost rata. Film je i alegorija nasilja u ranama tijela/grada i razorenim prostorima/tijelima (usp. Nichols, 2001:105-107).

Rose tvrdi da “nevidljivost može imati jednako snažan učinak kao vidljivost” (Rose, 2001: 157-158), u onome što je odmah uočljivo i izrečeno, ali i u onome što nije vidljivo, odmah uočljivo i izrečeno u određenom diskursu. Ovdje tako u procjepima, otporima svireposti rata, vidimo i nježnost autora u dijelovima teksta kada govori o Paškom mostu koji je bio poveznica Zadra sa svijetom: „Most je pogođen i ranjen, ali nije srušen. Ostao je i dalje onako vitak i prkosno razapet spajati dvije kamene obale, braneći se samo svojom ljepotom.“ Ili kada kao redatelj izdvaja kadrove dječjih lica u trenutku podjele darova, u filmu je jedini odmak od rata.

„Medijska slika svijeta i njezina moć prisutne su u prostorima kina, za našim su radnim stolovima u računalima, ali i na bilo kojim drugim mjestima. Gledanje i razumijevanje audiovizualnih zapisa je u tom smislu oblikovano kategorijama različitih odnosa moći“ (Žužul, 2016: 377). Gledatelji su ovaj film imali prvi put vidjeti na Danima hrvatskog dokumentarnog filma u Zagrebu, a danas ga mogu pogledati na YouTube platformi.

Film je prezentiran prvi put javnosti 1993. na Trećim danima hrvatskog dokumentarnog filma u Zagrebu. U Zadru je bio prvi put prikazan 2012. g. u OB Zadar u organizaciji Udruge žena u Domovinskom ratu. Do sada je bio više puta javno prikazan diljem Europe i Australije, nego u Hrvatskoj (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

YouTube kanal, ako to vlasnik kanala dopusti, može biti i interaktivan. Danas je pojam participacije obilježio eru digitalnih medija, publika je dobila mogućnost da svoje ideje, razmišljanja, stavove podijeli na nove načine, bilo na samostalno kreiranim medijskim kanalima u sklopu postojećih servisa YouTube, Vimeo ili na profilima društvenih mreža kao što su Instagram ili Facebook. Također, sada analogni mediji dobivaju mogućnost digitalizacije i objavljanja, a tako i moć takvih audiovizualnih zapisa, ali i uloge nove publike. Vlasnik

kanala *fra Drago Ljevar* koji je postavio film „Ratna bolnica Šiška“ omogućio je komentiranje zapisa:

„Krenuli srbi prekrajat granice i crtati nove karte. Nitko ne spominje kako su došli do te njihove krajine i kako su rane 1991. protjerali Hrvate iz tih svojih novih granica. Nikada ta krajina u povijesti nije bila dijelom Srbije, nikada niti Zadar nije bio srpski kao niti Šibenik i ostali gradovi i sela. Neuki srbi to nisu znali i dalo ih se nahuškati da krenu oslobađati Zadar od Zadrana, Šibenik od Šibenčana itd. itd.. a tako nešto možeš nagovoriti jedino primitivne i neuke ljude. Nitko ne spominje da su upravo najžešći i najluđi pripadnici hr. vojske bili upravo protjerani iz svojih hrvatskih mjesta koja su preko noći postali krajina i Srbija“ (Miro Zelina, 13. travnja 2018.).

Namjera autora ovog filma je jasna. Redatelj je filmom prenio svoju istinu, a na publici je da odluči da je to tako, ona je ta koja mora „procijeniti njihove tvrdnje, njihove perspektive i argumente u odnosu na svijet kakav poznajemo i odlučujemo jesu li dostojni našeg vjerovanja“ (Nichols, 2001: 2). „Ratna bolnica Šiška“ je i vrsta dokumentarca društvene reprezentacije, nudi nam nove poglede na naš zajednički svijet za istraživanje, razumijevanje i donošenje vlastitog:

Moj primarni cilj kao redatelja je bio svakom gledatelju dokazati što se stvarno događa. Možete se samo nadati da će on to gledati otvorenog uma i srca. Takve ljude ovaj film svojim dokumentiranim činjenicama ni jednog trenutka ne ostavlja u dilemi što se događa? Što je laž, a što istina! Tko je agresor, a tko žrtva? Istina bi trebala djelovati i na samu savjest, svijest i (su)osjećaje čovjeka! Tada bi svatko trebao djelovati u okviru svojih mogućnosti! Kao znanstveniku, poznato mi je kako na neke ljude zatvorenog uma i spoznaja ni takvi neupitni dokazi neće izazvati propitivanje njihovog već formiranog stajališta (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

Reakcija prve publike na Danima hrvatskog dokumentarnog filma u Zagrebu 1993. godine redatelj ocjenjuje odličnom.

Film je prikazan u konkurenciji s vodećim hrvatskim profesionalcima za snimanje i režiranje dokumentarnih filmova poput npr. Petra Krelje, Zorana Tadića i drugih. Zato je i razumljivo što tada film nije dobio nikakvu nagradu. Međutim, pokojni Zoran Tadić mi se obratio nakon projekcije i kazao kako je vrlo iznenađen uratkom. Izrazio je svoje žaljenje nepovoljnom vremenskom projekcijom u rano poslijepodne. Žao mu je bilo i zbog samog naslova filma. Mislio je kako zbog toga nije privukao druge članove ocjenjivačkog žirija. Zato mi je obećao pokušati organizirati još jednu naknadnu projekciju uz najavu i okrugli stol. Ta naknadna javna prezentacija u njihovoj organizaciji je bila iznimno posjećena i osobno sam je doživio kao priznanje filmske struke za trud koji sam kao amater uložio u stvaranje ovog filma (Lozo, Petar, 2021, pers. comm., 28. kolovoza).

Dokumentarni film je poseban pogled na svijet u kojem živimo, svijet s „kojim se možda nikada prije nismo susreli, čak i ako su nam aspekti svijeta koji je predstavljen poznati“ (Nichols, 2001: 20), a publika uvijek više traži od reprezentacije nego od reprodukcije.

Liječnik Lozo donosi filmom svoju osobnu perspektivu rata našem znanju kroz strategije uvjeravanja donoseći vlastiti tekst kroz glas naratora i kombinirajući ga sa stihovima zadarskog pjesnika Miljenka Mandže o razaranju Zadra i snimkama različitih snimatelja. Nichols (2001: 22) napominje da je jedan od načina definiranja dokumentarca da su oni produkt organizacija i institucija koje ih proizvode. Iako je ovaj dokumentarac državni proizvod (Ministarstvo zdravstva) i iz njega se iščitavaju takve konvencije kao što je informativnost, tvrdnje potkrijepljene prikazom dokaza, liječnik Lozo uspio je u svojoj redateljskoj ulozi i donio svoj doživljaj rata.

7. 3. TV Vodice

Audiovizualni zapisi koji se analiziraju sirovi su materijali koje je snimatelj TV Vodica⁴⁹ zabilježio na terenu kada su avioni JNA prelijetali preko Skradina, razarajući selo Dubravice u njegovom zaleđu. Kadrovi, njih 12 snimljenih na VHS kazetu, tvore sekvencu u trajanju 4 minute i 28 sekundi u kojoj je prikazano avionsko nadlijetanje Skradina, gdje su i nastali kadrovi, a zatim i ispuštanje bombi na spomenuto selo. Uslijed pokušaja zumiranja aviona, perspektive prikazanih objekata i krajolika sada se mogu vidjeti u nesvakodnevnim doživljajima prostora jer su svi kadrovi snimani iz donjeg rakursa. Snimano kamerom iz ruke,

⁴⁹ TVVD.

što gledatelja uvodi izravno u središte zbivanja, rezultiralo je nemirnim i rastrzanim snimkama. Budući da je kamera blizu osobi koja snima i pomno prati svaki njezin pokret, stvara se neposrednost doživljaja, napetost u gledanju i doživljaju takvih prizora. Također, stvara se napetost i zbog prisutnosti glasnih zvukova, audiovizualni zapis u velikoj mjeri nudi dijegetski zvuk – zvuk aviona koji je treperav, isprekidan, zastrašujući i dinamičan poput trzaja kamere. U pozadini snimke prelijetanja aviona i njegovog prodornog zvuka koji donosi opasnost čuju se glasni zvukovi uznemirenih ptica, kokošiju i povremeno roktanje svinja.

Snimani kamerom iz ruke, kadrovi koji prikazuju razrušenu školu u Dubravicama nakon avionskog raketiranja također su sirovi, nemontirani kadrovi. Ovi kadrovi nalaze se na istoj kazeti, a montažna obrada filma obavila se pri samom snimanju. Kadrovi prikazuju unutrašnjost učionice. Pokreti kamere su nemirni ne samo zbog snimanja iz ruke, već i zbog povremenog zumiranja kamere. U nemirnim kadrovima bez zvuka, vidimo unutrašnjost razreda. Krupni kadrovi prašnjave mape za likovni odgoj koju je učenik u nemiru rata zaboravio spremi. Uredno posložene klupe nakon davno prekinute nastave prekrili su metalni dijelovi granata i dijelovi otpalog zida i stropa. Prekriveni takvim neredom rata, u kontrastu su s likovnim radovima uredno posloženim na panou. Snimatelj nam otkriva i kartu Jugoslavije koja visi na zidu učionice, a zbog pokreta objektiva (zoom) prema natpisu na karti prelazi na krupni kadar na kojem je natpis – Beograd. Nakon kadra s kartom Jugoslavije u kadru se prikazuje razredni kalendar, s dječjim kolažima načinjen krajolik sa stablima i leptirima na zelenoj livadi. Na školskoj ploči dječjim rukopisom bijelom školskom kredom napisan je naslov „Tako sam sretan, Mladen Kušec“. Slijedi zatim prikaz razrušenog zida, zumiranje kamere kroz rupu u zidu prema vanjskom prostoru, nebu.

Audiozapis „I Okit su gađali“ razlikuje se od prethodnih zapisa po svojoj dužini trajanja te po montaži koja je rađena u programu za montažu te po glazbenoj podlozi koja nije prisutna u ova prethodna dva zapisa. Audiovizualni zapis trajanja od 18 minuta i 40 sekundi prikazuje razrušenu crkvu Gospu od Karmela na brdu Okit kraj mjesta Vodice. Osim početnog i završnog kadra u filmu svi ostali kadrovi snimani su iz ruke. Usprkos snimanju iz ruke, pokreti kamere su mirni. Početak i završetak zapisa sniman je sa stativa dugim kadrovima koji film otvaraju i zatvaraju s istog mjesta snimanja, prikazujući crkvu u totalu. Kroz cijeli zapis kamera je aktivna te od dugih kadrova na početku zapisa svojom kretnjom nas uvlači u tragove rušenja. Kamera prikazuje put prema crkvi do koje se dolazi stepenicama, prolazeći pokraj postaja križnog puta. Na samom vrhu brda dugim kadrovima cijelo vrijeme aktivne kamere bilježe se štete, posljedice

bombardiranja crkve. U filmu nema izvornog zvuka, dok kamera u stalnoj kretnji opisuje i pokazuje, izmjenjuje se instrumentalna glazba koja nema izvora u zapisu, ne prati dramatičnost prizora u kadrovima već odudara svojim romantičnim stilom. Glazba je podijeljena na pet glazbenih dijelova istoga glazbenoga stila te se ritmički slaže s pokretima kamere. Ovakvim stanjem kamere postiže se neposrednost vizualnog pripovijedanja, kamera opisuje ostatke crkve i sakralne predmete u njezinoj unutrašnjosti te uz instrumentalnu glazbu pobuđuje emociju tuge u gledatelja.

Opisane kadrove u audiovizualnim zapisima snimili su snimatelji TV Vodice u svojoj svakodnevnoj aktivnosti na području Skradina i Vodica. Velik broj branitelja s područja Vodica bio je na položajima u zaleđu Skradina. Zapisi donose i opasnosti u bilježenju ratnih događanja i neizvjesnost snimateljskog posla u ratu.

Naša priča počinje početkom Domovinskog rata u skradinskom zaleđu, zapravo, i tu smo bili na terenu, tamo gdje su bili i svi naši i branitelji koji su se tog trena našli na tom području, dakle pripadnici 113. šibenske brigade. I tu ih mi posjećujemo od Rupa, Dubravica do Bićina, gdje smo mogli proći. Bili smo u Prukljanu. Tamo smo sretali brojne branitelje, vidi se strah na njima bez obzira što su oni vojnici i što je to ono "muško" i "mi smo jaki, mi smo hrabri". Međutim, taj osjećaj na neki način da imaju tko zna koga ispred sebe s druge strane, naprosto, imali smo jezu u kostima, to je bilo strašno (Radin-Maćukat, Sanja, 2021, pers. comm., 30. ožujka).



Slika 1.



Slika 2.

U vremenima koja su dolazila utkala se u svakodnevicu „osobna zebnja zbog ratom ugrožena opstanaka, intimna razočaranja, neposredni dojmovi izazvani smrtima, ubijanjima, zatiranjima“ (Petrač, 2015: 16). U takvim trenutcima snimatelji su osim zadatka snimanja događanja imali ambivalentnu ulogu, biti snimatelji (jedini profesionalni snimatelj bio je Šime Strikoman), ali i stanovnici područja ugroženim ratnim događanjima.

U opisanim snimkama vidljive su zaokupljenosti snimatelja. U želji za dokumentiranjem i svjedočenjem oni donose prizore ruševina, preleta aviona, bilježe ostatke svojih domova i krajolika, zabrinutost svojih sugrađana, razaranja. Iako ovi zapisi prikazuju ratnu svakodnevicu, međusobno se razlikuju po načinu snimanja, odnosno načinu prezentacije. Snimke prelijetanja aviona su nagovještaj opasnosti i razaranja, a montaža je rađena samim načinom snimanja. Audiovizualne zapise napada na Dubravice snimatelj je snimio na VHS kazetu na kojoj se nalaze snimci i posljedice razaranja sela Dubravice. Snimatelj je tako u svome snimateljskom danu bio promatrač napada i svjedok razaranja.

Snimajući kadrove preleta aviona, snimatelj nije bio svjestan koji će dojam ostaviti ovim zapisom, a način snimanja iz žablje perspektive bio je jedini mogući položaj, doživljaj zapisa odaje opasnost, pokušaj skrivanja, ali i otkrivanja namjere i djelovanja. U ovom dramatičnom kadru ogleđa se stvarnost trenutka. Specifična funkcija takvog kuta snimanja je stvaranje doživljaja određene superiornosti onoga što je snimljeno, dok će u režiranom filmu u autorovom kadru donji rakurs imati retoričku funkciju znaka za uzbuću (Peterlić, 2000). Za razliku od kadra okvir je prostorna konstanta filma u kojem je smješten i definiran filmski svijet te ako se unutar okvira se ne nalaze svima dobro poznati predmeti takav efekt može biti još izraženiji. Tako se u kadru prelijetanja aviona pojačava efekt bombardiranja sela, a zvukovi uznemirenih životinja donose strah i uznemirenost. Odaje se dojam zajedništva tih jasnih i uznemirenih zvukova nasuprot avionskog prijetećeg, bjesomućnog i agresivnog zvuka prelijetanja i ispućtanja granata, odnosno snimatelja sa svojom kamerom u koju zajedno upisuje „uznemirenost i agresivnost“ drugih, ali i uznemirenost zvukova svojih. Iako je mikrofona kamere najbliži snimatelju, on je nijem. Njegovo prisustvo odaju trzaji kamere dok se bori hvatajući neprijateljski avion. Križnar (2002) u svome radu „Vizualni rukopisi“ naglašava da današnje življenje i ponaćanje ljudi „ovisi o vizualnim uzorcima koji se prenose snaćnim medijskim poljima diljem svijeta“ te se tako i snimatelji u svome bilježenju stvarnosti nesvjesno ili svjesno pokazuju kao subjekti – učinci diskursa, a kao takvi sudjeluju u proizvodnji

dominantne istine koju određeno razdoblje nudi. Farnell i Graham (2015) također ističu da je jezik i performativan te da se iskazi ne odnose samo na događaje u stvarnosti, već ih oni i stvaraju, a govorenje, odnosno snimanje je oblik činjenja kojim se postiže društveno djelovanje. Iako su snimatelji bili amateri, njihova znanja o snimanju osim međusobnog podučavanja, stigla su iz različitih obrazaca sadržanih u filmovima i različitim emisijama.

Kad danas vidim neke od svojih snimki znam da je puno toga moglo biti bolje snimljeno. Zahvale za ono što sam tada ipak naučio o osnovama snimanja idu na adresu Šime Strikomana i Ivana Kranjca (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).



Slika 3.



Slika 4.



Slika 5.

Usvojene obrasce snimanja i oblikovanja videa oni razvijaju dalje, opisuju i upisuju i iskustva svoje zajednice te zapisi postaju reprezentacije koristeći zbivanja i prizore rata kao iskaze kroz osobni filter. Tako vlastiti doživljaj aviona koji se u zapisu napada na Dubravice u pojedinim kadrovima doima poput pčele, jedva primjetan na nebu, a u sljedećem trenutku postaje opasnost i nevolja koja prelijeće nisko i opasno iznad krovova kuća, udaljavajući se, približavajući se i ispuštajući ubojit teret na obližnje prostore razmećući se zvukom i stvarajući nove patnje, materijalizirajući sve te strašne zvukove i terete u pukotine, razorene prostore i neizvjesnost, snimatelj transformira u *pokušaj* da u svoj okvir smjesti avione, podsjeća na hvatanje ili onesposobljavanje aviona, gdje i sam okular kamere postaje poput nišana. Samim time, snimatelj nije neprimijećeni promatrač, neutralni pripovjedač ili nevidljivi svjedok. Ovakav filmski opis stvarnosti u kojemu možemo prepoznati, doživjeti i emocije, straha, neizvjesnosti, zabrinutosti i nemoći upućuju na razmišljanje Jeana Roucha:

"Kad filmaš daje stvarnosti oblik", objasnio je, "to znači da očito bira kad kadrira, kad se kreće, kad snima ili montira, a njime vlada improvizacija. Remek-djelo nastaje kad je usklađen s kolektivnom inspiracijom, ali je u tome toliko izniman da ga mogu usporediti jedino s najboljim trenucima jam sesije u kojoj sudjeluje Duke Ellington na klaviru i Louis Armstrong na trubi" (Rouch, 1981: 31 prema: Colleyn, 2005: 113)⁵⁰.

Kamera vodičkog snimatelja poput kamere Jeana Roucha, uvukla se točno u središte radnje, mijenjajući je i izazivajući reakciju. Rouch dajući slobodu improvizaciji, stvarao je vlastitu filmsku stvarnost prije nego li opisivao vanjski svijet. Performativnošću i interaktivnošću prisvajao je sebi pravo na „iznošenje istine svijeta" (Piault 1997: 18 prema: Colleyn, 2004: 539). Rouch je to radio namjerno, izazivajući i snimajući reakciju prisutnih tijekom samog snimanja, eksperimentirajući dinamičnom kamerom, doslovno i metaforički mijenjajući pozicije i subjekta i objekta promatranja⁵¹, a vodički snimatelji poput putnika u nekom drugom svijetu napuštajući prijašnji jer ga više ne prepoznaju kao svoj, snimali su novi. Snimatelji iz egzila kao stanja „izmještenosti iz vlastitog prostora istosti, prouzrokovan nekakvom prisilom“ u stvaranju pronalaze svoj vlastiti prostor-azil (Ladányi, 2008: 119-120). Takve prostore i stanja odaju drhtavi i nemirni pokreti kamere u nemiru rata gdje „potpuna neuokvirenost nepreglednog mnoštva znakova drugosti djeluje protiv smisla konceptualnih metafora istosti“ (Ibid., 132). Finci⁵² o prikazu stvarnosti kroz vizualne medije razmišlja kao o otkrivanju nas samih i nikad dovršenom procesu:

„Kada je prošlo zabilježeno 'okom kamere' onda pogled na takvu fotografiju uvijek pokrene sjećanje, koje je sada postalo „povijest prošlog“, a sačuvanog. Ali, ta slika više nije slika stvarnosti, čak ni prošle stvarnosti, nego postaje naša unutarnja slika, slika u kojoj vidimo svoje vlastito. U njoj se ne ogleda naše lice, kao u zrcalu, nego u toj slici jučerašnjeg vidimo potpuno sebe same, jer smo i sami dio te slike, slike koja se stalno obnavlja i mijenja, ne samo kao unutarnji događaj bića, nego i na samoj sačuvanoj slici, na kojoj se uvijek vidi još nešto, uvijek drugačije: i na slici, i u nama. Zato je i naizgled dovršena fotografija za onoga kojemu pripada

⁵⁰ Prevela Andrea Čović Vidović.

⁵¹ U filmu „Les Maîtres fous“ (1955) Rouch snima snimke drhtavih udova, pjenušavih ustiju, izbuljenih očiju. Voajerski pogled u nekoga tko se ne osvrće, ali je izazvan i prkosi pogledu gledatelja koji zaviruje u intimne tajne drugog, stvara zajedničku vizualnu antropologiju, etno-dijalog.

⁵² https://nomad.ba/finci_sto_se_ne_moze (Datum pristupa: 19. 10. 2020.).

uvijek zanimljiva, uvijek otvaranje cijelog jednog svijeta, u sjećanju prisutno postojanje. Slika onoga što se promijenilo, slika onoga koji se promijenio.“

Kadrovi razrušene učionice u školi u Dubravicama donose naraciju kroz vizualne slike, sve što se nalazi unutar okvira djeluje izabrano, dok tišina u zapisu pobuđuje nelagodu jer se „bezučni svijet čini kao mrtav, neprirodan“ (Peterlić, 2000: 129). Snimajući i u isto vrijeme montirajući, u zapisu je upisano osobno razmišljanje snimatelja, njegova subjektivna refleksija, ali i nedovršena reprezentacijska forma, u kojoj značenje koje se stvara postaje uobličena misao. Iako kamera predano sve snima, događaji nam ostaju skriveni. Tu nastupa snimatelj ili neki drugi proizvođač filmskog značenja sa subjektivnošću kojom provocira, a koja kod gledatelja postaje „refleksivnost pred značenjem filmske slike“ (Ružić, 2018: 132). Snimatelj prikazujući kadrove razreda suočava nas s nepredvidivom i nesigurnom ratnom svakodnevicom. U kadrovima bez zvuka tišina stvara još jači dojam besmislenosti, razornosti i opasnosti rata, a izmjena kadrova dječjih radova, uredno posloženih klupa prekrivenih ostacima metalnih dijelova granata i komada razrušenog zida potiče na razmišljanje, propitivanje i uspoređivanje. Slično razmišljanju talijanskog filozofa Giorgia Agambena koji ističe da je fotografija „uvijek više od slike: ona je mjesto praznine, sublimne propusnosti između osjećajnog i razumljivog, između kopije i stvarnosti, između sjećanja i nade“, možemo promišljati i o ovim kadrovima (Agamben, 2007: 26).

U zapisu „I Okit su gađali“ snimatelj dinamičnom kamerom opisuje prostore razaranja vodičkog svetišta Gospe od Karmela koje za stanovnike Vodica ima posebno značenje. Kao nešto živo, poput sugovornika u stalnom dijalogu komunicira i baština u kojoj se zrcali identitet zajednice. Baština je tako priča i o identitetima, onima koji stvaraju, ali i onima koji razaraju. Crkva „Gospa od Karmele“ na brdu Okit kraj Vodica komunicirala je sa svojom zajednicom od davnih dana čuvajući tragove dijaloga zajednice, bila je memorijska vrijednost poruka i veza između prošlosti i budućnosti. Ukorijenjena u krajolik bila je i mjesto sjećanja, ali i meta te je razarana u Drugom svjetskom ratu, ali i u Domovinskom ratu. Svako takvo rušenje bio je i pokušaj uništavanja i identiteta. Audiovizualni zapisi kao osobni odabiri, uokvireni i vlastitim sjećanjem, ali i sjećanjem zajednice, su poput utočišta sjećanja koja tako čovjeku omogućuju „cijeli spektar prostorno-vremenskih prenošenja odrednica vlastitoga identiteta“ (Sjekavica, 2012: 57). Okit kao čvorište memorija, mjesto znanja, a „znanje, kao diskurs, nije znanje o „realnom svijetu“ koji postoji prije nego što se to znanje stekne. Unatoč tome što je znanje odjenuto u ruho *predstavljanja* objektivne stvarnosti. Diskursi zapravo *konstruiraju* i čine

„realnim“ predmete znanja koje „predstavljaju“ (Nash, 2006:30 prema: Stanić i Pandžić, 2012: 228).

Svojim zapisima snimatelji TVVD stvarali su riznicu sjećanja svoje zajednice, upisivali tragove u prostoru i vremenu na mjestima porušene crkve i tako postali sidrišta sjećanja i prostori znanja. U radu „The Collective Memory“ Halbwachs (1922) opisuje prostornu vrijednost kolektivne memorije koja egzistira u materijalnim predmetima koji postaju sidrišta sjećanja. Upisujući tako sjećanja u svoje zapise, snimatelji su omogućili upisivanje i višeglasja, od taloženja i preklapanja prostora crkava na prostoru Okita, prostora identiteta, priča i legendi, te kroz takvu isprepletenost još jedanput pokazali čvrstu povezanost osobnog i kolektivnog, ali i proživljenost razaranja prostora vlastitog, ali i identiteta zajednice.

Šime Strikoman rušenje crkve na Okitu doživljava kao težak trenutak stanovnika Vodica, ali i snimatelja:

To je bio jedan minobacački napad, to je baš padalo, jako puno, možda par stotina tih projektila, a onda sam se zavukao u svoju kuću kao na neko sigurno mjesto, ali Vodice su tada dosta stradale. Svim mogućim sredstvima su gađali Vodice.

I eto, ja sam se čak našao u jednoj situaciji kada su gađali crkvu na Okitu i onda sam ja u razgovoru s don Franom Šimatom došao na ideju, kad se već crkva srušila, da umjesto te crkve napravimo nešto posebno, pa je onda Nikola Bašić dobio na natječaju i napravio ovu crkvu na Okitu (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Audiovizualni zapisi postaju tako spremište starih, ali i početak vremena gradnje novih sjećanja te kao vizualna reprezentacija gledateljstvu nudi mjesto za stalni kulturni proces oblikovanja subjekta predstavljenog kao nesigurnog i nefiksiranog (Rose, 2001). Stanovnici Vodica su i sukreatori TVVD, ali i gledateljstvo koje nije vanjska datost, već proizvod diskurzivne proizvodnje unutar različitih organizacija (kulturnih, obrazovnih ili medijskih) ili u interakcijama pojedinaca.

Čekalo se emitiranje, pogotovo u nedjelju jer se tada znalo reprizirati ono što je bilo kroz tjedan, eventualno bi ponovili neke dobre emisije. A, eho je bio, nije to kao danas, ne znam, mailom pa ćemo SMS-om komunicirati. To je bio direktni kontakt i to su bili direktni susreti i iskustvo da su oni tako iskazivali zadovoljstvo našega rada i mislim – zato smo im bili strašno zahvalni jer je to bio jedini motiv da nastavimo dalje, da smo na pravom putu. Zapravo, nije bilo kritika, to

je isto jako važno, ali bi znali sugerirati, što bismo rado prihvatili ako bi procijenili, pogotovo mi smo se nalazili kao nekakvo malo uredništvo, pa bismo rekli, ne znam, sreo nas je taj i taj i zatražio da dođemo snimiti, ima užasnu štetu ili: simpatičan stari par u mojoj ulici, susjedi uvijek pjevaju, uvijek su lijepo raspoloženi, bilo bi lijepo da dođete tamo pa da ih malo posnimate. Tako da su nam i gledatelji na neki način znali sugerirati sljedeće teme
(Radin-Mačukat, Sanja, 2021, pers. comm., 30. ožujka).

Foucault diskurs vidi kao „skupine izjava koje strukturiraju način na koji se nešto misli i način na koji djelujemo na temelju tog razmišljanja“, „odnosno, diskurs je posebno znanje o svijetu koje oblikuje kako se svijet razumije i kako se stvari u njemu rade“ (Rose, 2001: 137).

Hall (1997: 24-26) razlikuje tri vrste⁵³ pristupa reprezentaciji, a za reprezentaciju vodičkih zapisa ratne svakodnevice izdvajamo treći pristup gdje ističemo i javni društveni karakter zapisa u kojem „društveni akteri aktivno upotrebljavaju konceptualne i reprezentacijske (jezične i dr.) sisteme svojih kultura u konstrukciji značenja i komuniciranja toga značenja drugim ljudima“ (Lah, 2016: 9). Unutar takvog konstrukcionističkoga pristupa Hall razlikuje semiotički i diskursni pristup. U zapisima i proizvodnjom zapisa možemo iščitati oba pristupa koji snimatelji audiovizualnih zapisa nude svojoj publici i kojima prenose značenja. Semiotički pristup je usmjeren na načine na koje zapisi proizvode značenja, na „poetiku“ zapisa, što se najviše očituje u načinima prikaza motiva, snimanjem i montažnim postupcima, dok se diskursni pristup bavi političkom razinom reprezentacije (Hall, 2003:6) te proizvodi značenja (Hall, 2003: 6).



Slika 6.



Slika 7.

⁵³ 1. reflektivni, 2. intencionalni i 3. konstrukcionistički. Dok reflektivni pristup značenje nalazi u predmetu, osobi, ideji ili događaju u stvarnome svijetu, drugi pristup gleda autora koji jezikom/slikom nameće svoje značenje.

TVVD je stvarala svoj diskurs, odnosno način „referiranja ili konstruiranja znanja o ratnoj stvarnosti. Diskursi označavaju skupove („formacije“) različitih ideja, vizualnih zapisa i praksi koje donose načine izražavanja, oblike znanja i djelovanja povezane s određenom temom, u ovom slučaju rat, odnosno i emocija koje je on donio. Takve *diskurzivne formacije* određuju kako raditi izvedbe primjerene području i znanju koje se smatra korisnim, „istinitim“, odgovarajuće u tome kontekstu, odnosno osobe koji utjelovljuju njegova svojstva“ (Hall, 2003: 6). U audiovizualnim materijalima TVVD kao temelji spoznaje upisana su prije svega osobna iskustva (ja), ali i iskustva jedne zajednice (mi), uz sve emocije i težine (življenja) koje je donio rat, audiovizualni zapisi pružaju uvid i u spoznavanje, ali i propitivanje odnosa „autora i sociokulturnog konteksta, nerijetko autora i najbližih srodnika“, a upravo je ovaj odnos kolektivnog i osobnog temelj autoetnografije (Škrbić Alempijević, Potkonjak, Rubić, 2016: 90). U takvim svjedočenjima stanovnika Vodica osobna iskustva su utkana u videozapise i montažne zapise kroz intervju, reportaže, kadrove ranjenih i razorenih prostora od intimnih prostora doma, prostora ulica i trgova do devastiranih krajolika. Audiovizualni zapisi kao produkt dugotrajnog istraživanja i bilježenja nude i različite podatke iz povijesti mjesta, okolice, svjedočenja prognanika, vojnika JNA, reportera, kazivanja.

Program se emitirao svakodnevno. Bilo je različitih TV dana. Ovisili su o događajima. Neke smo znali cjelodnevno pratiti. Čak i uživo, primjerice dolazak flote jedrenjaka koji su plovili Jadranom u sklopu manifestacije Mare Nostrum Croaticum. Uplovljavanje u vodički akvatorij pratili smo kamerama s krova „Olimpije“. Neke događaje smo i sami osmišljavali (primjerice „Biciklijadu“ i emisije za djecu). U idejama i osmišljavanjima je prednjačio Šime Strikoman. To mu je „u krvi“. I dan danas. „Običnim“ danima program smo uživo emitirali navečer (mislim od 19 sati). Tijekom dana trudili smo se pripremiti zanimljive priloge. Često smo ih emitirali bez montaže. Većinu bi snimili neposredno prije emitiranja pa nije ni bilo vremena za (ozbiljnu) montažu. Stoga smo se trudili montažom „u hodu“ snimati priloge (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

Svojom organizacijom i mogućnošću, a pri tom se misli na tehničku opremljenost te na pojedince, odnosno Šimu Strikomana koji je bio odličan kreator i organizator, TVVD uspjela je da materijalni svijet dobije svoje značenje kroz diskurzivne prakse (Fairclough, 2010: 7), gdje se diskursi vide kao sustavi reprezentacije, a reprezentacija se vidi kao izvor znanja.

Produkcija TVVD s cijelim nizom praksi, materijalnim i ljudskim resursom, u vrijeme rata, danas, ali i u budućnosti izvor je znanja, jer „svijet s kojim se politički suočavamo je izvan našeg dosega, izvan vidokruga, izvan uma. Mora se istražiti, izvijestiti (i) zamisliti” (Lippman, 1921. prema: Mtchedlidze, 2019: 21).

Foucault naglašava da diskurs ima moć proglasiti sebe istinom proizvedeći znanje kroz uporabu jezika/vizualnih zapisa, a da se “društvena stvarnost proizvodi i čini stvarnom kroz diskurse, a društvene interakcije ne mogu se u potpunosti razumjeti bez referenci na diskurs koji im daje značenje” (Phillips i Hardy, 2002: 3 prema: Mtchedlidze, 2019: 21). Tako su diskursi povezani sa strukturama moći, jer se dominantni diskursi smatraju istinom, gdje moć konstruira diskurs, a time i znanje (Mtchedlidze, 2019). Kao i cijela zemlja, tako i su Vodičani bili izloženi nasilju, rušenju i urušavanju onoga što su imali i kako su do tada znali. Hrvatska nacionalna homogenizacija dolazi kao reakcija na agresorske zločine i ratna razaranja, saznanje da su njihovi dotadašnji susjedi ili prijatelji postali oni Drugi kod dijela stanovnika donio je ogorčenost koja je bila prisutna i u vodičkoj sredini. U teškoj životnoj situaciji u nesigurnim ratnim događanjima i nataloženim mračnim emocijama, u ratnim vremenima nije bilo lako biti Drugi koji nije u potpunosti dijelio mišljenje većine. Iako je program TVVD bio pod pokušajem cenzure, uredništvo emisije je imalo i autonomiju u stvaranju i prikazivanju materijala. Tako su stanovnici imali priliku svjedočiti, a u audiovizualnim zapisima TVVD zabilježeno je takvo svjedočenje stanovnice Vodica koja se iz straha za svoj život odlučila obratiti svojim Vodičanima:

Danas je utorak, ne znam koji datum, samo znam da je u subotu bilo 17 godina da sam došla u Vodice. Toliko sam uplašena da ne znam kome da ovo pismo uputim. (...). Prozvani smo četnicima, jugoslavenskom gamadi, špijunima, kosovcima, ne mogu se sjetiti kakvim još imenima jer dok ovo pišem bojim se da ćemo ovu noć preživjeti. Nikome nismo u svijetu ništa učinili, ne znam otkud tolika mržnja prema nama. Osuđujemo JNA, njihovo razaranje i ubijanje, oplakujemo svakog našeg gardistu. Za sav ovaj strah i klevete nikoga ne osuđujem. Svjesni smo da je rat. Jedino želimo da se sazna istina. Na vama je hoćete li nam vjerovati. Ako ne preživimo ovu noć molim onoga tko nađe ovo pismo, a nadam se da to neće biti onaj tko nas ubije, da se to objavi jer to mi je jedina i posljednja želja (Svjedočanstvo, Rodilište/pogođena crkva/ruševine Vodica/sprovod/zoran/fratar/emisija, TV VD-VHS kazeta, 1991.).

Način na koji pojedinci razumiju svoje mjesto u društvu i kako se dominantni pogledi ili mišljenja smatraju istinom rezultat je diskurzivne prakse. Diskursi koji pridonose održavanju odnosa moći mogu se promatrati kao ideološki diskursi, a sudjelovanje u tim diskursima umjesto da ih ospori rezultira doprinosom održavanju postojećih odnosa moći (Mtchedlidze, 2019).

TVVD bila je organizirana kao prava televizija, Strikoman je znao načine kako ona funkcionira:

Nisu se nama političari miješali u posao, ali ja sam imao tu odgovornost, nije tu meni trebalo nešto dva puta reći. Bilo je nekih situacija kroz rat gdje smo početkom osmog mjeseca, baš sam ja to snimao materijal tamo na izlazu iz Gaćezeza, odnosno Dragišića, intervju s pokojnim Bobanom. Tamo je bio položaj bestrzajnog topa koji smo mi kad smo to emitirali, navodno otkrili, pa je bilo malo nervoze. Ja sam bio glavni osnivač i urednik. I ja sam to sve pod kontrolom imao da se nešto ne desi što ne treba i izmišljao emisije i upućivao što će tko raditi, a onda kroz rad kako će snimati i sl. Oni su to svladavali nekako na brzinu i fascinantno je to. Marijan Mlakar nam je postavio antenu na krov hotela Olimpije i tako smo mi počeli odašiljati program. Odašiljač za Vodice bio je okrenut prema Vodicama, ali se je program vidio i otraga, u Zlarinu i dijelu Šibenika. To je bila prava televizija, počeli smo najprije Kranjac i ja, došao je Ivica Bilan i još neki mlađi. Onda je prva izrazila želju Sanja da bi ona došla. Ona je tada radila u ACI marini. Onda je to već bilo nešto, ona je lijepo izgledala, lijepo govorila, a onda je to djelovalo i ozbiljno. Kako se to polako povećavalo, svi su pratili što se dešava i to u zaleđu Vodica jer su naši dragovoljci tamo bili, Rupe, Skradin, tako smo imali prilike to i snimati. Tako smo mi već postali relevantni kroz to ljeto, postoje snimke iz vodičkog zaleđa i dobili smo tu ozbiljnost. Bili smo i u Kijevu, i u Uništa smo išli snimati. Tako da smo imali taj status, poput prave televizije, ali valjda zbog naziva TVVD (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

I prije rata zapisi su imali veliku gledanost, a to je bila jedna vrsta i izmjena informacija, međusobnog ispreplitanja i konstrukcija znanja koja je u ratu dobila poseban značaj:

Čekalo se emitiranje, pogotovo u nedjelju jer se tada znalo reprizirati ono što je bilo kroz tjedan, eventualno bi ponovili neke dobre emisije. A, eho je bio, nije to kao danas, ne znam, mailom pa ćemo SMS-om komunicirati. To je bio direktni kontakt i to su bili direktni susreti i iskustvo da su oni tako iskazivali zadovoljstvo našega rada i mislim – zato smo im bili strašno zahvalni jer je to bio jedini motiv da nastavimo dalje, da smo na pravom putu. Zapravo, nije bilo kritika, to

je isto jako važno, ali bi znali sugerirati, što bismo rado prihvatili ako bi procijenili, pogotovo mi smo se nalazili kao nekakvo malo uredništvo, pa bismo rekli, ne znam, sreo nas je taj i taj i zatražio da dođemo snimiti, ima užasnu štetu ili: simpatičan stari par u mojoj ulici, susjedi uvijek pjevaju, uvijek su lijepo raspoloženi, bilo bi lijepo da dođete tamo pa da ih malo posnimate. Tako da su nam i gledatelji na neki način znali sugerirati sljedeće teme (Radin-Mačukat, Sanja, 2021, pers. comm., 30. ožujka).

Ovim audiovizualnim zapisima zajednička tema je ratna svakodnevnica donesena u formi audiovizualnih zapisa, na različite načine. Svaki zapis je karakterističan na svoj način jer su iskazi dani u formi audiovizualnih zapisa na jedinstvene načine, strukturirajući elemente od kojih se zapis sastoji. Dijalozi u zapisima su u vidljivom i nevidljivom. Tako one nevidljive stvari govore o vremenu koje prikazuju. Jedan kadar sprovoda koji se otkrio pri pregledavanju zapisa, koji je u gašenju i paljenju kamere ostao netaknut, govori o drugim aktualnim temama koje se bilježe, ali govori i o vremenu koje oskudijeva kazetama za snimanje te povlači odabire što prebrisati, a što ostaviti.



Slika 8.



Slika 9.

Sve snimke TV Vodica bile su popraćene u dnevnom programu TVVD, a ponekad su to bili jedini izvor informacija kada su odašiljači srušeni. Takvi snimci davali su informacije o događajima, ali i odašiljali su poruke onima Drugima. Dijelovi audiovizualnih zapisa završavali su u dnevnim emisijama HRT, a danas se nalaze u mnogim autorskim profesionalnim, amaterskim ostvarenjima.

Tako u trenutku kad nitko nije imao vezu s bivšom televizijom, tada su Vodice imale preko odašiljača na Martinskoj tu vezu, znali smo da nas gledaju Šibenčani i dio naseljenih otoka s jedne strane, a s druge strane mi smo u domove naših sugrađana donosili i radost i žalost, reklo bi se, jer smo bilježili i one manje lijepe trenutke, sahrane su bile posebno dirljive i, ono što bih posebno istaknula, drago mi je što su naši najmlađi ipak uspjeli na neki način dobiti edukaciju koju tada nisu mogli imati (...). Da, gledali su nas i Kninjani, moram priznati da sam nekad razmišljala nakon svega toga, a što će se dogoditi ako ipak ne uspijemo? Jer pad Vukovara nas je se na neki način pokosija i kako sada dalje? Međutim, nismo stali, išli smo dalje (Radina-Mačukat, Sanja, 2021, pers. comm., 30. ožujka).

Televizija Vodice odigrala je značajnu ulogu u vodičkom i šibenskom području i tijekom Domovinskog rata. Audiovizualni zapisi ratne svakodnevice vodičkog kraja bili su entuzijazam i potreba snimatelja amatera. Oni nisu samo bilježenje događaja, već su bili i snimateljski stav/iskazi i razmišljanja, pogled, ujedno i filter kroz koji se gledatelju nudila stvarnost rata. Videozapisi koji su tada nastajali zapisivali su ratno življenje, audiovizualni su dnevnicu života jedne zajednice, ali i videozapisi pojedinaca, svjedočanstva teškog perioda stanovništva vodičkog područja. Takav značajan i vrijedan materijal TVVD i autorski videozapisi snimatelja sadrže biografske, autobiografske i autoetnografske elemente.

U snimkama TV Vodica iščitavamo iskaze snimatelja o dramatičnim trenucima rata, ali u isto vrijeme i stanovnika Vodica koje također doživljavaju istu sudbinu ovog dijela Dalmacije. U razgovoru Ivica Bilan razmišlja o emocijama prilikom snimanja:

Kratko rečeno, puno utječu. (...) nastojao sam potisnuti emociju straha. Zanos je emocija koja je kod mene bila najprisutnija. Baš on me je prilikom održavanja „Bedema ljubavi“ u Šibeniku, neposredno prije Rujanskog rata, nagnao da preskočim ogradu jedne od kasarni i unesem hrvatsku zastavu unutar nje. Kad sam vidio mlade ročnike uplakanih očiju i slušajući hrvatske domoljubne pjesme koje je pjevao okupljeni narod, nisam mogao drugačije odreagirati. Bez obzira na majora JNA koji me začuđen promatrao. Uzalud su mi okupljeni vikali: „Mali, nemoj, ubit će te!“. U tim trenucima zdravi razum nije u glavnoj ulozi (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

Snimatelji donose svoje iskaze kao subjekti koji su uspostavljeni kroz mreže diskursa moći/znanja, odnosno, kao subjekti koje tek diskurs i specifični uvjeti koje on stvara konstruira.

Svojim zapisima snimatelji i stanovnici Vodica su bili svjesni traga koji ostavljaju i sigurni u priču koju su gradili. Svojim iskazima oblikovani mrežom znanja/moći iznašli su „pravila koja su imanentna određenoj praksi i koja je određuju u njezinoj specifičnosti” te su promatrajući iz određene perspektive događaje rata te ih tako prezentirajući bili svjesni odnosi moći i proizvodnje znanja, diskursa „kojem je ono što je rečeno ili mišljeno regulirano odnosima moći, prostora i znanja“ (Stanić i Pandžić, 2012: 231).

Jednostavnost proizvodnje, manipulacije video materijalima i distribucija novih audiovizualnih zapisa koji je nudio projekt TVVD, predstavlja i projekt revoluciju koja ima veliki značaj u bilježenju ratne svakodnevice i stalnog oblikovanja značenja. Takvi odnosi i materijali su još uvijek prilično neistraženi, ali i pitanja autorstva, samostalnog oblikovanja i samozastupanja ove zajednice. Ovaj kolaborativni rad i bilježenja svakodnevice su svjedočanstva, istodobno su i tehnologije proizvodnje audiovizualnih zapisa i tehnologije prikazivanja sebe/nas terminologijom Michela Foucaulta (1988). Foucault ističe da tehnologije pomoću kojih stvaramo zapise „dopuštaju nam da proizvodimo, transformiramo ili manipuliramo stvarima”, a tehnologije sebstva „dopuštaju pojedincima da vlastitim sredstvima ili uz pomoć drugih učine određeni broj operacija na vlastitom tijelu i duši, mislima, ponašanju i načinu postojanja kako bi se transformirali ne bi li postigli određeno stanje sreće, čistoće, mudrosti, savršenstva ili besmrtnosti” (Rascaroli, 2014: 229)⁵⁴. Iako je tadašnji razvoj vizualne tehnologije omogućio pojavljivanje i izradu audiovizualnih zapisa velikog broja ljudi, a ne samo privilegiranih, u šibenskom i zadarskom području posjedovanje kamere nije bilo rasprostranjeno. Utoliko je Strikomanov projekt TVVD značajniji i dragocjeniji jer danas raspoložemo sa zavidnim arhivskim materijalom toga razdoblja. Nekoliko stvari je važno za sam nastanak ovog projekta. Vodice su bile turističko mjesto koje je sredinom 1980-ih imalo svoju televiziju:

Da, možemo krenuti od Vodica, to ti je nastalo tako da je bila prva ta Televizija Vodice 1985. godine. Ja sam se vratio tada u Vodice, da mi stalno mjesto boravka budu Vodice. Radio sam ja svugdje, a kad ne bi radio onda bi najčešće bio u Vodicama doma i onda sam ja u jednom kafiću radio program, zabavljali smo sami sebe. Znači, organizirali smo razna druženja i neke događaje pa to snimali, pa onda to gledali. To je bilo isto jako zapaženo, čak od strane novinara u Zagrebu u Večernjem listu, naprimjer. To je trajalo čak tri, četiri godine, tako da je ta ideja

⁵⁴ Prevela Andrea Čović Vidović.

Televizije Vodice, to se isto prije zvala Televizija Vodice, ali nije imala odašiljač nego se gledala privatnim kanalima (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Povratak u rodni kraj, razvoj turizma, ali i početak rada Televizije Vodice sigurno je pridonijelo nabavci video kamera:

Svatko od snimatelja imao je svoju kameru. Bile su to amaterske VHS-kamere. Jedino Šime je imao profesionalnu kameru. Ja sam snimao VHS-kamerom National 7 (kupljenom u „janjevačkom“ dućanu u zagrebačkoj Dubravi). Sveukupno je u TV VD-u bilo otprilike 6-7 različitih kamera (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

U to vrijeme Strikoman vjerojatno nije bio svjestan ogromnog značaja i vrijednosti snimanja ratnih događanja te da će bilježenje ratne svakodnevice postati i ozbiljan „izazov etnografskom empirizmu filma i preformuliranja istraživača-snimatelja“ kao objektivnog „vanjskog promatrača“, ali i promicanje emske fotografske prezentacije (Hammond 1988: 379 prema: Križnar, 2002: 163). Saznavši i shvativši ozbiljnost situacije, organizirani kao prava televizijska kuća, Strikoman se počeo pripremati za događaje koji su dolazili:

U osmom mjesecu je već u Skradinu postalo opasno, a bivši ministar Juras je rekao da nas čekaju teški dani. To sam mojim ljudima prenio, pa smo nabavili prvi put satelitsku antenu. Tako smo mogli reemitirati program Hrvatske televizije. Tehnički smo se pripremili, ali onda kad je to sve krenulo, onda je nestalo struje. Onda mi nismo mogli djelovati pa se ljudi raspršili tako da je Ivica Bilan išao s kamerom na Zečevo, a ja s ostao tu sa svojim ljudima da organiziramo tu obranu (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Ratna događanja omogućila su da “priča o radikalnoj autobiografiji, o kojoj smo čitali u književnoteorijskim člancima“ (Matanović, 2004: 95) dobije priliku nastavka na terenu kao srcu istraživačkog rada. Teren kao pojam za etnografsko istraživanje, uključio je kao dio osobnog svijeta i doživljaja rata, i vlastitu zajednicu, a snimatelji, reporteri i stanovnici Vodica postali su istraživači i izgraditelji identiteta kroz svoje priče i audiovizualne snimke. Selekcijom snimljenih materijala stvarali su novu zbilju jer je nestala ona koju su poznavali, postojala je tek u *otocima svakodnevice* (Povrzanović, 1992). Nova zbilja nastajala je autorskom imaginacijom, a emocionalnom proživljenošću dobivala novi smisao.

Bavljenje subjektivnošću i njezino stavljanje u prvi plan otisci su globalizirane i suvremene kulture i društva. Danas se geste autobiografije, autoetnografije i samozastupanja nalaze u središtu umjetničkih praksi, istraživanja, različitih proizvoda popularne kulture i internetskih oblika izražavanja i komunikacije. Stremljenja da se *ja* stavlja u prvi plan, danas su sveprisutna, a to omogućavaju i olakšavaju suvremene tehnologije (Rascaroli, 2014: 229). Upravo je spoznaja da „osobni život autora i politički procesi usko su povezani“ (Povrzanović, 1992: 70) došla u vrijeme rata, a emocija kao dio intimnog života čovjeka, odnosno emocionalnost je stvorila potrebu za modernošću, predstavljanjem sebe u istraživanju vlastite kulture.

Snimatelji TV Vodica istraživali su i bilježili ratnu svakodnevicu, a upravo „*insideri* koji istražuju svoje vlastite kulture pružaju nove kutove viđenja i dubine razumijevanja“ (Povrzanović, 1992: 73). Oni su kao autori bili i kazivači o vlastitoj svakodnevici, uključujući se tako u „proces pretvorbe osobnih iskustava pripadnika dane kulture u etnološki prikaz (Ibid., 73). Takvim načinom istraživanja, izražavanja i samoizražavanja sadržanim u kadrovima zapisa i ostalim bilježenjima u različitim TV emisijama posegnuli su za autoetnografskim elementima koji pomažu istraživanju i opisivanju teških emocionalnih iskustava jer takve teme prizivaju osjećaje i donose emocionalno povezivanje sa svojom zajednicom, a u isto vrijeme i s gledateljima.

Našla sam se u Prokljanu na terenu, ulazimo u rov i nosimo uskrсну pogačicu i nosimo još neke kolače i nosimo neke čokolade, sokove i prilazim dvojici branitelja i kažem ja njima, dečki sretan vam Uskrs, evo već mi idu suze. A ta dva momka (plače), ta dva momka kažu: “Nama je Uskrs drugu nedilju”. Ja kažem, meni je stvarno žao, a oni meni: “Ne treba biti žao, branim ja jednako k'o i vi. Isti smo”. Njih dvoje su bili pravoslavne vjeroispovijesti, nisam sigurna jesu li bili iz Rasline ili iz nekog od kraja, nevažno. To je prvi slučaj na koji sam vrlo emotivno reagirala i dan danas kad se toga sjetim, strašno (Radin-Mačukat, Sanja, 2021, pers. comm., 30. ožujka).

Do dana kad je neprijateljska vojska ušla u Vukovar.⁵⁵ To mi je bio pretežak udarac i otada do kraja rata protiv okupatora borio sam se jedino puškom. (...) Nakon već spomenutog pada Vukovara prodao sam kameru i nikada više nisam snimao (Bilan, Ivica, 2021, pers. comm., 3. travnja).

⁵⁵ Radio u TVVD.

Transformacija unutrašnjosti proživljenog preko snimljenih kadrova, na svjesnoj i nesvjesnoj razini, onoga što su naši snimatelji vidjeli na terenu znači i suočavanje sa „sveprožimajućim autoetnografskim porivom koji se, polazeći od fokusa na temu, uvijek otvara prema svijetu, kao odgovor na socijalnu i relacijsku prirodu "ja" i na bitnu ugrađenost osoba u svom okruženju“ (Rascaroli, 2014: 229).

U postmodernizmu dolazi do bitnih promjena u viđenju univerzalne istine i objektivnog znanja, a tako se i mijenja odnos prema zapisima jer su oni sada sve samo ne bezazleni i sirovi materijali. Arhivi također dobivaju svoje zasluženno mjesto, odražavaju, društvo „u svom pluralizmu, raznolikosti i kontingentnoj prirodi“ (Cook prema: Susan Aasman, 2014: 247). Eric Ketelaar (1997) razmišljanja je da se arhivi mogu gledati čak i kao ljudi što dovodi do novog i drugačijeg gledanja na arhiv. Arhiv se tako može promatrati u jednom dinamičnijem svjetlu, novom konceptu prikupljanja dokumenta, i to onih o unutarnjem životu ljudi, a samim time i za čuvanje naše kulture i identiteta „i osobnog i kolektivnog pamćenja“ (Cook prema: Susan Aasman, 2014: 247).

U vrijeme Domovinskog rata nije bilo popularnih digitalnih platformi, materijali su se prikazivali i dijelili na lokalnim i na nacionalnim televizijama, stvarale su se osobne arhive ratnih događanja vlastitih materijala, ali i snimajući sadržaje s različitih televizija na VHS kazete. Danas su digitalne platforme i alati za proizvodnju, ali i za manipulaciju audiovizualnim proizvodima sveprisutne i olakšavaju samostalno oblikovanje te stjecanje određenih vještina, ali i stjecanja određenih stavova, odnosno izgradnje vlastitog identiteta. Upravo ove transformacije i modifikacije vještina i stavova utječu na načine na koje se razmišlja o autoportretu i autorstvu. Osim toga, područja interneta su prostori i prolazi koji izravno povezuju osobni prostor sa svijetom, pružajući brzi put do izlaganja i distribucije sadržaja.

Zahvaljujući internetskim bespućima i sadržajima, i dijelovi audiovizualnih zapisa TV Vodica su sveprisutni i dijeljeni te nastavljaju živjeti i davati nova značenja u novim uradcima i razmišljanjima i gradnji novih identiteta. Na ovaj način, svatko može pronaći svoja sjećanja i slična razmišljanja, ali i susresti različita. Današnje olakšano autorsko izražavanje i samoizražavanje zbog pristupačnosti i jednostavnosti tehnologija proizvodnje i postprodukcije omogućuje samopredstavljanje, a izlažući sebe autor je ujedno i opunomoćen izlagati i druge. (Povzanović, 1992: 70). Uvijek se manipuliralo materijalima, kod nekih materijala autorstvo se izgubilo, ne može se ući u trag koliko puta su bili *stanovnici* drugih razmišljanja i

audiovizualnih zapisa. Ali svako novo okruženje i drugačije razmišljanje rezultat je nove kreativnosti.

7. 3. Šibenski i zadarski snimatelji amateri

Obitelj Željka Ljubića⁵⁶ za potrebe ovog istraživanja ustupila je VHS kazetu u kojoj je prikazana ratna svakodnevica Šibenika i okolice za vrijeme Domovinskog rata. Na kazeti su kronološki poredani događaji, a kao zvučni zapis osim zvuka koji pripada snimanom okruženju i događajima, nalazi se i glazba koju je montažer pridodao pojedinim kadrovima. Glazba je instrumentalna, a osim stvaranja ugođaja, ona se ponekad proteže na nekoliko kadrova povezujući ih i stvarajući tako manje cjeline. Na kazeti su se osim šteta nastalih nakon razaranja, kamerom bilježila ratna događanja u neposrednim trenucima ratnih djelovanja od padanja granata, prelijetanja aviona i avionskih granatiranja. Na kazeti su prikazani i trenutci obiteljske svakodnevice u prostorima rata, često se mogu čuti komentari snimatelja, ali upisani su i rijetki glasovi prolaznika i stanovnika koji su imali potrebu komentiranja trenutaka u kojima su se nalazili. Kako se istraživanjem dolazilo do različitih spoznaja i saznanja, zaključeno je da se na kazeti ne nalaze samo snimke Željka Ljubića, nego i Pave Čale i Voje Antića, a što je otkriveno u razgovoru sa snimateljem Čalom.

Način snimanja ne otkriva više autora, ratna događanja bilježena su slično, u pritajenom strahu koji se otkriva trzajima kamere, rijetkim zvučnim komentarima snimatelja, zvukovima granata i ostalim zvukovima rata. Tako na snimkama možemo čuti različite razgovore i upozorenja: „Čim čuješ zviždanje, bacaj se!“; „Mina je upravo bila opalila i oni su pobigli unutra u Vijećnicu.“; „Još da si snimija kada je pucala...“

Za kadrove gdje se sa sigurnošću zna tko je autor, tako će biti i naznačeno, ali kazeta se gleda kao autorstvo više snimatelja.

Vojo Antić u tom filmu⁵⁷, one snimke na Poljani, snimka s jednog balkona, to je od Voje Antića. Od Nene Glomusa ti je ono snimljeno na Kornatima, a ono nešto, onako ljubičastih tonova, to je od bivšega foto Stanka. Fulgosi je naš Šibenčanin, kada je došao, bio je emotivan pa smo tako i dali te materijale (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

⁵⁶ Željko Ljubić preminuo je 2016. godine i informacije o audiovizualnim materijalima autorica je dobila od članova obitelji Ljubić.

⁵⁷ „Tužno šibensko ljeto“.

Za analizu vizualnog diskursa u radu izdvojeni su kadrovi Željka Ljubića nastali poslije jednog od napada na grad u kojem je dijelom oštećen i njegov obiteljski stan. Kadrove oštećenog stana Ljubić je odlučio smjestiti između snimaka napada na grad i kadrova posljedica razaranja grada, od fasade zgrade u kojoj stanuje pa do oštećenja i razaranja po gradu.

Kadrovi unutrašnjosti stana u trajanju su 6 minuta. Sekvenca se sastoji od tri kadra približne dužine trajanja. Prvi kadar počinje i završava s oštećenim roletama. Dok ukućani vode svakodnevne razgovore, snimatelj snima dokaze razaranja kamerom opisujući i uspoređujući rupe na roletama s tragovima u zidu prelazeći preko oštećenog namještaja. Kamera detaljno opisuje štete, u pozadini se čuju glasovi zaigranih dječaka koji se pokušavaju nadmetati s motivima koji zaokupljaju njihovog oca:

„Ajde, mene snimi!“

Jedan od dječaka se igra sa svjetlošću koja prodire kroz rupe rolete pokušavajući uhvatiti zrake pljeskajući. Drugi ga upozorava:

„Ne, ne možeš to uhvatiti! Ne, ne, makni se, sada je još veća!“

Cijelo vrijeme dok kamera snima, ukućani komuniciraju prepričavajući obične događaje svakodnevice, a samo ponekad se spominje rat u želji da se sve dobro snimi:

„Digni se Željko na stolić pa bolje uhvati! Snimi i one onde“; “Razmakni koltrinu da rupu bolje vidiš, da bolje vidiš di je ušla“.

Nakon detaljnog snimanja, a pritom i zumiranja rupa na prozorima i tragova na zidovima, namještaju i stropu stana snimatelj otkriva i zalutale metke u stanu posložene na plohi stola. U zadnjem kadru ove sekvence, nakon dizanja roleta i prikazujući u polutotalu prostor sobe, vide se veći razmjere štete. Namješteni kreveti prekriveni staklom otkrivaju opasnost koju su ukućani ovaj put mimoišli. Osim stalnih zumiranja kamerom, pokušavajući prikazati detalje oštećenja, snimatelj koristi i panoramsko snimanje.

Na istoj VHS kazeti nalazi se i snimak, a kako se naknadno saznaje – snimatelja amatera Pave Čale, koji prikazuje unutrašnjost Katedrale nakon što je granata pogodila njezinu kupolu.

Kadrovi, njih sedam, opisuju mračnu unutrašnjost katedrale. Jedina svjetlost dolazi kroz visoke prozore i kupolu. Prvi kadar unutrašnjosti katedrale je u mraku, kamerom iz ruke snimatelj opisuje mračni prostor Katedrale. Kamera zajedno sa snimateljem ulazi u prostore mraka, zatim se iz donjeg rakursa prikazuje kupola kroz čije se otvore spuštaju *slapovi* svjetlosti. Budući da je snimano amaterskom kamerom, automatskim podešavanjem parametara snimanja, kontrast

svjetla i tame je još veći. Zumira se i rupa na kupoli Katedrale. Snimatelj se stalno vraća na svijetle prostore Katedrale, od prozora do glavne rozete, zumirajući i povremeno snimajući panoramski. Najupečatljiviji trenutak ovih kadrova je svjetlost koja dopire iz otvora, ali i iz rupe na kupoli katedrale, osvjetljavajući djelomično mračne prostore katedrale.

Kao što se na spomenutoj VHS kazeti ustupljenoj za potrebe ovog istraživanja nalaze kadrovi snimatelja montirani u jednu cjelinu, slične situacije možemo naći i na YouTube kanalima. Jedan od takvih brojnih YouTube kanala je i kanal korisnika *machine head*⁵⁸ na kojem se nalaze audiovizualni zapisi od 1980-ih do druge polovice 1990-ih godina. U zapisu „Zadar u Domovinskom ratu“⁵⁹ u kojem je vlasnik kanala posložio audiovizualne zapise o ratnoj svakodnevicu. U nekronološki posloženom audiovizualnom zapisu nalazimo, a autorica ovog rada zaključuje, pretežno amaterske snimke koje prate najvažnija događanja u ratnoj svakodnevicu od 16. rujna do 6. listopada. U jednom od audiovizualnih zapisa zabilježen je u razgovoru i glas jednog od autora: „Ja sam amater, kamerom sam radio i fotoaparatom (...)“. Takvi snimci daju nam uvid na težak period Zadra i okolnih sela za vrijeme rata. Teške trenutke autori opisuju snimanjem bez namjernih komentara, oni su usputni, u interakciji s ljudima koji su se našli u blizini snimatelja ili se čuju refleksije ljudi vezane uz ratna događanja.

Osim bilježenja ratnih razaranja u krajolicima grada, prigradskih krajolika, preleta aviona, trenutaka padanja raznih projektila na Zadar i okolicu, detalje uništenih prostora, snimatelji u zapisima bilježe transformaciju grada u nestvarne, nadrealne prizore rata koji ih upisuje. U zapisu trajanja 01:36:29 naraciju autori grade slikom i dijegetskim zvukovima. Najupečatljiviji kadrovi ovog zapisa je organizirani dolazak prognanika iz zadarske okolice. Kadrovi prate autobus od ulaska u slobodnu zonu pa do samog izlaska prognanika iz autobusa, gdje su ih dočekali rodbina i prijatelji. Iz autobusa izlaze mahom starije žene i djeca. Zagrljaji i doček pun strepnje i olakšanja. Na licima zabrinutost, a u rukama cijeli život koji je stao u nekoliko vrećica. U nekoliko kadrova videozapisa prisutne su i potresne scene ljudskih beživotnih tijela, civila koji potvrđuju bezumnost i besmislenost rata. Polupokrivena tijela na nosilima na podu prazne prostorije, nestvarna, u pokretu netom uhvaćene smrti. Audiovizualnim zapisima zabilježeni su i napušteni prostori vojarni u centru grada. Prostori u neredu, uništeni. Ostavljene poruke vojnika JNA na zidovima:

⁵⁸ YouTube kanal *machine head* ima 6 290 pretplatnika, a 3 698 085 pregleda od 9. siječnja 2013.

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=w-dzfn_oG9g&t=3603s (Datum pristupa: 12. 6. 2020.).

Ostat će vam u sjećanju 3., 4., 5. X. 1991.

Večeras je naše veče, večeras se Tuđman peče.

Jugo došle su zvijeri, sa tobom smo draga Jugo.

U ovakvim prizorima koje gradi autor koji je ujedno i taj koji se otkriva kroz priče, priča o sebi i Drugima. Emocije autora zajedno s emocijama odbjeglih vojnika JNA i sva patnja svih koji sudjeluju u ovoj priči upisani su u prostore vojarne, a opet uokvirene u kadrove snimatelja.

Šibenski snimatelji amateri na spomenutoj VHS kazeti svojom kamerom predano i detaljno snimali su ratnu svakodnevicu Šibenika i okolice ne oklijevajući u svom naumu svjedočenja prostora rata usprkos opasnostima koje su ugrožavale njihove živote. U tri sata video materijala na VHS kazeti⁶⁰, pohranjene su snimke prikaza njihovog grada i sugrađana u vrijeme Rujanske bitke⁶¹, najjačih i najopasnijih razaračkih djelovanja na grad. Iskustvo ratne svakodnevice stanovnika Šibenika donose iz prve ruke. Pomno i predano dokumentiranje Rujanske bitke u snimkama donosi reflektirajući stav kada gledaju kroz tražilo svoje kamere, artikulirajući tako strah, emociju zabrinutosti i strepnje kroz naraciju slikom, a Ljubić montažnim postupkom, uključujući tek ponekad i glazbu koja definira raspoloženje autora koje dodatno ocrtava zbivanja u gradskim prostorima, ali i povremenom naracijom svojih stanovnika te rijetkim komentarima snimatelja. U izdvojenim kadrovima ove VHS kazete, galerima i metcima oštećenog stana obitelji Ljubić i unutrašnjosti katedrale snimatelja Čale, evidentno je da se rat nametnuo sa svojim nemirom i zebnjom i kao glavna tema u bilježenju svakodnevice. U snimci oštećenog stana iščitava se opuštenost i naučenost na ritmove odmora između mira i granatiranja grada, nevjerojatna prilagodba na nove prostore, prostore koje sada ispisuje i diktira rat. I ovi kadrovi upućuju na sveobuhvatnost rata, sve je prilagođeno njemu, ali također oni i potvrđuju kako brzo i kako vješto se stvaraju novi obrasci ponašanja u svakodnevici rata kao želje za životom. Tako i rupa na roleti zaokuplja snimatelja Ljubića koji sve pažljivo bilježi kamerom, ali i dječake koji u svjetlosti koja ulazi kroz otvor pronalaze igru *hvatajući* je dok se na snimci čuje prepričavanje svakodnevice. Dok jedan od dječaka pokušava zadobiti pozornost

⁶⁰ Na samom kraju istraživanja i pisanja rada autorica otkriva da se na VHS kazeti nalaze snimke snimatelja amatera Voje Antića, Pave Čale i Željka Ljubića. U razgovoru s Pavom Čalom, jedinim živućim snimateljem ovih snimaka, autorica rada doznaje koji su kadrovi na spomenutoj kazeti njegovi jer preokupacija istim motivima, ali i ujednačeni načini snimanja nisu lako otkrivali različite autore. Na YouTube platformi vlasnici kanala pohranjuju audiovizualne zapise iz Domovinskog rata te tako stvaraju svoje vlastite arhive i takve zapise pretaču u svoja sjećanja poput Željka Ljubića koji je to isto uradio sa zapisima Čale i Antića, sjedinivši ih sa svojim sjećanjima na VHS kazeti u vremenu Domovinskog rata.

⁶¹ 16.-23. rujna 1991.

oca, on predano bilježi posljedice razaranja. Ljubić dijeljene snimke svojih sugrađana snimatelja spaja u jednu cjelinu stvarajući svoju priču napada na grad. U polumračnom prostoru sobe Ljubić se fokusira i snima narušenu intimu obiteljskog doma, Čala među prvima snima pogođenu katedralu. Oba prostora su bitna za njihova postojanja. Snimci mraka u katedrali koju obasjava svjetlost iz kupole upravo zbog kontrasta svjetlo-tamno i snimanja iz žablje perspektive donose nadrealnu atmosferu.

(...) gdje god sam išao i što god sam radio, uvijek sam je nosio sa sobom. A što se tiče samih snimaka po gradu, Katedrali i svega ostaloga, ja sam zapravo prvi snimio onu rupu na Katedrali (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).



Slika 10.



Slika 11.

Autori se upisuju u prostore doma, ali i interijere skloništa, crkava koji sugeriraju povezanost, odnosno „koliko smo nerazdvojni od prostora koje nastanjujemo, a koji tijekom života funkcioniraju kao produžetak našeg tijela i nas samih“ (Kansara, 2009 prema: De Rosa, 2012: 531). Upravo veza između sebe i prostorne dimenzije naglašava priliku da se razmišlja o konstrukciji identiteta pomoću artikulacije prostora, pokazujući kako mjesto može postati istinska everzija sebe (Ibid.).

U zadarskim prostorima, iza napada na Šibenik, spremao se isti scenarij silovitih napada i na Zadar i okolicu. Vlasnik YouTube kanala *machine head*⁶² ima arhivu velikog broja audiovizualnih zapisa vezanih uz područje cijele Hrvatske, dijela Bosne i Hercegovine. Svi zapisi vezani su uz rat i neposredna ratna događanja, odnose između Srba i Hrvata kroz

⁶² YouTube kanal *machine head* ima 6290 pretplatnika, a 3.698.085 pregleda od 9. siječnja 2013.

nogometne utakmice iz 1980-ih, ali i iz toga vremena za autora bitne događaje. Osim TV emisija, filmova vezanih za Domovinski rat, kanal obiluje i zapisima snimatelja amatera i profesionalaca. Neki od zapisa su montirani materijali, a neki videozapisi su posloženi jedan do drugoga u jednu cjelinu sa zajedničkom temom ratne svakodnevice. Zapis pod imenom „Zadar u Domovinskom ratu“ prikazuje motive ratne svakodnevice. Isti motivi i isti problemi zaokupljaju stanovnike i ovih prostora. U ovoj interpretaciji i analizi naglašavamo motive prognanika i krajolika obilježenih ljudskim iskustvom traume i ostalim događajima rata. Prikaze patnje jedan od autora oslikava portretima prognanika koji u Zadar stižu autobusima iz okupiranih okolnih sela. To su pretežno stariji ljudi, uglavnom žene koje su otišle iz svojih domova zbog nesigurnosti i straha za život. Ovi ljudi "iščupanog" identiteta (Feldman, Senjković, Prica, 1992: 97) dolaze u prostore koje ne žele, prostori koje ostavljaju i koji su im značili sve, više ne prepoznaju: „Nisu nas dirali, sve smo ostavili. Kuću, ovce, sve smo ostavili, sve do zere. (...) Ali, ne možemo s njima živjeti“, progovara prognanica iz videa.

Semiotički izvori, odnosno sredstva za artikulaciju različitih kulturnih i društvenih značenja može biti skoro sve. Sve što stvaramo može tako poslužiti kao semiotički resurs (van Leeuwen (2005: 4). Način hoda, držanje tijela, prostori, način odijevanja, zvukovi, određeni predmeti u nekom okruženju. Tako u prikazu lica prognanika ili u njihovom držanju tijela, gestama, tako i u kontaktima s tijelima drugih likova prikazanih u susretima s prijateljima i rodbinom mogu se iščitavati značenja takvih prikaza poput patnje, straha, neizvjesnosti, očaja. „Lice je intriga, slika jednog života. (...) Lice predstavlja junaka filma. A i svakoga od nas, u našim životima.“, naglašava Finci⁶³, a tako i u ovim kadrovima rata gdje portreti lica ne prikazuju samo prikazanu osobu već i „svakoga od nas, u našim životima“ (Ibid.). „Je li jasno da je ona istodobno slika privida i potvrda našega svijeta? Slika nas samih? Nas, koji smo bili? Nas, koji postajemo svoj vlastiti privid“⁶⁴.

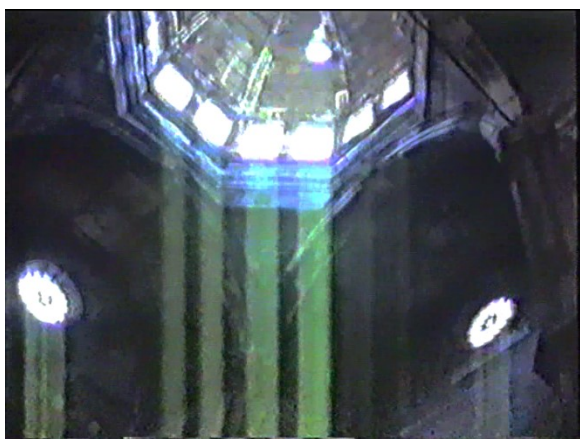
Prostor se također iz semiotičke perspektive može promatrati kao jedan od znakovnih sustava, opisiv poput jezika, referira na nešto što nije on sam, sadržava sadržaje i izraze te tako proizvodi značenja. Filolog Wilhelm von Humboldt (prema: Bezić, 1961: 383) uočio je da se u pojedinim jezicima osobne zamjenice poistovjećuju s priložima prostora pa se kaže „ovdje“ umjesto ja, „tu“ za ti, a „tamo“ za on. Prema tome, zaključuje Bezić, prostor je „čovjekov existencijal, gotovo on sam“ (1961: 383). Prostori grada kakvog znaju njegovi stanovnici više

⁶³ https://nomad.ba/snimatelj_je_gospodar_lika (22.10. 2020.).

⁶⁴ Ibid.

ne postoje, krajolici okolice i grada su neprepoznatljivi. Ove refleksije možemo iščitavati iz zapisa snimatelja o transformacijama grada Zadra, odnosno krajolicima koji pulsiraju događajima rata. Krajolici kao društvena kreacija plod su interpretacije i percepcije zajednice, nisu samo ono što vidimo, već su oni način na koji vidimo. Krajolici su i osobna interpretacija i percepcija pojedinca te je tako svaki krajolik jedinstven, neponovljiv, kreacija pojedinca i zajednice čije poimanje ovisi o asocijacijama kojima se stvara. Asocijacije krajolika rata utjelovljene su u kadrovima snimatelja.

„Svaki pejzaž nikad nije samo pejzaž, (...) preko krajolika spustio se ljudski duh i zajedno s njime prikazao“, ustvrdio je Focht (1961: 157 prema: Njegovec, 2016: 24), a krajolici su i prostori zbivanja, razgovora, poistovjećivanja, ali i mediji razmjene između čovjeka i prirode, kao i subjekta i drugog (Mitchell, 2002: 5).



Slika 12



Slika 13.

Snimatelji su svjedočili drami koja se odvijala na prostorima njihovog življenja, događajima koji su se trajno zapisali u obliku *narativa* zabilježenih u njihovim krajolicima i kulturi njihovih stanara, a s kojima su se mogli poistovjetiti stanovnici Hrvatske.

Berger i Luckmann (1991) u svom djelu „The Social Construction of Reality“ naglašavaju da društvene promjene oblikuju identitete koje ih nakon njihove „kristalizacije“ održavaju, prilagođavaju ili ponovo formiraju društvenim odnosima. Ističu da je identitet „fenomen koji proističe iz dijalektike između pojedinca i društva“ (Berger i Luckmann, 1991: 195), identitet se može sagledavati i kao opipljiv jer je „čovjekova stvarnost društveni proizvod“ koji je

ostvaren kroz oblikovanje stvarnosti (Berger i Luckmann, 1991: 13). Autori dalje ističu kako identitetu značenje prvenstveno daje odnos, „dijalektika“ pojedinca i okoline (Ibid.).

Jezik, a tako i glazba, zvuk, slika i sl., su mediji pomoću kojih se značenje proizvodi i razmjenjuje, također reprezentiraju koncepti, ideje i osjećaji (Hall, 2003). Proučavajući načine i simbole kroz koje to ljudi rade dolazi se do saznanja o njihovoj kulturi i kulturnim vrijednostima. Snimatelji su kroz zapise utjelovili identitete u razorenim krajolicima, donijeli prikaze psihičkih stanja kroz portrete, razorena svetišta, prostore doma i grada koje možemo gledati i kao znakove koji ulaze u semiozu kao dinamičan proces u kojem se „označuje određeni predmet i stvara interpretanta“ dok veza, sličnost i konvencija kao mehanizmi sudjeluju i pomažu u uspostavljanju značenja znaka. Johansen i Larsen napominju da pojmovi kao indeksni, ikonični i simbolični upućuju na dominantnost, a ne na samo pojedinačan mehanizam znaka (Johansen i Larsen 2000: 77-78 prema: Lah, 2016: 11).

Prostori uvijek govore o društvu tako da su prostori jedan od modela kako se društvo predstavlja, ali kao i kod koji priča o drugim društvenim kodovima (Lah, 2016). Snimatelji snimajući stvaraju prostore govoreći o društvu kojeg bilježe, ali i stvarajući prostore u svojim zapisima donose subjektivne iskustva i doživljaje rata izazvano i stvoreno življenjem u prostorima straha, neizvjesnosti omogućujući razumijevanje takvih doživljaja zapisa samo/najviše za onoga tko ga može prepoznati i iskusiti na individualnoj i kolektivnoj razini.

Odnos između filmova i kulture je u jednom specifičnom i dinamičnom odnosu. Filmovi, a pod tim nazivom podrazumijevamo i audiovizualne zapise ratne svakodnevice, utjecali su i utječu na sve one koji su ih gledajući konzumirali. Takvi zapisi su također i proizvod jedne takve kulture u kojima su nastali, njezin sastavni dio, a time i odraz briga, stavova i uvjerenja, odnosno konvencija određenog društva u određenom kontekstu toga vremena. Takvi zapisi su pripovjedači o vremenu u kojima su nastali. Sama spoznaja da su kamerom bilježena ratna događanja u neposrednim trenucima ratnih djelovanja, padanja granata, prelijetanja aviona i avionskih granatiranja, razaranja govore o potrebi bilježenja događaja rata i svojevrsnom fenomenu svjedočenja audiovizualnim zapisima uokvirenih subjektivnošću i emocijama koje je donio rat. Snimatelji koji su se zatekli u prostorima rata, profesionalni snimatelji ili amateri koji su posjedovali kameru, bili su zaokupljeni bilježenjem i svjedočenjem ratnih zbivanja. Rat su prikazivali kroz prikaze ratne svakodnevice, razotkrivajući sebe, svoje zabrinutosti i strahove u kadrovima razrušenog grada, potopljenih brodica, spaljenih i uništenih prostora, ljudske patnje zapisane u ranjenim pločnicima ispod

kojih je cijelo vrijeme rata pulsirao život. Stanje košmara, izrešetanih površina i nesigurnih prostora nije plašilo snimatelje. Snimajući svoje življene prostore i svoje ratom izbrazdane krajolike, snimali su prizore na koje ih nitko nije mogao pripremiti. Kroz ranjenu intimu prostora grada, ujedno i prostora ratišta, otkrivali su vlastitu. Ljubić smješta kadrove intime obitelji u zapis o svakodnevici rata zajedno s ostalim zapisima do kojih je uspio doći razmjenom ili dijeljenjem snimljenih materijala, a takvi su se zapisi zajedno gledali u prostorima improviziranih skloništa ili obiteljskog okruženja. Kao i sva ratna literatura nastala u vrijeme rata bila je prvenstveno usmjerena na čitatelja, onog koji je s autorima živio u vremenu rata, ali i na onog koji će tek doći, a „taj drugi je možda čak i važniji“ (Matanović, 2017: 10). Tako je bilo i s audiovizualnim zapisima ratne svakodnevce. Tijekom istraživanja otkrilo se da snimke na VHS kazeti ne pripadaju samo Željku Ljubiću već je s prijateljem Antićem zajedno snimao i presnimavao snimljene kadrove, a saznaje se kasnije u razgovoru s Pavlom Čalom da su snimci ratne svakodnevce na VHS kazeti dijelom i njegovi. To ukazuje na dijeljenje sadržaja snimljenih materijala, kao medij bila je popularna VHS kazeta koja se mogla lako pregledavati, ali i presnimavati na videorekorderima.

Tata je snimao po gradu, s balkona, krova zgrade. On je to presnimavao preko VHS kazete, znam da su to bile manje kazete za snimanje u kameri, i da je on imao neku VHS kazetu u koju bi se ubacila ta kazeta. Bio jako dobar prijatelj s Vojom, oni su skupa to nešto snimali, gledali (Ljubić, Mario, 2022, pers. Comm., 26. listopada).



Slika 14.



Slika 15.

Nisu se audiovizualni zapisi dijelili samo među stanovnicima i snimateljima amaterima. Takvi zapisi razaranja i ostalih bilježenja ratnih događanja često su se nalazili u televizijskim vijestima, izvješćima te su postali i dijelom različitih filmskih ostvarenja.

Evo, gledaj što se tu dogodilo. To je isto tragedija. Fulgosi koji je napravija prvi film “Tužno šibensko ljeto”, on je zapravo pokupija više-manje sve. U tom filmu je 80 posto mojih snimaka u tih sat vremena. Međutim, što se onda dogodilo? Brešan mlađi isto je radio jednu emisiju od tih materijala i te su VHS kazete jednostavno nestale na HRT (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

Nažalost, osim što ovi događaji ukazuju na vrijednost ovakvih materijala, slika su i nemara prema njihovim autorima, ali i vezanost autora sa svojim zapisima. Mnogi posuđeni i iskorišteni snimci nisu nikad vraćeni autorima:

Sada kada je Živković išao raditi svoj zadnji film, imao je strašnih problema jer taj HTV, to ti je čudo jedno od nemara. Oni su, kažem ti sve to meni uzeli. A ja sam do ovog svog materijala i ovog svog filma došao sasvim slučajno. Kako u tom filmu ima jedan snimak kako ja sa one zgrade od Izgradnje snimam – brod puca po gradu. Onda su toga što je bio zapovjednik tog broda, uhvatili su ga negdje prije 1,5-2 godine kada je doša produžiti neke svoje dokumente u Split. Ulovili su ga. Onda je mene državno odvjetništvo zvalo kao svjedoka jer sam ja snimio kako on puca. Tada su mi oni dali taj film. Taj film su mi dali u državnom odvjetništvu jer je to kao dokazni materijal, rekli su da sam to ja većinom snimio, znači autorsko pravo tu nije sporno i tako sam ja došao do toga filma. Inače, tražio sam od televizije, pisao sam im... To je strašno puno materijala, neću pretjerati, ali to je oko 12 VHS kazeta i sve se to na kraju svelo na 1 sat filma. Ja sam snimio sve to vrijeme pucanja, sve što je gorilo, od luke do Šipada. Ja sam zapravo samo išao okolo-naokolo s mojim Renaultom 4 i snimao. Rekli su mi da sam lud (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

U radu „The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Appreciation“ Richard Chalfen (1986) proučavajući kućne filmove napominje da ljudi koji su se okupili da budu zajedno u jednom takvom filmu, ostat će zajedno u simboličnom smislu i za buduća gledanja i kada ti ljudi više ne budu živi (Grasseni, 2014)⁶⁵. Slično možemo reći i za audiovizualne zapise

⁶⁵ <https://journals.openedition.org/anthrovision/1446> (Datum pristupa: 13.10. 2020.).

ratne svakodnevice. Kadrovi snimljeni, umnažani, dijeljeni, postavši dijelom nekih drugih zapisa, uvijek su prisutni stvarajući mrežu sjećanja, također i odnosa, emocija i doživljaja bez obzira na koji način je njihova naracija prikazana. Grasseni (2014) koristi izraz „ponovo pronađene snimke“ pod time podrazumijevajući snimke na društvenim mrežama koje je „netko već 'pronašao', stavlja je na mrežu i prožima je preciznim značenjem u kontekstu određenog kolektivnog angažmana“ (Ibid.). To možemo reći i za snimke šibenskih i zadarskih amatera. *Ponovo pronađene snimke* u zastrašujućem skladištu dijeljenih snimaka ratne svakodnevice kao oblika kolektivnog pripovijedanja s jedne strane i kadrova koji donose i odražavaju tjeskobna stanja, uvjerenja i vrijednosti kultura koje ih proizvode, ali oni također pomažu u oblikovanju i učvršćivanju uvjerenja te iste kulture.

Veliki broj snimaka iz Domovinskog rata nalazi se na platformi YouTube. Dolazak digitalne tehnologije promijenio je način na koji se sjećamo prošlosti, ali i načinom bavljenja sjećanjima na sukobe. Popularna mrežna usluga za postavljanje, pregledavanje, razmjenu i ocjenjivanje videozapisa omogućuje senzibiliziranje o udaljenim sukobima, memorijalizaciju u stvarnom vremenu koja se razlikuje po svojoj neposrednoj i decentraliziranoj prirodi od ranijih praksi komemoracije. Sada je omogućeno ne samo suvremenim ratnim sukobima prikazivanje na internetskim platformama, već i susretanje sa snimkama starijih sukoba na koje su tijekom posljednjeg desetljeća sve više utjecali procesi digitalizacije. Tako se na kanalima korisnika na YouTube mogu istovremeno naći nemontirani audiovizualni zapisi snimatelja, ali i audiovizualnih zapisa različitih TV emisija iz Domovinskog rata. Sadržaj YouTube kanala korisnika *machine head*⁶⁶ govori o njegovim preokupacijama, ali otkriva i njegove refleksije u sadržajima koje postavlja i nudi. Ovdje također možemo vidjeti i rezultate samostalnih istraživanja pojedinih autora o događajima u ratu, kazivanja svjedoka rata, stavove o komemoracijama rata, ali i neslaganje s dominantnim diskursima iz prošlosti, sve to kroz videozapise. YouTube postaje mjesto iskaza – sredstvo izričaja.

Tako dolazi do brisanja granica između proizvođača i onih koji konzumiraju sadržaje, onih koji donose neke vrijednosti i onih koji ih usvajaju. Mogućnošću ovakvog načina proizvodnje, dijeljenja i konzumiranja sadržaja svaki pojedinac dobio je i priliku izraziti vlastito mišljenje, upotrebljavajući *ponovo pronađene* snimke te tako i stvaranje novih, ali sada oblikujući ih kroz svoja razmišljanja i stavove. YouTube kanal *machine head* je na neki način i kanon i arhiva, dinamičan proces koji dopušta mijenjanje sadržaja, arhiviranje, ali i mogućnost dijeljenja i

⁶⁶ <https://www.youtube.com/@machinehead1471> (Datum pristupa: 12. 10. 2020.).

zajedničkog rada na videomaterijalima u smislu interpoliranja radova drugih autora u svoje vlastite, koji svojom dinamikom u komentarima i mišljenjima daju novo svjetlo i stalne izmjene/mijene u ponašanju i mišljenju onih Drugih. Ovaj YouTube kanal ima 3 701 128 pregleda⁶⁷, a postoji od 9. siječnja 2013., dopušta komentiranje, daje uvid u odnose, kroz višestruke glasove usredotočuje se na kolektivno pripovijedanje koje se prenosi kroz zvučne kulise, prizore i virtualne krajolike. Tako se u komentarima bilježi prepoznavanje svojih krajolika: „Na 14:23 i 14:34 gori moja kuća. Al samo je jedan rekao mudro na 26:12 : vratiti će oni to nama dečki.“; promišljanja: „Arkan narodni heroj? Uvoznik bele tehnike, sramota za srpski narod. Topčagić i Ojdanić pevaju nakon pada Vukovara? Sad da ih pitaš, svi bili protiv rata.“; moguće suradnje: „Pozdrav Machine head. Možeš li mi molim te reći jel ti imaš pravo na ove snimke? Upravo završavam dok.film o Zadru. Pa možemo napraviti neku suradnju. Puno hvala na odgovoru.“; potraživanja: „Jel ima snimka o ulasku četnika u Škabrnju 18.11. ili snimaka o Škabrnji 1993 godine?“; odgovori: „ima , jel sam vidija jednom slučajno kad je covik prebaciva s kamere na cd u jednom foto studiju. ali doc do toga je jako tesko.“; konstatacije: „Zašto bi ja zaboravija ovo??? Neću, oprostit ću, li zaboravit NEČU!!!!!!!!“; pohvale: „One of the best channels on this website.“



Slika 16.



Slika 17.

Ovi doživljaji rata u audiovizualnim zapisima stvaraju osjećaj „pripadnosti članovima grupa od potkultura, dijaspore, nacionalnih i nadnacionalnih politika“ (Grasseni, 2014) pružajući „konkurentske, osporavane i izmišljene naracije“. Tako zapisi koji bi bili zaboravljeni, sada

⁶⁷ 26. listopada 2022.

nalaze mjesta i pojavljuju se na različitim YouTube platformama i internetskim stranicama. Tako je omogućeno pripovijedanje priča, a to je i način da ljudi shvate svoju prošlost, i kroz pamćenje i kroz zaborav te da kroz pripovijedanje priča, budućnost i kolektivna prošlost budu smještene u značajne narative.

Pavičić (2003) ističe da su 1990-e razdoblje u kojem je snimljeno puno „neinventivnih i/ili propagandističkih dokumentaraca u kojima su autori repetitivno obrađivali slične teme, često koristeći se istim dokumentarnim video-snimkama, gomilajući jednolično varirane motive hrvatske nesreće i žrtve koje najčešće nisu sadržavali ni gram iskreno posredovane i dojmljive emocije“. Događanja u hrvatskoj kinematografiji gdje film kao medij nije iskoristio datost generiranja i potvrde, ali i reprezentacije nacionalne zajednice (Šakić, 2014: 325), televizija je to znala iskoristila te je za vrijeme rata uz novine i radio konstruirala „javnu sferu nacionalne zajednice u Hrvatskoj“ (Ibid.). Brojnost kadrova ratne svakodnevice u zapisima govori o potrebi prikaza *takvih nesreća*, prvenstveno kao dokumenta, svjedočenja u kojima su smještene emocije, njihovoj interpretaciji kroz motive i načine prikaza, ali i kao proizvod kulture u kojoj se sve to događa. Turković i Razumijevanje filma ističe da „dokumentaristi snimaju svašta, ali ne i bilo što“ (Turković, 2012: 25).

Osobna potrebu autora da svjedoči i ispriča kroz što sve prolazi on i njegov grad upisana je u kadrove zapisa kroz vlastito življeno iskustvo, predstavljajući tako osobnu, autoreferencijalnu i vizualnu priču. Šibenski amateri u zapisima na spomenutoj VHS kazeti interveniraju dok snimaju: u odabiru kadra, dijelu prostora koji će obuhvatiti njime, njegovom vremenskom trajanju, položaju kamere. I u takve odabir nameće se rat jer iznenadnim događajima na terenu dolazi do pomaka kamere, trzaja, iznenadnog mraka zbog ostavljene kamere uslijed straha od nadolazeće granate, a sve to prate zvukovi stvarnosti. Na pomno kronološki posloženim kadrovima, autori svjedoče stvaranju novih svjetova.

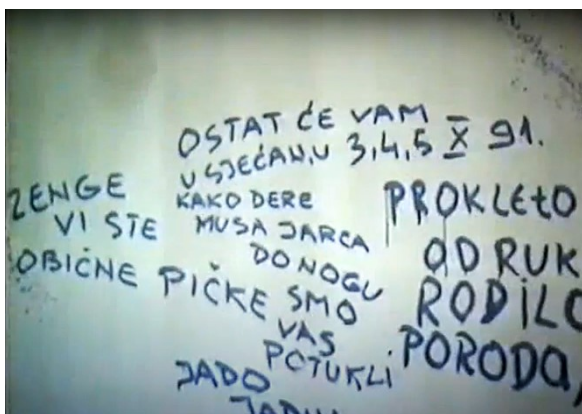
„Autoetnografiju stoga treba promatrati kao pokušaj stjecanja prostora koji može sadržavati temu. Takva potraga dovodi do izgradnje mjesta koje ide usporedo s identitetom. Taj put može uključivati različite vrste prostora, koji značajno odjekuju pod simboličkim svjetlom: postupak stvaranja filma prvi je važan prostor, u kojem autor ima priliku slobodno se izraziti i izgraditi reprezentativni svijet prema njegovom načinu vizualizacije drugih i okoline, njegovim opsesijama, ukusu, prioritetima i vrijednostima – drugim riječima, po vlastitom obliku. Uz ovo kreativno putovanje konstelacija fizičkih prostora obilježava razvoj pripovijedanja i otkrivanje najintimnijih strana teme kroz njegov vlastiti glas“ (De Rosa, 2012: 531).

Pave Čala usprkos opasnosti po život predano i sistematično bilježi ratnu stvarnost. Iako je amaterska kamera bila dobavljiva, još uvijek velik broj stanovništva nije imao kameru:

Teško je to reći, imao sam kameru, a to je onda bilo dosta rijetko, pogotovo VHS i ovako veliku. Ja sam nju svugdje sa sobom nosio. Kako sam bio u općinskom Kriznom štabu, gdje god sam išao i što god sam radio, uvijek sam je nosio sa sobom.

Poriv da snimi sve što se događalo u njegovom gradu bio je jako velik. Obilazeći članove obitelji od skloništa do skloništa snimao je događanja po gradu.

Gledaj, žena mi je ostala u bolnici kao medicinska sestra i nije izlazila iz bolnice sedam dana, sin mi je bio u jednom skloništu, a 'ćer u drugom skloništu. A ja sam onda išao od jednog skloništa do drugog i usput snimao. Išao sam tako okolo, ali imao sam ja neku potrebu za tim, ne bi nosija kameru za sobom da nije bilo tako (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).



Slika 18.



Slika 19.

Emocije koje je iznjedrio rat u drugačijim nijansama njihovog dotadašnjeg postojanja i intenzitetima, straha, ljutnje, ranjivosti, pretočile su se u videozapisima s prikazima ratnog nasilja. Iako su to neobrađeni, sirovi materijali, njihovi autori također rade odabire što i kako snimati. Ono što ih zaokuplja su razoreni krajolici s prikazima mora, gradskih vizura, polja, maslinika, krša, domova, fasada, crkava. Barthes ističe da jasna denotacija ne postoji, odnosno, uvijek je prisutan konotativni potencijal fotografije, slike, crteža, ali i kadrova unutar audiovizualnih zapisa ili zapisa u cjelini. Konotativne mogućnosti ima svaka slika, konotacija

se gleda kao slika u slici, interpretacija. Možemo tako razmišljati o denotaciji kao o zadnjoj konotaciji. Barthes mit ne gleda samo kao verbalni diskurs, već može nastati kroz artefakt, bilo koju društvenu praksu i sve što može funkcionirati kao mit ako pod utjecajem čovjeka tvori nekakvo značenje (kao znak). Upravo na takav način, prikazujući različite odabrane ponavljajuće kadrove razorenih dijelova prostora, kutova snimanja, položaja kamere i sl., nekad i nesvjesnih odabira snimatelja, stvara se mit jer za Barthesa mitovi imaju ulogu u ostvarivanju i održavanju određenih ideologija, povezuje ih s nacionalnim identitetom (Bukač, 2018).

Emocija i doživljaj kroz krajolike i druge motive, raznolika i višestruka označavanja koja se održavaju i učvršćuju kroz videozapise koji dalje se učvršćuju u dijeljenju, zajedničkom gledanju i kolektivnom doživljaju rata putem sličnih motiva potpomognuto zajedništvom uslijed silovite agresije i opasnosti po život može se promatrati kao izgradnja mita povezanog s nacionalnim identitetom i patnjom uslijed agresije na Hrvatsku.

Dok je za strane snimatelje i fotografe u Domovinskom ratu snimanje bilo dio profesionalnog zadatka, hrvatski snimatelji i fotografi rat su bilježili sa svoje vlastite strane pa su bili izvan mogućnosti da budu objektivni. Snimali su u *vlastitom dvorištu*⁶⁸ i nepripremljeni za sve one strahote koje su ih čekale. Prizori su to iz srca rata koji odlikuju sve kadrove zapisa. Snimajući napade na grad Šibenik i Zadar te ratna zbivanja i njihove posljedice u okolnim mjestima i ratištima ovih područja, prikazuju krajolike kao odraze patnje i razočaranja. Prostori na kojima se upisivao rat, oblikovani su u vrijeme prije rata kao prostori u koji su uronjeni njihovi stanovnici, prostori koji nose smisao, prostori za koje se treba boriti jer su to mjesta sjećanja, mjesta identiteta, mjesto u kojem nasljednici dobivaju svoj smisao i preuzimaju ga na sebe kako bi sačuvali svoje individualno i kolektivno sjećanje (Žanić, 2008).

Prostori koje više nisu prepoznavali, mijenjali su se iz dana u dan. Poput začuđenih turista u vlastitom gradu, otkrivali su grad ponovo, grad u koji se poput novog stanara uselio rat. Fragmenti ratne svakodnevice pretvoreni su u mjesta propitivanja vizualnih prikaza prošlosti i građenja vlastitog identiteta kao i identiteta zajednice. To su ujedno i signali dokumentarizma jer dokumentaristi krađu od života, a što su bolji i tiši promatrači to su spretniji lopovi, a što je njihova kamera više isprovocirana od života, bolji su filmovi (Tadić, 2009).

Autori ovih pokretnih slika donijeli su osobne refleksije, svoja unutarnja stanja, subjektivna iskustva dobila su značenja eksternalizirajući se u kadrovima razorenog mjesta, tužnim

⁶⁸ Sandra Vitaljić.

portretima sumješšana, raketiranju crkava. Snimajući ratnu stvarnost autori bilježe svoje postojanje u ožiljcima rata.

Rose (2001: 23) naglašava da postoje znanstvenici i istraživači koji inzistiraju na mišljenju da je najvažnije mjesto na kojem se stvara značenje slike nije njezin autor, njezina produkcija ili ona sama, već je to njezina publika, koja donosi svoje vlastite načine gledanja i druga znanja na sliku i pritom od nje stvaraju vlastita značenja. Ovi zapisi, nastali kao dokumentiranje i svjedočenje o vremenu rata, donijeli su vlastite doživljaje i emocije, ali su također omogućili i onima koji su ih gledali da stvore svoje značenja i doživljaje.

Kao vodeći medij u svijetu druge polovice 20. i prvog desetljeća 21. stoljeća, televizija je u Hrvatskoj bila značajniji medij od radija, a osobito od tiska, odigrala je kroz ta desetljeća izuzetno važnu društvenu ulogu, osobito tijekom Domovinskoga rata. (Šimunović, 2019). Senjković (2002) naglašava da je, postavši najvažnijim izvorom informacija, doprla i do onih koji za politiku nisu bili zainteresirani. Tako Pavle Čala naglašava da je njegov snimak broda koji puca na grad puno puta prikazivan na televiziji:

U emisiji „TV kalendar“ ima kadar kada puca onaj brod po gradu, to je moja snimka. To se već u toj emisiji prikazuje 30 godina (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).



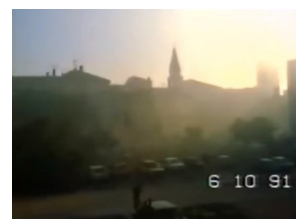
Slika 20.



Slika 21.



Slika 22.



Slika 23.

Kao što je u razgovoru Čala istaknuo, svi njegovi snimani materijali korišteni su u različitim filmovima. Budući da je TV bila najvažniji medij, može se zaključiti da su kadrovi zapisa bili gledani, prepričavani, a naročito snimci koji bi se našli na televiziji iz malih sredina s motivima razaranja njihovog grada.

Barba i Modlic (2016) u radu „Oteto zaboravu – Domovinski rat u arhivima Hrvatske radiotelevizije“ napominju da najveći dio arhivskoga gradiva Domovinskoga rata u arhivima HRT-a čine videozapisi brojnih ratnih snimatelja i novinara kao i ostalih građana koji su također pridonosili arhivu sa svojim privatnim amaterskim snimkama, a ustupaju ih i danas. Kvaliteta

takvih zapisa je neujednačena te je velika potreba za njegovim digitaliziranjem. Kao što je do sada naglašeno, mnogi zapisi snimatelja amatera donosili su raznovrsnije zapise, a jedan od razloga je bio i nedovoljan broj snimatelja koji su mogli snimati sva događanja, ali ponekad i nedostupnost takvih područja. Također, njihova predanost i neustrašivost i amaterski prikazi imaju posebnu vrijednost koja se danas dovoljno ne vrednuje.

Ja sam zapravo samo išao okolo-naokolo s mojim Renaultom 4 i snimao. Rekli su mi da sam lud (Čala, Pave, 2021, pers. comm., 17. rujna).

Međutim, YouTube platforma je neviđeno spremište sjećanja u audiovizualnim zapisima Domovinskog rata. Uglavnom neopterećeni kvalitetom, digitalizirani, dijeljeni, pomažu u raspravama te čuvaju uspomene na Domovinski rat na način na koji ne radi niti jedna druga arhiva. Javno dostupni u svakom trenutku, uglavnom dostupni za komentiranja i kao takvi za razmjenu mišljenja i različitih suradnji što je i bila prvotna namjera autora zapisa, da se upoznaju gledatelji o težini tadašnje situacije i bezumnosti drugih.

Činjenica da je ratna stvarnost aktivno uključena u kolektivno pripovijedanje – trajnost i cirkulacija snimaka ratne svakodnevice potvrda je da kultura egzistira kao neodvojivi dio ljudskog bića, a Domovinski rat kao razarajuća stvarnost pokrenuo je kreativne procese u doživljavanju takvog potresnog življenja s namjerom da se ne zaborave stanja i ranjenost stanovnika Hrvatske uronjenih u krajolike rata, ali i onih koji to više nisu ili se vraćaju povremeno.



Slika 24.



Slika 25.



Slika 26.

7.4. „Vodice, Šibenik 1991/1992“

Dramatične trenutke vodičke zajednice, kada su se na ulazu u njihovo mjesto pojavili neprijateljski i osvajački tenkovi, uspio je zabilježiti Šime Strikoman u filmu „Vodice, Šibenik 1991/1992“⁶⁹. Film je trajanja 38 minuta, realiziran 1993. godine, na YouTube platformi može se vidjeti na kanalu Šime Strikomana⁷⁰, postavljen je 7. ožujka 2016. od kada je imao 105 637 pregleda. Zapis počinje kadrovima svakodnevice prije rata, zajednici punoj života. Prvi kadrovi snimani su iz donjeg rakursa, prikazuju neposredni početak utrke biciklima na vodičkoj rivi. Dok se čuje žamor ljudi i djece, nižu se kadrovi nasmijanih lica, a posebnu atmosferu stvara glazba uživo koju u jednom trenutku zamjenjuje glas naratorice o teškim trenucima za zajednicu: „Tko nam krade i zaklanja sunce življenja, tko i zašto nam ubija duše. (...) Ne damo se nikome! Mi hoćemo i želimo zore i jutro, ljubimo i grlimo krš i more, i ono grli nas. (...). Neuništivost postojanja, horizont gori, strah, suze, tuga, krv, smrt, rat“.

Prve znakovi opasnosti rata koji se osjeća, ali sada i približava, Strikoman donosi kroz kadrove ratnih aktivnosti poput gustog dima u daljini, kadrove uznemirenih i zabrinutih ljudi na ulici koji sa zebnjom očekuju nevolje, a glazbena podloga poput simuliranja bubnjeva pojačava atmosferu neizvjesnosti i dolazak opasnosti. Krupni kadar pauka u mreži nagovještava početak rata i teških trenutaka zajednice. Sljedeći glas koji u filmu donosi zbivanja je glas zapovjednika⁷¹ koji je sudjelovao u obrani Vodica i vodičkog kraja. Njegovo kazivanje izmjenjuje se s kadrovima ratne svakodnevice, od boravka u skloništu, razaranju Vodica, do razgovora o posljedicama granatiranja. Kamera je u samom središtu zbivanja i prati sve: dogovore mještana o obrani mjesta, pregovorima s napadačima, razmišljanje o napadačima/Drugom, ali i posljedicama njihovih ratnih djelovanja, kao i kadrovima posljedica ratnih aktivnosti oslobađanja Šibenskog mosta. Na samom kraju filma prisutni su poetski dijelovi obilježavanja komemoracije kroz kadrove dolaska na mjesto obilježavanja pogibije kraj Šibenskog mosta, ali i obrane, kadrove vojnika koji dolaze noseći hrvatsku zastavu uz pjesmu „Život svoj prikazujemo Bogu“. U ovom dijelu filma, gledatelj se susreće s emotivnom recitacijom profesora svojim poginulim učenicima: „Ali, tko je mogao znati da će nadoći drugo vrijeme, da će od đaka veseljaka iznići ljudi, četa junaka. Sad drugačije stoje stvari – za vama

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Y3XL9tAWOkM> (Datum pristupa: 24. kolovoza 2022.).

⁷⁰ <https://www.youtube.com/@Strikomanfilm> (Datum pristupa: 24. kolovoza 2022.).

⁷¹ Ante Buha, zapovjednik Vodičke satnije, a kasnije i trećeg bataljuna.

žali čitavo mjesto, nad žrtvom vašom pogibije čelo i plače vaš profesor stari“. Film završava kadrovima djece koja u šetnji prolaze razrušenim dijelom Vodica i dolaze na vodičku rivu podižući ruke u zrak pokazujući uzdignuta dva prsta u znak pobjede.

Stanovnici Vodica našli su se u iznenadnoj i opasnoj situaciji kada su se morali organizirati u obrani svoga mjesta, neugodno iznenađeni silinom odvijanja i razularenosti ratnih zbivanja. Kao domaći/insajder u nedostatku očekivanog oružja da se priključi obrani mjesta, Strikoman je uzeo u ruke ono što je najbolje poznao – kameru. Snimajući svakodnevicu Strikoman je u kadrovima snimao i početak stvaranja atmosfere rata, odnosno proces nastajanja nemira u punini života koji se tada odvijao u Vodicama. Bilježeći svakodnevicu svoga mjesta Šime Strikoman pričao je o ratu kroz svoje iskustvo, iskustvo svoje vodičke zajednice, ali i onih Drugih.

Ellis (2012) u knjizi „Documentary: Witness and Self-revelation“ raspravlja o stvarnosti dokumentarnog filma kao o performansu, predstavi u kojoj su prikazani pregovori filmaša i stvarnosti. Interakcija između pojedinaca u određenom trenutku je jedina stvarnost o kojoj dokumentarni film može svjedočiti. U takvim međusobnim komunikacijama pojedinac donosi svoja očekivanja i razumijevanja o tome što se događa, kako će te situacije definirati, ali i kako bi se trebao i htio ponašati (Bruzzi 2006: 186 prema: Ellis, 2012: 48).

Budući da se ponašanje uvijek odvija kako bi odgovaralo okolnostima i očekivanju onog drugog, pojedinac odabire ono što će u takvoj interakciji naglasiti, odnosno ono što će ostaviti potisnuto upravo stoga što su ljudi društvena bića, pa imaju *lice* koje treba održavati. Svakodnevni susreti su također svojevrsni performansi o nama samima koji uključuju našu biografiju i identitet koji je posredovan vrstom *lica* koje smo unaprijedili i donijeli u našim ponašanjima u različitim interakcijama i situacijama. Tako je „lice na mnogo načina izraz biografije i iskustava“ (Ellis, 2012: 53).

Strikoman je sa svojom kamerom, iz samog srca performansa koji je nametnuo rat sa svojom dramatičnošću i silinom, uspio snimiti *lica* uobličena okvirom rata. Ona su sada posredovana zajedničkom katarzom identiteta i proživljenosti stvarnosti u prostorima rata. Naivnost i iskrenost, poetičnost u dramatici rata, ali i ljubav prema svome mjestu i domovini upisana su kroz stanovnike Vodica u Strikomanove kadrove ovog dokumentarnog filma.

Nametnuti rat koji se upisao u ratnu svakodnevicu snimatelja, promijenivši tematiku njegove snimateljske okupacije, omogućio je da stvarajući audiovizualne zapise u to ratno doba, snimatelj Strikoman utječe na upoznavanje, razmišljanje i sagledavanje o događanjima koje je

donio i pokrenuo rat u življenju ovog kraja. Kao filmskom i televizijskom snimatelju koji se osim filma profesionalno bavio i snimanjem turističkih fotografija, atraktivne fotografije turističkih odredišta i motiva zamijenila je strašna ratna svakodnevnica. U njegovom filmu „Vodice, Šibenik 1991/1992“ kao snimatelj i stanovnik Vodica prikazao je dramatične ratne dane te zajednice. U dokumentarnom filmu prate se zbivanja na samom početku rata koji im je promijenio život.

Cijeli film kroz opisane kadrove ocrta atmosferu rata, ponekad se atmosfera opasnosti u filmu doimala nestvarnom i nadrealnom, da bi u sljedećim kadrovima postala stvarnost. U filmu je prisutan i specifičan prikaz mentaliteta, njegov sustav vjerovanja i vrijednosti. Srčanost, stalno propitivanje, odlučnost, ali i nada u čovječnost, briga za zajednicu. Autor daje svoj glas kroz kadrove i prilaže ga višeglasju koje je prisutno kroz film.

Film se ne bavi istraživanjem povijesnih istina, već autor donosi doživljaj zajednice koja se u jednom trenutku našla sama u ratu, tenkovima nadomak mjesta kao stvarnosti rata koji se počeo zahuktavati, ali i autorovih osobnih istina i emocija ispričanih kroz kadrove iz samog središta tadašnjih zbivanja. Film priča priču iz prvog lica, autora koji progovara o životu zajednice, ali jedno ne govori bez drugoga, pojedinačno ja podrazumijeva i utjelovljuje drugo.

Emocija neizvjesnosti, straha, naivnosti, srčanosti i neustrašivosti obilježila je ljude s kojima je autor odrastao i mjesta u kojima je stvarao svoj identitet. Na primjeru ove zajednice i zbivanja u ratnim počecima zasigurno se mogu poistovjetiti svi koji su se upoznali s emocijom straha i neizvjesnosti koju je donio rat. U filmu osim glasova samog autora ispričanih kroz kadrove susrećemo i glasove članova zajednice kroz razmišljanja, zabrinutosti, ali i onih Drugih ispričanih kroz kadrove i priče mještana. O identitetu, kulturi i ratnoj svakodnevici progovara se i kroz poetsko izražavanje, poeziju, ali i narodnu pjesmu na samom kraju filma koja pjeva o Hrvatskoj. Kroz film se stalno propituje odnos zajednice i onih Drugih, odnosi između svjetova, onih iza nas i onih u ratnoj zbilji, ali i onih koji dolaze. Autor iz prvog lica priča posve osobnu priču, ali i briše granicu osobnog i zajednice. Priča o sebi je priča o Vodičanima, ali i svima koji pate. U trenutcima propitivanja sebe i Drugih vidljivi su i pokušaji izjednačavanja tih svjetova – „(...) i oni su ljudi (...)“. U filmu je dočarana emocionalno nabijena atmosfera, kao i prisutni osjećaji nade u konačan ishod, ali i nemoći, puknuća, kao posljedice nove i opasne zbilje. Ovaj autoetnografski pristup, koji donosi „otkrivanje osobnog iskustva kako bi se otkrila data društvena stvarnost“ protkan je kroz film. *Lica* mještana Vodica u trenutku ugroze njihovih života i mjesta iznjedrio je lica oblikovana u okviru ratne stvarnosti pa se u tom kontekstu

možemo složiti da je „međusobno obvezujući zadatak održavanja *lica* u bilo kojoj socijalnoj situaciji način na koji pojedini sudionici pokazuju svoju svijest o drugima. Pritom priznaju da su međusobno odgovorni. Ta je odgovornost u osnovi moralna stvar“ (Scannell 2007: 151 prema: Ellis, 2012: 49).



Slika 27.



Slika 28.



Slika 29.

U rujnu 1991. godine tzv. Jugoslavenska narodna armija potpomognuta domaćim Srbima napala je šire područje Vodica i Šibenika. Namjera je bila zauzeti te gradove i Hrvatsku podijeliti na dva dijela. Dolazak tenkova na sami ulaz Vodica iznenadio je Vodičane. Vodice, prvenstveno turističko mjesto u Šibensko-kninskoj županiji razvijalo je svoju turističku ponudu usmjerenu na kupališni turizam i privlačenje gostiju u noćne klubove, restorane, a blizina nacionalnih parkova i zaštićenih dijelova krajolika s ponudom različitih manifestacija činile su ih atraktivnim i privlačnim. Nekoliko godina prije početka rata, 1985. godine, Šime Strikoman se odlučio vratiti u Vodice:

Ja sam se vratio tada u Vodice, da mi stalno mjesto boravka budu Vodice. Radio sam ja svugdje, a kad ne bi radio onda bi najčešće bio u Vodicama, doma (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Pun ideja, kao snimatelj usmjerio je svoje djelovanje u suradnji sa svojim mještanima na osnivanje Televizije Vodice koja je u početku bila prvenstveno usmjerena na zabavni program.

Velik broj ljudi su me prihvaćali i slušali, nikad se nije pojavio tko bi neke ideje imao prije mene, a uvijek sam ja bio taj. Ali sam bio nesebičan i uvijek sam uključivao sve, pa i molio neke, počeli su se pojavljivati mladi koji su htjeli biti tamo (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

U atmosferi rata koji je već došao na vrata i vodičkog kraja, kao profesionalac i insajder Strikoman je zabilježio neprocjenjive trenutke kojima je donio naivnost, srčanost, emotivnost i ljubav prema svome mjestu i Domovini. U filmu trajanja 38 minuta su i 17 minuta dragocjenog materijala koje je Strikoman snimio u samim početcima stvaranja taktike obrane mjesta i uslijed dezinformacija koje su kružile po Vodicama o predaji tenkova JNA. Upravo su ovi kadrovi pravi dokument i svjedočenje o tom vremenu jer su snimani u samim začetcima obrane i početka rata, a mještani su se u naletu emocija, a i zbog prisustva domaćeg snimatelja, ponašali neometano i prirodno. Strikoman je donio prave dokumentarističke kadrove takvih trenutaka zabilježene s profesionalnošću, znanjem kako i što snimiti, ali i s emocijama stanovnika napadnutog mjesta.

Znači, 16.9.1991. kada su došli tenkovi na most, onda smo se mi našli ispred zgrade općine u Vodicama, ja sam čekao da bi dobio pušku. Ali, nije je bilo, pa sam sebi rekao, uzmi ti kameru. Ali, što se desilo u tom metežu? Ispao mi je mikrofon tako da je kamera prvi dan snimala bez tona. Netko ga je kasnije našao. (...) Znači, ja sam se našao u toj situaciji. Snimljeno je 17 minuta toga prekrasnog materijala, bio sam ponosan da sam to uspio snimiti, onda je to stajalo i rekao sam, „ajmo napraviti film“.

Odobrila mi je tada Hrvatska televizija da imam montažu. Taj materijal, ja to nisam htio prikazivati 1991. jer je bilo opasno za te ljude, a 1992. sam još snimao što je dosta bitno. Htio sam taj pobjednički duh prikazati, a prikazao sam postrojavanje povodom godišnjice tih događanja, onda su bile te scene odlaska, sada već vojske, na mjesto gdje su poginuli njihovi najmiliji, nažalost i nekoliko sprovoda, pa taj govor profesora Ševerdije koji je tako nadahnuto govorio o svojim učenicima, sada ratnicima. Tako da je to jako jako dirljiv film, mi ga prikazujemo uvijek, osim na YouTube on se gleda u Vodicama na rivi zahvaljujući Luki Lipiću. To je interesantno, uvek imaš neke pojedince koji te žele, ali nemaju neku širu, na žalost, podršku (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

U početnim kadrovima filma kamera je dinamična, snimajući iz ruke Strikoman se kreće kroz bezbrižne okupljene ljude, sliku prate prirodni zvukovi okoline koji se kasnije pretaču u simuliranje bubnjeva i glas pripovjedača. Dinamična kamera u jednom trenutku postaje statična dok svu radnju i dinamiku preuzima crni pauk u krupnom planu te najavljuje događanja koja dolaze. Tako filmski prostor stvara atmosferu opasnosti i neizvjesnosti događanja koja slijede. U filmu su prisutna dva pripovjedača koji donose priču obrane Vodica, kamera (Strikoman) koja daje glas Vodičanima koji se reprezentiraju kroz vizualne i zvučne zapise. Ona dopušta

sudionicima reći, pokazati i objasniti kroz naraciju slikom, dinamičnom kamerom i povremenim kratkim dijalozima. Drugi pripovjedač je zapovjednik Ante Buha koji se proteže kroz cijeli film donoseći priču zapovjednika iz prve ruke. Jedan i drugi ujedinjeni su protiv napadača, stvaraju nove početke i grade nova značenja. Filmskim jezikom Strikoman „gradi svojevrsni arhiv budućih sjećanja, organizira, klasificira i propisuje, a time – fukoovski gledano – preuzima poziciju istine“ (Mudronja Pletenac i Vrbančić, 2018: 253). U cijelom filmu prisutan je i treći upisnik značenja, a do samog dolaska tenkova upisan kroz priče, zvukove oružja, slike iz medija, atmosferu u mjestu, dima u daljini.

Rat je omogućio da se putem filmskog narativa gledateljstvu ponudi sjećanje i vizualni spomenik u liku zapovjednika Ante M. Juričeva Bobana u trenutcima kada je, podižući ruke u zrak s podignuta dva prsta kao znak pobjede, krenuo u pregovore. Javni prostor je „često prostor prizivanja k svijesti i uspomenama, koji se i javno “ozakonjuje” u kolektivnom pamćenju“, u „njemu se kontestiraju, sukobljavaju, natječu, pregovaraju svijesti ili zazvane uspomene, kolektivno sjećanje i osobne prakse prisjećanja“ (Pletenac i Potkonjak, 2011: 8). Inspiriran kadrom iz filma, amaterski kipar Ivan Ićo Malenica nakon rata izradio je spomenik Domovinskom ratu za koji Pavičić naglašava da je u njemu pobudio osjećanje, za razliku od javnih suvremenih ideoloških spomenika koji su „ideološki sklop i funkciju koja pripada 19. stoljeću željeli izraziti kroz likovni jezik 21. stoljeća, a taj zijev u djelima bi se osjećao kao hladni, zanatski cinizam“⁷². Ističući da „priprosta, doslovna forma ražinskog “meštrovića” odgovara priprostoju, jednostavnoj emociji koju svi herojski spomenici teže izraziti“ (Ibid.).

Povratkom u Vodice Strikoman nije slutio da će snimati ratnu svakodnevicu. Vrijednost ovakvih kadrova je u neposrednosti zahvaljujući emocionalno nabijenoj atmosferi i prisutnosti kamere iza koje stoji domaći/insajder. U trenutcima kada Vodičani improviziraju odlazak na pregovore, ipak ne vjerujući da je u potpunosti istina vijest o predaji tenkova, uzimaju bijelu krpu i skidaju hrvatsku zastavu sa zgrade općine te zapovjednik Buha starijem Vodičaninu koji nije vojnik, a koji će nositi zastavu u pregovorima stavljajući ruku na vrat kaže:

„Slušaj stari. Imaj srca, ja se nadam da će biti sve u redu.“

Atmosfera u ovim kadrovima, kako je naglasio Strikoman, jedinstvena je te podsjeća na kadrove igranog filma. Dramatičnost i neizvjesnost situacije, nabijena emocijom straha i odlučnosti, ali i neustrašivosti kao i dezinformacijama koje su u ratu bile stalno prisutne, snimljene su iz neposredne blizine. Zapovjednik Buha daje zadnje upute:

⁷² <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/maneken-domovine-3351953> (Datum pristupa: 24. listopada 2022.).

„Ne znam da li će oni pucati. Imaš zolje, imaš sve uza se. (...) Ovaj koji ide sa zoljom... Ti, dođi ovamo! Ti ćeš prvi izaći koji ćeš zauzeti položaj da uništiš tenk. Ako bude reagira, ja ne znam je li to istina ili nije, ne viruj nikome. Vjerojatno je pošten čovik. Ako bude reagirao na naše ljude, odma tuci. Ne bude li reagira, ne tuci!!“

Strikoman je znao procijeniti situaciju, prepoznao je važnost trenutka te je odlučio ne snimati posljedice razaranja već se posvetiti i snimiti jedinstvenu situaciju i trenutke formiranja obrane mjesta te odnose među mještanima, njihovu naivnost, zatečenost nepredvidljivošću neprijatelja, ali i snalažljivost i hrabrost.

Ispred te općine sam shvatio da ne trebam ja juriti gdje padne koja granata, već sam to kasnije snimao, ali sam bio usredotočen na tu komunikaciju između branitelja i svega što se tu vani vani događalo. Ja sam imao ogromnu sreću da budem tu jer su to bili sve moji ljudi. To nije mogao netko sa strane. Samo sam ja to mogao izvesti jer kamera je bila udaljena od njih jedan metar, tako da je to ispalo kao da je igrana scena. Takvo nešto nije snimano nigdje u Hrvatskoj, možda i u svijetu. E, to je nešto! (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Peterlić (2000) u knjizi „Osnove teorije filma“ naglašava da u filmu postoje dvije sfere, ona koju vidimo, smještena unutar oštih granica okvira, ona je jasna, izoštrena, definirana i izabrana. Upravo spoznaja da je izvan okvira nešto strašno, nešto što dolazi i donosi nemir i uznemirenost, stvara napetost. Tek kasnije pri kraju filma u kadrovima uočavamo što je cijelo vrijeme bilo izvan okvira. Kadrovi uništenih automobila, tenkova, protutenkovskih mina i pustoš koja nameće razmišljanja da je moglo biti i drugačije.

Film Šime Strikomana reprezentacija je zajednice i autora u mnogostrukosti, raznolikosti i složenosti iskustava i ratom izazvanom ukorijenjenosti identiteta u prostore njihovog mjesta (Povrzanović, 1997: 154). Izravni susreti s ratnim razaranja i opasnostima natjerali su ljude da to svoje mjesto i domove dožive još emotivnije (Ibid., 159). Emotivne reakcije, a i one drugačije prisutne su u komentarima filma na YouTube kanalu.

„Vijecna im slava. Svoj mladi život dadeše za nas. A političari seru po njihovom žrtvom – majku im Laka im slobodna hrvatska zemlja i da bog da nikad vise nitko ne sere po njoj i po nama“ (Luka B, 22. rujna 2017).

„Svugdi, od Iloka, Vukovara, do Pakraca, Kutine, Banije, Karlovca, cijele Like i Korduna, Dalmacije i doli cilog juga, zlatna generacija ljudi se nasla u isto vrijeme. slikari, moreplovci, vrtlari, zidari, mesari, odvjetnici, doktori, svih je bilo!! Ali isprašili ste sve, gdi god je tribalo!! Sritan je nas narod i nasa sveta Hrvatska zemlja sta smo vas imali!!“ (Hot Kleopatra-Ava gamer, 22. svibnja 2019.).

„ma vidi ovo, isti oni moji iz 40 inženjerskog bataljuna iz '92 i '93 godine koji su mi upropastili život i obitelj a sad bježe“ (haarkwer, 18th Mar 22).

„sluge hitlera i amerike sve vam prokleta bilo na vijeke vijekova, Dogodine u Kninu“ (HRISTOV Srbin, 18. veljače 2017.).

„Sjećanja, iskustva, navike i traume ugrađuju se u tijelo, a tijelo u dokumentarcu govori o njima“ (Nichols, 2016: 75). Kao što govornici koriste svoje tijelo da bi bili uvjerljivi u iznošenju svojih perspektiva, tako i dokumentarci koriste svoja filmska sredstva da se obrate gledateljima. Film je prvi put prikazan i zapažen na Festivalu hrvatskog dokumentarnog filma 1993. godine, a i danas se rado gleda.

I tako sam ja taj film dugo, dugo radio, a onda je bio na Festivalu u Zagrebu bio prikazan tek 1993. godine. Spremam se pisati ovih dana Hrvatskoj televiziji, trećem programu i moliti ako bi mogli negdje pronaći termin da taj film prikažu za tridesetu obljetnicu događanja (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Ljudi to gledaju na YouTubeu. Sada ovaj film ima veliku gledanost. Bili su ljudi koji su mi se predstavili kao fanovi toga filma, iz Zagreba, koji su sve živo znali o filmu, svaki korak. Meni to nije jasno (smijeh), ja se nisam s njima upoznao.

Tako da je to jako jako dirljiv film, mi ga prikazujemo uvijek, osim na YouTube on se gleda u Vodicama na rivi zahvaljujući Luki Lipiću. To je interesantno, uvijek imaš neke pojedince koji te žele, ali nemaju neku širu, nažalost, podršku. Naprimjer, film bi se trebao možda malo bolje urediti ili mu dati neki titl, engleski ili njemački, jer ga gledaju turisti. Primijetio sam da rado to gledaju, ali struktura filma napravljena je tako da na filmski način objasni ono sve što pokazuje. To je dosta emotivno, tako da baš puno teksta prevoditi i ne treba (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

Film Šime Strikomana s emisijama i audiovizualnim materijalima TVVD možemo promatrati kao forme znanja/tehnologije moći oblikovane u interakciji zajednice Vodičana. Glas u filmu nije glas sveznajućeg naratora, svatko od sudionika filma priča priču, iznosi svoje gledište, glasovi su to sada „naše zajedničke stvarnosti“ (Nichols, 2016: 74). Oni nas pozivaju da „potvrdimo prisutnost drugoga koji nam se nastoji, pomoću zvukova i slika, obratiti“ (Ibid.).

Šime Strikoman o tim danima rata zaključuje razgovor:

Ja sam uvijek vjerovao da će oni to riješiti, pobijediti, i da će Hrvatska ići svojim putem naprijed. Nisam tamo niti spominjao tko je nas napadao. Tragedija je da se desio ogroman broj mrtvih i to su neki ljudi napravili, a ne možeš opet reći za sve.

Ja sam ti uvijek imao dobar stav prema tome da ćemo mi to pobijediti i da ćemo mi to sve to napraviti jer su bili odmah iz početka dobri potezi (Strikoman, Šime, 2021, pers. comm., 20. ožujka).

7. 4. „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ i „Zadar nije za dar“

Dokumentarni film „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ u trajanju od 50 minuta i 17 sekundi dokumentarni je film o ratnoj svakodnevnici u vremenu najtežih stradanja stanovnika Zadra. Film kronološki prikazuje period od 27. kolovoza 1991. do 1. siječnja 1992. Prvi kadar filma prikazuje hrvatski grb kojemu je glazbena podloga himna Republike Hrvatske. Tekst nas obavještava o motivima izrade filma: „Ovo je svjedočanstvo o ratu i razaranju grada Zadra – naš skromni prilog hrabrim braniteljima voljenog nam grada i u čast borcima poginulim za slavu Hrvatske“. Kroz početne kadrove filma gledamo grad Zadar sniman iz različitih rakursa s prikazima gradske jezgre i poznatih zadarskih crkava. Nižu se kadrovi grada koji ističu njegovu bogatu povijest s glazbenom podlogom pjesme Tomislava Ivčića „Stop the War in Croatia“. Slijede početci strašnih događanja, kadrovi prvih kontrolnih punktova na ulazima u grad koji nas uvode u prostore nemira do strahovitog razaranja kada grad postaje ranjenik, gori i guši se u dimu i plamenu, a njegovi stanovnici proživljavaju teške emotivne trenutke, ali i tragediju, onu škabrnsku. Simulirajući pisanje dnevnika na pisaćem stroju autor filma ističe za njega i njegove sugrađanine važne datume. Prvi kadrovi ratnih djelovanja su iz Kruševa, koji prikazuju granatiranje i razaranja te komentare i dijaloge branitelja, a koji su u filmu rijetki: „Vojska ih naoružava, vojska im sve daje. Mi smo im to platili, a oni nas našim novcem

gađaju!“ „Čije je ovo? Možda je ovo vojno. Ali tko vojsku uzdržava? Hrvatska! I što Hrvatskoj vojska vraća?“

Slijede kadrovi manifestacije Bedem ljubavi te intervjui s gradonačelnikom Zadra Ivom Livljanićem i msgr. Marijanom Oblakom koji upozoravaju na opasnost razaranja grada i uništavanja života, kao i nacionalne baštine koja je ujedno i svjetska. Kadrovi dalje prikazuju upravo takve vrijednosti grada Zadra i njihovo uništavanje, razaranje gradskih krajolika koji se izmjenjuju s kadrovima stanovnika koji se skrivaju u skloništima, nabavljaju vodu u cisternama po gradu, u zatišjima promatraju srušene dijelove grada. Poseban dio filma posvećen je i srušenoj glazbenoj školi u gradu. Takve kadrove prati recitacija, a u kadrovima identifikacije škabrnjskih žrtava ispred zadarske bolnice prisutna je emocija boli, nemoći, tuge i praznine. Ovi kadrovi su dio televizijskih vijesti, a prate ih stihovi zadarskog pjesnika Miljenka Mandže. Film se dalje razlaže i teče u izmjeni kadrova razaranja, pustih ulica i motiva galeba koji se pojavljuje kroz cijeli film. Na kraju filma i sam autor recitira stihove posvećene gradu, kao podlogu kadrovima koji prikazuju ulice i znamenitosti grada.

„Ruševine po ulicama, sunčan jesenji dan i – rat.“, naglasio je Marko Čulina (2019), jedan od zapovjednika Zadra u jednom od intervjua. Stiješnjen i okružen, svoje najgore trenutke rata Zadar doživljavao je od 1. do 6. listopada 1991. godine. Zadarsku ratnu svakodnevicu zabilježenu kamerama amatera, stanovnika Zadra i svojom vlastitom kamerom, Miljenko Dujela⁷³ pretočio je u priču o stradanju stanovnika ovoga kraja. Koristeći svoje osobno iskustvo usredotočio se na traumu rata koju je dijelio sa svojom zajednicom. Kao televizijski novinar, montažer, režiser TV RAI, Dujela je želio svijetu ispričati svoju, ali i patnju i nemir svojih sumještanina i okolice. „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ (1992) prvi je dokumentarac o strahotama rata koji je Dujela realizirao te ga uz pomoć, prvenstveno svoje zajednice Stanovi, ali i svih koji su htjeli i mogli pomoći odaslao u svijet. Materijali iz dokumentarca iznjedrili su još jedan kraći zapis⁷⁴ šokantnih razaranja Zadra i okolice kroz tri najgora mjeseca rata. Dujela je u dokumentarnom zapisu razaranja, patnje, prikazanih u kronološkom redosljedju, uspio kroz poetske elemente donijeti emociju tuge, razočaranja, ali i stanja raseljenosti

⁷³ Miljenko Dujela svoj radni vijek proveo je u Rimu radeći na talijanskoj televiziji RAI kao novinar i snimatelj. Osim filma „Zadre, moj galebe, moja slobodo“, potpisuje i filmove „Zašto Dubrovnik“, „Bombardiranje Zadra 1991.“, „Ranjena crkva u Zadarskoj nadbiskupiji“, „Vukovarske majke“, „Tužan Božić 1991. u Hrvatskoj“. Većina njegovih dokumentaraca je prikazana na TV RAI, ali su i dijeljeni u svijetu neki od njih su poslani i dalje u svijet među Hrvate koji su prikupljali humanitarnu pomoć u vrijeme Domovinskog rata.

⁷⁴ Naziv zapisa je "Requiem in mig maggiore", a asocira na avion mig koji je prije početka rata preletio nisko iznad Zadra te tako pokušao zastrašiti Zadrane.

identiteta uslijed silnih boli i smrti. Ovaj ratni dokumentarni zapis sadržava poetske elemente, Dujela u filmu eksperimentira zvukom i slikom dodajući efekte, naročito u slici, da bi pojačao dojam razaranja, patnje, ali i u ponekim kadrovima škabrnskkih žrtava, „skrivajući“ ih i tako čuvajući intimu žrtve. Krajolici kao fizička i mentalna tvorevina ne postoje „izvan i bez čovjekove percepcije“. Osim što su povezani s „poznatim osobama, događajima i umjetničkim djelima“, značenje krajolika „obuhvaća simboliku, komemoraciju, memoriju, vjerovanja i usmenu predaju, identitet, *genius-loci*, doživljaj (Sopina i Bojanić Obad Šćitaroci, 2015: 308). Sve je živo i sve pati. U filmu je izražena neraskidiva povezanost stanovnika s prostorima življenja, a koja je utkana i u stihove Miljenka Mandže recitirane u filmu: „K'o zaklan golub rastrgan raljama gvožđa, otvorenih grudi, unutra dvorana Blagoje Bersa u Zadru krvari“. Nepovjerenje, razočaranje, nevjerica prikazani su kroz kadrove razaranja, atmosfere na cestama i refleksijama stanovnika: „Vojska ih naoružava, vojska im sve daje. Mi što smo ih platili, s našim nas novcem gađaju.“

Prijašnji identiteti počinju se urušavati, taj raspad utjelovljen je u kadrovima razaranja, smrti, ali i u stihovima koji su zvučna podloga kadrovima:

A dugo smo mostove gradili čudne
mostove uzaludne
a sada svjetlost s mosta
pobjegla u nas pred bukom barbara.
Pa kako sada napraviti most
kad druge obale nema
a ne priznam šutnju
što tuđi govor rađa.

Maslenica

i srušen most

a tisuću mostova palo...

(Miljenko Mandžo, 1995: 22-23)

Kroz potresne kadrove mrtvih tijela stanovnika sela Škabrnje i tuge rodbine i prijatelja ispred zadarske bolnice, nitko nije mogao biti pripremljen. Stanovnike Škabrnje ubijali su i njihovi susjedi s kojima su se prije rata zajedno družili i zajedno radili (Brigović i Radoš, 2010: 15). Ti teški trenutci boli opisani su u stihovima Miljenka Mandže i recitiraju se u zapisu:

Stotine dimova
a samo jedan dim
Bože Škabrnja gori

Ne trešnje ne jabuke ne kruške
vješaju ljude
gola stabla ko božićna drvca
mrtvima okićena
nakiti strave
iz umobolne glave

Jesen je smirila plodove vaših ruku
a ne ćete dočekati svadbe
dozrijeva vino u bačvama
vime vinograda
ne ćete ga piti na dugim sijelima
kako će sutra zatrudnjeti njive
bez vaše ljubavi

U smrti ste izmiješali imena
što to govore vaše oči ugašene
nevini težaci
što otvorenih grudi gledate u nebo

Stiskaju se prestravljene njive
kao da se mole
tuguju ucviljene za vašom ljubavi
odjedanput toliko smrti
odlazite mnogi ne oplakani

A psi idu od kuće do kuće
i ne mogu prepoznati svoje gospodare
rastrgane mržnjom
njihova krv ko blagoslov za njive

Škabrnja gori
iz dima u zrak katedrala raste
prema nebu
a moja olovka plače
plače
ko dijete bez naručja.
(Miljenko Mandžo, 1995: 20-21)

U filmu progovara višeglasje upisano kroz različite forme izražavanja. Sva razmišljanja, doživljaje i svjedočenja Dujela spaja u kompoziciju prožetu osobnom proživljenošću svakog autora, od snimatelja, pjesnika, razmišljanja stanovnika, pjevača prikazanih u filmu, ali i samog subjektivnog doživljaja krajolika koji afirmira asocijativna obilježja kao ključ za njihovo razumijevanje. Film postaje dio krajolika, mjesto u prostoru koji sadrži toponime boli, razočaranja, pokretače afirmacije subjekata na više razina.

Film „Zadar nije za dar“ trajanja je 1 sat i 14 minuta. Zadarsku ratnu svakodnevicu film „Zadar nije za dar“⁷⁵ prikazuje na način koji odskače od tadašnjih prikaza rata. Film ratu prilazi na artistski način, stvarajući osim atmosfere straha i neizvjesnosti i atmosferu nade, života i ljepote. Sve to prikazano je u kadrovima koji cijelo vrijeme odaju prisustvo višeglasja autora u filmu. Film je nastao iz video dnevnika snimatelja Duška Brale, a autorstvo u filmu upisuju i Zdravko Mustać, Vlado Zrnić i Vedran Čupić. U filmu je prikazano vremensko razdoblje od 16. rujna do 8. prosinca 1991. Film počinje kadrom snimanim sa zadarskih bedema koji prikazuje dio oko zadarskog pješačkog mosta i sam most preko kojeg se odvija normalan svakodnevni život, samo glazba naslućuje nemir. Prikaz mosta prisutan je kroz cijelo vrijeme filma. Kadrovi u filmu s prikazom trpanja pijeska u vreće, a zatim i zvukom sirene za uzbunu, uvodi nas u buduće dramatične događaje. Kroz cijeli film izmjenjuju se kadrovi pustih gradskih ulica, zatim ulica na kojima se opet živi, ali uz oprez i užurbanost. Vojnici s puškama na ulicama, ljepljivim trakama oblijepljeni izlozi, vreće s pijeskom odaju opasnost. Prisutni su i kadrovi zadarskih crkava i zvonika, dima u daljini koji upozorava na rat. Srušeni dijelovi zgrada izmjenjuju se s kadrovima uzburkanog mora, otvorenih prozora na kojima je cvijeće, suncem koji se pojavljuje iza zgrada, krošnje stabla, ljudi s oružjem koji brane grad. Takvi kadrovi

⁷⁵ Promocija filma bila je na festivalu manifestaciji „Dani hrvatskog filma“ 1992. godine. Autorstvo potpisuju: Duško Brala, Zdravko Mustać, Vlado Zrnić i Vedran Čupić.

prikazuju stanovnike na periferiji grada te odaju da je neprijatelj blizu, a uz njih se nalaze i ostali stanovnici čije odnose zajedništva opisuje autor. Ističu se dva kadra u takvim odnosima: kadar bake kojoj branitelj pokušava pokazati kako će podignuti dva prsta i kadar djevojke koja branitelju daje naranču, a on joj zadržava ruku u svojoj. Pri gledanju takvih kadrova rađa se emocija nježnosti. Glazba Vedrana Čupića kroz cijeli film donosi atmosferu i izvlačeći različite emocije, veći dio filma glazba je jedini zvuk, a autori dopuštaju druge zvukove povremeno i to u trenucima molitve na groblju, sirena za uzbunu i komentara ljudi koji trče u skloništa, u nekim kadrovima razaranja grada, šumu mora. Kadrovi mrtvih životinja (ribe, štakori) također grade atmosferu filma. Posebno su emocionalni dugi kadrovi portreta djece koji autobusom odlaze iz grada. Prisustvo kamere i dugi kadrovi izvlače iz njih emociju tuge i neizvjesnosti što posebno djeluje na gledatelja. Film završava s likovnim radovima djece iz Škabrnje na kojima su prikazana čudovišta u veselim bojama. Ove kadrove prati zvuk koji simulira ubrzani rad srca koji se na kraju pretvara u dugi neprekinuti zvuk koji asocira na smrt.

U ovakvom poetskom neposrednom bilježenju trenutaka koji govore sami za sebe nema potrebe za klasičnom naracijom. Naracija je prisutna u kadrovima kroz prikaze grada, emotivnim i sentimentalnim portretima stanovnika, lirskih detalja poput zraka sunca u krošnji često neprimijećenih u normalnoj svakodnevici, pokretima kamere, glazbi skladanoj za baš ovaj film, zvukovima sirena, pustim ulicama, razaranjima.

Audiovizualnim zapisom kao „sjajnom metaforom borbe Hrvatske za slobodu i samostalnost“⁷⁶ donosi se ratna svakodnevica, u prisutnom otporu prema strašnim zbivanjima kroz kadrove koji iščekuju život bez rata. Takvi kadrovi u filmu su u prikazu krošnji stabala, sunca koji proviruje iza pročelja crkve, prikazu površina vode. Bez intervencija na slici, autor je vidljiv u pokretima kamere, u različitim perspektivama, u glazbi koja *usidruje sliku u značenju* (Gorbman, 1987: 84) i pojačava poetiku filma. Cijelo vrijeme filma autori promišljeno propuštaju realne zvukove stvarnosti i glazbu, stvarajući priču i izvlačeći emociju gledatelja.

Ritam življenja prikazan je u ritmovima mira, odnosno nemira na gradskim trgovima, ulicama i zadarskom mostu, metronomu grada. Osim zvuka sirena i grmljavine topova ili paničnog bijega u skloništa, opasnost rata prisutna je na pustim ulicama usred dana, zvoncima koji znaju tajnu, uginulim životinjama, napuštenom psu na pustom zadarskom mostu, trzajima goluba na zvukove rata. „Zadar nije za dar“ je film koji iščekuje mir, iza scena koje svjedoče ratu dolazi

⁷⁶<http://www.nmz.hr/hr/izlozbe/izlozba-godine-stradanja-i-projeksijska-filma-zadar-nije-za-dar-u-knezevoj.1237.html> (Datum pristupa: 10. 1 2020.).

sunčevo svjetlo, starica na prozoru ili mir kadrovima površine vode i neba. Svjedočenje o ratu u filmu „Zadar nije za dar“ razlikuje se od svih dokumentarnih filmova o Domovinskom ratu. U nemiru rata ima mjesta za nježnost, koja se iščitava u odnosima ljudi, portretima koji odaju tugu i zabrinutost, ali se nazire i nada jer dugo prisutna kamera na takvim licima uspijeva razbiti zabrinutost te završiti sa smirajem na licu na kraju kadra. Poetiziranost filma proizlazi iz emocionalnih stanja njihovih autora koja su se prelila kroz kadrove u poetiziranju ratnih prizora. Kadar za kadrom priča priču, kadar koji slijedi donosi značenja vežući se na prethodni, praveći razliku i stvarajući nova značenja vodeći nas u metonimične prostore. Autor-snimatelj nositelj je prikazivačke moći kamere kao povlaštenog mjesta opisivanja tog svijeta, ali uz pomoć montažera i skladatelja film postaje cjelina fragmenata rata. No, „Zadar nije za dar“ u cjelini izmiče jednostavnom, promatračkom opisnom obilježju/pravilu iznošenja golih činjenica o ratu i davanje informacija gledateljima o okolnostima u kojima se nalazi predmet i izvor autoetnografskog diskursa. Film je naglašeno poetičan, proživljen kroz nijanse nasilja, ritma grada između mira i nasilja, lirskog prikaza prirode te daje uvid u stanja protagonista filma. Noseći jasne tvrdnje o ratu, emociji, osobnom doživljaju progovaraju jedni o drugima u kontekstu rata, donose i jasne tvrdnje o prizorima i svijetu koji nam se neprestano predočuje. Film diše autoetnografski, iščitavajući uronjenost autora u društveno-kulturni kontekst, a to je strašni rat. Upravo je autoreferencijalnost i glavno obilježje autoetnografije. U filmu glazba donosi doživljaje i osjećaje rata autora, donijela je i pobjedu nad nasiljem i bezumnosti rata te protkala film autoetnografskim impulsom donesenim kroz glazbu.



Slika 30.



Slika 31.



Slika 32.



Slika 33.



Slika 34.



Slika 35.

Filmovi „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ i „Zadar nije za dar“ prikazuju teške trenutke Zadra u Domovinskom ratu. Filmovi obuhvaćaju isti vremenski period ratne svakodnevice Zadra, koriste poetski tip izlaganja u iznošenju filmske priče te ih možemo svrstati i u podvrstu dokumentarnog filma tzv. poetski dokumentarac. Film „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ čiji su autori kadrova u filmu, osim Miljenka Dujele, i stanovnici zadarskog predjela Stanovi, u konačnici je realiziran s namjerom da izazove emociju i promiče istinu stanovnika Zadra o Domovinskom ratu prvenstveno izvan granica Hrvatske. Film „Zadar nije za dar“ nastao je iz video dnevnika Duška Brale koji je snimcima ratne svakodnevice prikazao rat iz posebnog kuta, „s kamerom je ušao u svaku poru te agresije“ (Mustać, Zdravko, 2021, pers. comm., 8. travnja). Iako snimljeni kadrovi u oba filma donose proživljenost ratne svakodnevice za vrijeme najdramatičnijih dana grada Zadra, u konačnom proizvodu, korištenjem filmskih izražajnih sredstava⁷⁷ na svojstvene načine svakog autora posebno, a onda montažnim postupkom i izborom glazbe, donose priču o događanjima na dva različita načina.

Zadranin Miljenko Dujela za vrijeme Domovinskog rata radio je u Italiji kao montažer i snimatelj na TV RAI, a imao je iskustva snimanja i izvještavanja i u ratu. Foucaultovski rečeno, radio je na mjestu proizvodnje diskursa raznih institucija (Foucault, 1994.), bio je svjedokom iskrivljene slike i nerazumijevanja vezanih uz rat u Hrvatskoj:

Zvali su me ovi s televizije da ja dođem i napravim za dnevnik što se to sprema. U redu, pomislio sam, pokazali smo nešto, ali reakcija gledatelja je bila „što nas interesira taj rat?“. Oni uopće nisu vjerovali da se to zaista događa. Gledam ja i sa svog stajališta, kada je sve počelo još uvijek nisam vjerovao da je to to. Da, i mi nismo vjerovali. Ja sam bio u vojsci i nisam vjerovao

⁷⁷ Filmska izražajna sredstva su odrednice filma pomoću kojih film dobiva svoje značenje.

da vojska može protiv, ali sam vidio da može. (...) U Italiji nisu shvatili, jer kad sam drugom prilikom dao prilog o ratu na televiziji na drugom programu RAI koji nije bio nama naklonjen jer su socijalisti bili vlasnici tog programa, pitali su me: "Ako je ovako Zadar srušen, kako je onda Beograd?" To ti govori sve. Postojalo je ignorance, neznanje, indiferenca, što je najgore. Biti indiferentan na neke stvari je jako opasno. Talijani su takvi, oni će ti pomoći, oni su puno pomagali što se tiče materijalne strane, skupljati humanitarnu pomoć. Narod je bio taj koji je priskočio u pomoć. Odmah se pomoć sakupljala u školama, župama. S time su oni svoju savjest oprali. Što je točno, narod je mogao samo to, nije mogao drugo. Političari nisu shvaćali. Trebalo je tražiti političare koji će shvatiti što se događa. Nije to lako išlo (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Znanja o događanjima i ratu u Hrvatskoj bitke su u odnosima moći. Međutim, „ni kasta koja vlada, ni grupe koje kontroliraju državne aparate, ni oni koje donose najznačajnije ekonomske odluke ne upravljaju cijelom mrežom moći koja funkcionira u jednom društvu...“ (Foucault, 1994: 66). Dujela, kao netko tko je sudjelovao u kreiranju vijesti i različitih reportaža, ali imajući i iskustva u ratnim izvještavanjima, pozvan je od svoje zajednice stanovnika predjela Stanovi da pokuša donijeti istinu o tome kako se osjećaju stanovnici Zadra, ali i Hrvatske.

Kada sam bio u Zadru u jedanaestom mjesecu, snimao sam druge stvari i onda su Stanarci, Duško pokojni i ljudi iz Mjesnog odbora rekli meni: "Mi bi tebe iskoristili, mi imamo nešto materijala i mi bi da ti napraviš jedan dokumentarac". Dali su mi jedan scenarij, sinopsis, koji ja još čuvam, i na koji način bi oni napravili film. Oni su meni dali materijale, nešto sam imao ja sam, a nešto sam uzeo s talijanske TV (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Osporavajući *znanje drugih*, Dujela se odupire manifestaciji njihove moći (Foucault, 1994) te ne samo kao novinar, montažer i snimatelj na RAI, nego kao i stanovnik Zadra. Možemo to nazvati i otporom u nametnutoj moći. Znajući da dokumentarni film ima i funkciju reprezentacije interesa pojedinaca i grupa, Dujela zauzima „ulogu predstavnika javnosti“ (Nichols, 2017:3). Iako je svjestan da “autor-redatelj nije dužan govoriti u ime zajednice, nego to čini samo ako je to njegov ili njezin autorski odabir” (Šakić, 2014:333), on odlučuje upotrijebiti svoje znanje i realizirati dokumentarni film u kontekstu političkog, odnosno aktivističkog djelovanja i značaja za svoje Stanarce, Zadrane.

Ja ću mojim Stanarcima napraviti film od svih materijala koji imam, ali ne po onom scenariju koji su mi dali. Pedeset minuta filma, „Bedem ljubavi“, i sve je tu. Ja i brat smo snimili isto materijala. U prvom mjesecu kada sam se vratio iz Zagreba u Rim sam rekao, sada ću napraviti to za moje Stanarce. Mene to ne košta ništa jer sam imao sve na raspolaganju, bio sam montažer, svi su mi pomagali. Ali tko će umnožiti ove kazete, treba to platiti? Ja čujem moje Stanarce: „Mi bi trebali 10 000 kazeta jer mi to sve želimo poslati u svijet“. I neko mi kaže: „Znaš tko ti ima za umnožavanje? Tomislav Ivčić.“ (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Dokumentarni film uključuje određenu razinu istinitosti prikaza te jedini „može u punoj mjeri lagati ili govoriti istinu u odnosu na izvanfilmski svijet” (Gilić, 2007:15), ali iako govori o stvarnosti ne znači da ona samo i najviše pripada dokumentarnom filmu (Gilić, 2007:21). Film koji gledamo i kao medij masovnih komunikacija karakterizira značajka “malog modela svemira u kojem se sadržava ukupan okolni svijet” (Turković, 2011:17). U filmu „Zadar nije za dar“ Brala, Čupić, Mustać i Zrnić odlučili su ispričati priču o sebi, ljudima i gradu u kojemu, iako je strašni rat postoji otpor, postoji nada. Audiovizualni zapis je prvi put prikazan na Danima hrvatskog filma 1992. godine. Vinko Srhoj napisao je da se svjedočenje o ratu u filmu „Zadar nije za dar“ „izdvaja iz uobičajene produkcije ratnih dokumentarnih filmova tih godina. Dodatna vrijednost filma je u spoju tragičnog s lirskim, u velikoj povijesti ratovanja i običnih ljudskih sudbina, u strahovima i nadama pojedinaca kao i nepobjedivoj prirodi koja u pojedinim sekvencijama trijumfira nad ratnom zbiljom“⁷⁸.

Film potpisujemo nas četvorica. Duško Brala je vodio video dnevnik. Bilježio je događaje u Zadru, one najgore dane kada je Zadar bio okružen sa svih strana, bombardiran. Pratio je sva događanja u Zadru. Nama je bio cilj da prikazujemo događaje u samom Zadru. Vlado Zrnić mi tada dolazi s idejom da bi mogli od toga materijala sklopiti neki film. Znači, ja i Vlado, Brala kao snimatelj, on je tada bio tada potkovaniiji u tehničkom smislu i imao je sve potrebno za snimanje i montažu i montirao je film, a Vedran Čupić, koji je nažalost pokojni, poznati glazbenik koji je svirao u Dorian Gray s Massimom Savićem, on je radio glazbu. Radio je sjajnu glazbu. Onda smo nas četvero razmišljali, nismo znali kako bi to potpisali pa smo rekli, ajmo se sva četiri potpisat kao autori. Moja je ideja bila da strukturiramo film po danima, iz cijelog tog materijala, da idemo po danima i onda da uzimamo najzanimljivije dijelove, kadrove ili ono

⁷⁸ <http://www.nmz.hr/hr/izlozbe/izlozba-godine-stradanja-i-projekcija-filma-zadar-nije-za-dar-u-knezevoj.1237.html> (Datum pristupa: 10. 1 2020.).

što nam je odgovaralo u tom ritmu. To su uglavnom snimci iz 1991., a mi smo to završili negdje početkom 1992 (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Oba spomenuta filma donose otpor dominantnim razmišljanjima o ratu u Hrvatskoj, obrazlažu, donose dokaze, iskaze, emocije, doživljaje da bi to opovrgnuli. Našavši se u prostorima koji su iskreirali *drugi* te takvim prostorima i vladaju, autori zapisa iskorištavaju svoje znanje te tako stvaraju otpor takvom znanju. Kao što je već naglašeno, filmski prostori donose doživljaje i proživljenost autora, a snimatelj Brala načinom snimanja kamerom iz ruke, podrhtavanjem kamere, omogućuje identifikaciju gledatelja ne samo s likovima ili bilo kojim objektom na filmu, već s točkom promatranja u zapisu. Takva identifikacija koje gledatelji u trenutku gledanja nisu niti svjesni, pridonosi jačanju njihova osjećaja pripadnosti, imaju osjećaj da pripadaju tim slikama koje im prolaze pred očima. Točka promatranja je pripovjedač, a „može funkcionirati kao osnova za uspostavljanje ideološkog, moralnog ili emocionalnog stava prema događajima, pa se obično shvaća kao perspektiva, a ne kao gledište. U tom je smislu uspostava točke promatranja/gledišta ključna za strukturiranje pripovjedača (ekstradijegetičko ili intradijegetičko) i njegovih aktivnosti, kao i za proces fokalizacije i okularizacije“ (Pandža, 2018: 85). „U klasičnom audiovizualnom narativu kamera živi od nevidljivosti jer nevidljivost tehnike kamere doprinosi iluziji stvarnosti“ (Ibid., 87), a u audiovizualnim zapisima Brala vidljivost kamere je ta koja pomaže identifikaciju i uvlačenje gledatelja u naraciju kao jedinom neposrednom, materijalnom proizvodom pripovijedanja, a koja se postiže samo „aktivnim promatračkim sudjelovanjem i radom“ (Ibid., 85). Osim učinka takvog snimanja kamere iz ruke na naraciju koja cijelo vrijeme ima osobnu narativnu ulogu, naracija se dodjeljuje i provodi likovima kroz njihove međusobne odnose poput nježnosti u komunikaciji između djevojke i branitelja, kadru koji prikazuje predah na klupi na zadarskoj rivi poput svakodnevice u periodu prije rata, a samo uzburkano more sluti nemir, kadra odlaska na otoke u malom čamcu koji se bori s velikim valovima. Takvi i ostali slični kadrovi opisuju i stanja autora filma koji ih u filmu donose proživljeno i promišljeno na opisane načine.

Foucault smatra da se moć može iskoristiti u prostorima slobode, a de Certeau ističe da se *poigravati* može i u prostorima teških trenutaka (nesreće). Iako je ratna svakodnevica neizvjesna, ljudi razvijaju svoje taktičke sposobnosti *umijeća življenja*. Osposobljeni sposobnošću *umijeća življenja* stanovnici grada stvaraju, a snimatelj uobličuje prostore rata (de Certeau, 2002.).

Film poseže za „semiotičkim resursima“ (van Leeuwen, 2005:4), a pod kojim možemo podrazumijevati bilo što, tekst, slike/pokretne slike, glazbu, ali i sve što stvaramo te na takve načine omogućavamo oblikovanje različitih društvenih i kulturnih značenja (Ibid.). Tako se kadrovi kretnji stanovnika na mostu koji je pokazatelj značenja, ritam rata i svakodnevice grada, mogu analizirati kao semiotički resurs jer hod odaje trenutnu situaciju, ratna stvarnost diktira protok na mostu i način hoda. U sceni koja prikazuje osobu koja šepajući prelazi pusti zadarski pješački most, kadriranoj na način koji naglašava zakrivljenost površine mosta, autor opisuje stanje *grada*.

Most je stalni motiv. Svaki dan, svaka početna scena se otvara s mostom, gdje god smo mogli. Specifično je to što je snimatelj stanovao blizu mosta. Tako da je vodio video dnevnik. Svako jutro kada se ustao, a za vrijeme te opsade, uspeo se tu gore iznad mosta i snimao je most i sve što je na mostu. Skoro svaki dan je bio početak te sekvence s mostom, a te mijene na mostu zapravo pokazuju tu protočnost filmske slike, odnosno kako se na mostu odražava cijela ta situacija. Na mostu vidiš je li opća opasnost traje ili ne traje, po mostu se može vidjeti bilo grada i bilo rata (Mustać, Zdravko, 2021, pers. comm., 8. travnja).

Zadar je skoro tri mjeseca bio bez vode i struje te stvaranje značenja koje autori filma „Zadar nije za dar“ kroz prikaze vode donose uvijek je rezultat međusobno povezanih faktora: „Djelomično, stvarima dajemo značenje načinom na koji ih reprezentiramo – riječima koje upotrebljavamo, pričama koje o njima pripovijedamo, slikama koje o njima proizvedemo, emocijama koje s njima povezujemo, načinima na koje ih klasificiramo i konceptualiziramo, vrijednostima koje im pridajemo“ (Hall et al. 2003: 3 prema: Lah, 2016: 12).

Zadar je okružen vodom, uglavnom je snimano sve na poluotoku gdje se događaju ti prizori, poluotok je okružen morem, sa svih strana je voda, onda imaš i brodova, brodova koji napadaju Zadar (...) (Mustać, Zdravko, 2021, pers. comm., 8. travnja).

Analiza diskursa podrazumijeva i čitanje onoga što se ne vidi, što nije izrečeno, a takva izostajanja mogu biti jednako produktivna kao i eksplicitna imenovanja, odnosno nevidljivost nečega može imati jednako snažne učinke kao vidljivost (Rose, 2001: 157). Ovaj dokumentarni film se izdvaja od ostalih dokumentaraca toga vremena jer ne donosi ratnu svakodnevicu kao „ideološki imperativ“ (Pavičić, 2003), nije pao pod utjecaj ideologizacije uslijed teške situacije izazvane ratom. Njegovi kadrovi su originalni, potiču na razmišljanje svojim ritmom i izmjenom koji ne odaju rat i onih koji rat prikazuju skoro pa nestvarno. Tako u filmu „Zadar

nije za dar“ autori kroz kadrove sunca koje proviruje iza grana, pročelja crkava, kroz kadrove cvijeća na prozoru, upornom življenju na ulicama grada, anđela na vrhu zvonika donose emociju ljubavi prema gradu, prema slobodi, životu i domovini.

Glazba skladana za film upotpunjuje njegov vizualni dojam, naglašava pojedine kadrove, stapa se sa slikom, ponekad preuzima naraciju nadomještajući dijegetske zvukove te tako donosi i raspoloženja i emociju autora podsjećajući na živi organizam ponekad simulirajući otkucaje srca, ali i prolaznost.

Turković (2012: 45) ističe da svijest o tome gledamo li igrani ili dokumentarni film je bitna jer utječe na način gledanja i doživljaja filma. Ako gledamo dokumentarni film, očekujemo da „stvari dojam o činjeničnom, stvarnom, zatečenom stanju“ (Ibid.). Film „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ ispunjava takvo očekivanje kroz višeglasje autora koji su svoje snimke povjerali Dujeli. Autor strukturu filma oblikuje najvećim dijelom koristeći snimke svojih sugrađana, vlastite snimke, intervjuje, kadrove iz televizijskih dnevnika. Svi ti kadrovi isprepliću se s kadrovima prijeratnog Zadra. Poput vizualne slagalice ili fotografskog albuma kronološki posloženog koristi poeziju i snažnu glazbenu podlogu kako bi stvorio atmosferu u filmu, prenio emociju. Film je izravan i snažan u prikazivanju ratne svakodnevice kroz kontrastne kadrove zadarskih znamenitosti te njihovog razaranja i intervjuje s važnim osobama grada – gradonačelnikom Zadra⁷⁹ te zadarskim nadbiskupom⁸⁰.

I u „Zadar, moj galebe, moja slobodo“ isto je stavljana „Lacrimosa“ i još neki drugi psalmi, ja sam upotrebljavao u svim dokumentarcima Requiem za našu stranu, a Carmina Burana za napad (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Osim klasične glazbe, Dujela u filmu koristi stihove Miljenka Mandže i kadrove manifestacije Bedem ljubavi te tada popularnu pjesmu pjevača Tomislava Ivčića „Stop the war in Croatia“, ali u filmu su i pjesme Đani Maršana i Radojke Šverko. Uza svoje refleksije, ne samo montažnim postupcima, Dujela donosi i refleksije kroz stihove pjesme posvećene Zadru. Film je usmjeren na „svjetskog trećeg“, ali i dijasporu, „svojim namjenskim kodiranjem, razvijenom medijskom svijesću i poštivanjem zahtjeva ciljanog receptora“ pokušavajući razbijati neprijateljske „tvornice laži“ (Čale Feldman, Senjković, Prica, 1992: 85).

⁷⁹ Ive Livljanić.

⁸⁰ Msgr. Marijan Oblak.

(...) dva dana prije pada Vukovara na talijanskoj TV dali su vijest da su u Borovu selu Hrvati pobili 41 srpsko dijete. Reuters je to izjavio. Jedna novinarka, Milena Gabanelli, koja je bila freelancer, ali je dosta radila za talijansku TV, ona je tu vijest ponudila talijanskoj TV, ali bez slike. Svjedočila je govoreći da je ona to vidjela, ali da nije osjećala sposobnom takav masakr snimiti, a da se jako fino sve to vidjelo u 7:00 sati uvečer. Onda sam ja otišao na TV i rekao: "Ovo je 18 dana prije, 16 dana, 17 dana prije Zadar – 5:00 sati i mrak." I pokazao im moju snimku s prozora. Dvadeset dana kasnije na istoku gdje je još prije mrak, što se moglo u 7 sati vidjeti?! I to nije istina, nije bila istina! Reuters je to sutradan opovrgnuo, ali laž je otišla. Poveo sam računa o tome i našli smo jednog advokata, tužili smo televiziju i televizija je priznala da je pogriješila i dali su nam termin u isto vrijeme idući tjedan da opovrgnemo tu lažnu vijest. Imam to rješenje koje je donio sud. To je bila RAI 2 televizija, emisija MIXer, Giovannia Minolia, budućeg direktora RAI 2, jako dobrog novinara, rođenog 1945., dobro se udomio, oženio kćerku Bernabeia, a Bernabei je bio Bog i batina tamo na TV (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Autori filma „Zadar nije za dar“ donijeli su osobni i kolektivni ratni dnevnik jer snimajući svoje iskustvo, autori opisuju i upisuju i iskustva svoje zajednice. Kao svojevrstni opunomoćenici zajednice bilježe sve, označavaju i uokviruju. Nisu imali namjeru samo zabilježiti, ovaj film potpisuju autori koji su film vidjeli i kao svjedočenje, ali i umjetnički izričaj. Svoju emociju i doživljaje rata pričaju kroz kadrove te tako stvaraju dokumentarac koji kroz kadrove nesreću, tugu i nemir pretvaraju u poseban doživljaj rata donoseći nadu u samom kraju filma, ali i novost u prikazu rata devedesetih.

Donošenjem vlastitih kronotopa, autori nadilaze dokumentarnost bilježenja rata. Kronotop je jedinstvo prostora i vremena u kojem se *vrijeme* zgušnjava i poprima *tijelo* te tako postaje umjetnički vidljivo, a „prostor postaje nabijen i reagira na kretanja vremena, radnje i povijesti“ (Bahtin, 1981: 84). U svojim snimkama snimatelji donose intimnost ratne svakodnevice koja govori o vlastitom, ali i strahu, inatu, neustrašivosti, patnji, razočaranju i nadi svoje zajednice. I jedan i drugi film osim u arhivama (Hrvatska kinoteka, HMDCDR), svoje mjesto nalaze te se prikazuju na različitim obljetnicama i proslavama. Prisutni su i na Youtube platformi na različitim YouTube kanalima. „Zadar nije za dar“⁸¹ je na YouTube kanalu *Peti kantun* prisutan

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=QC5FKDPsi5Q> (Datum pristupa: 10. 1 2020.)

od 17. lipnja 2020. i pogledan je 12 105 puta, a na YouTube kanalu *machine head* film⁸² je od 1. ožujka 2020. i ima 5 699 pregleda te je vlasnik kanala omogućio komentiranja:

„Naši građani žene i djeca su pravi heroji domovinskog rata. Mi vojnici smo bili zaklonjeni i znali svoje mjesto. Građani na poslu u firmama dućanima pijaci su morali strepiti za sebe svoju djecu i nas na terenu. Istinski heroji građani Zadra“ (Iggy, 6. 11. 2021).

„Moj dragi grade to su bili teski dani za cilo stanovništvo“ (Ante Maruna, 26. 6. 2021).

„najstrasniji je kraj, ova sirota deca koja placu u autobusu...“ (Nikola Premovic, 14. 10. 2022)

„Bia san dite od 9 godina i svega se sićan“ (Andjelo Petani, 8. 12. 2020).

„Srbska Dalmacija“ (Krstó Samardzic, 27. 8. 2022).

Film „Zadar nije za dar“ prikazan je na ZagrebDoxu 2011. godine u prikazivačkom dijelu posvećenom hrvatskom dokumentarcima od 1991.-1995. te 2017. godine u Maloj izložbenoj dvorani Kneževe palače na otvorenju izložbe fotografija „Godine stradanja“.

Premijera filma Miljenka Dujele „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ bila je 1992. godine:

5. travnja 1992. bila je projekcija, meni za rođendan. Bilo je jako dirljivo, bilo je to za uzvanike jer je prenosio radio. Prkosili smo jer su oni praktički bili na Crnome i mogli su nas bombardirati u školi u Stanovima kako ih je volja. Mislili su da je to već bilo snimljeno. Shvatili su da je to stvarnost tek u dvi ure. U uru, uru ipo je bila projekcija za građanstvo. I ja sam bio tamo, bio sam vani i počele su padati granate. Ljudi koji su bili na projekciji nisu čuli da padaju granate jer su granate bile i na filmu. Ne sjećam se je li se film pogledao do kraja (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Danas se film može pogledati na YouTube platformi na nekoliko YouTube kanala⁸³. Miljenko Dujela uspio je u svojoj namjeri kada je kazeta s filmom poslana na stotine adresa diljem svijeta, a sadržaj filma je i u više navrata prikazivan u informativnim emisijama na televiziji RAI te tako pokušao doprijeti do gledatelja i političara da shvate što se to događa u Zadru i Hrvatskoj.

Žao mi je što se dogodio rat. Dobio sam iskustvo, nije to samo iskustvo nego... Ne žele ljudi da im pričaš o ratu. Kad mi je djeda i otac pričao o ratu, ja sam to upijao. Otac mi je bio u

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=jLRGXBdJDGI&t=1960s> (Datum pristupa: 10. 1 2020.)

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=rfYYMzSJvEI>; <https://www.youtube.com/user/zussuz/videos> (Datum pristupa: 10. 1 2020.)

talijanskoj vojsci na Siciliji i govorio mi je o limunima i narančama jer mi to nismo imali ovdje... Kad si išao u bolnicu, onda bi ti donijeli naranču. Kad sam ja imao priliku otići dolje rekao sam, ćaća bio sam dolje i vidio sam naranče. Njega tada već nije bilo. Interesiralo me sve to (Dujela, Miljenko, 2018, pers. comm., 4. srpnja).

Autori filma „Zadar nije za dar“ donijeli su emocije koje je oblikovao rat na poseban način, u kontrastima teškoga, nesretnoga i onoga nepobjedivoga utkanoga u prostore grada koji je u filmu donijet kroz kadrove ljudskih odnosa, svakodnevice kroz radost u običnim stvarima poput šuma mora, zraka sunca.

Zdravko Mustać, jedan od autora filma „Zadar nije za dar“, autor je i kratkog alternativnog filma „Rat je“⁸⁴. Turković naglašava da brojnost avangardnih filmova u dvadesetom stoljeću „sugerira da je kultura ovog stoljeća ona koja omogućava avangardizam, za razliku od drugih povijesno danih kultura“⁸⁵. Mustać kao polaznik škole alternativnog filma Kino kluba Split svoje filmsko predstavljanje počinje kao autor eksperimentalnih filmova, a rat kao događaj potaknuo je i nastanak ovog filma u kojem njegova artificijelnost leži u montažnom postupku kojim se naglašava ponavljanje riječi „rat je“. Film se snimao za vrijeme granatiranja Zadra i upravo nastanak filma ovom kratkom uratku daje posebnu vrijednost u sačuvanoj atmosferi rata, ali i refleksijama kroz asocijacije koje je potaknuo taj razarajući događaj. Film karakterizira strukturiranost, ali i *očuđavanje zbilje* kao eksperimentalnog filma za kojeg Peterlić (2000) naglašava da „djeluje kao područje filmskog stvaralaštva u kojem je autor ostvario potpuni nadzor nad građom, (...), kao područje na kojem se zbilji ne dopušta da iskaže svoju autonomiju, svoju teško sputavanu *volju*“, već je to preuzeo autor filma kroz refleksivnost svojih sugrađanina (Ibid., 239).

O motivima realizacije filmova „Zadar nije za dar“ i „Rat je“ autor je istaknuo:

Motiv realizacije ovih filmova je sam rat. Rat je oko nas. I kreće film, medij koji ga prati. Zabilježiti. Reagirati. Komentirati. Kreirati. Preživjeti u ratu. Preživjeti s filmom. Da ostane. I opstane (Mustać, Zdravko, 2022, pers. comm., 7. studenoga).

⁸⁴ Film je nastao 1992. godine. Iste godine prikazan je na prvom festivalu „Dani hrvatskog filma“ u Studentskom centru u Zagrebu.

⁸⁵ http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192 (Datum pristupa: 5. 11 2020.)

Zajedničko jednom i drugom filmu su „poetizacijski izlagački postupci“ (Turković, 2009: 13) kao što su povezanost kadrova montažom čije veze nisu „realistične nego pojmovne ili poetske“, ritam kao "poetski potencijal" filma (Ibid., 15) te jedan od ključnih obilježja poetskog filma, asocijativnost koja je "naš unutarnji govor“ (Tokin, 1920/1993: 22 prema: Turković, 2009: 19). Poetski način prikazivanja u dokumentarcima započeo je skupa s modernizmom kao način predstavljanja stvarnosti u „nizu fragmenata, subjektivnih dojmova, nekoherentnih radnji i asocijacija“ (Nichols, 2001: 103), a te su kvalitete često pripisivane promjenama zbog industrijalizacije i posljedicama Prvog svjetskog rata. Upravo zato što poetski elementi u zapisima mogu donijeti „*raspoloženja (ugodaja, atmosfere)*, te varijante "afektivnih" čovjekovih stanja“ često su korišteni u audiovizualnim zapisima koje proučavamo u radu (Turković, 2009: 19).

7. 5. Audiovizualni zapisi iz okupiranih dijelova Hrvatske za vrijeme Domovinskog rata

YouTube kao popularna mrežna usluga za razmjenu videozapisa omogućila je postavljanje audiovizualnih zapisa na internet, ali i pregledavanje i ocjenjivanje, odnosno komentiranje takvih materijala. Na takav način su se mogli predstaviti različiti materijali, a tako i audiovizualni zapisi iz Domovinskog rata. Takvo donošenje događaja i doživljaja rata koji je završio prije 27 godina, pokazalo je da je rat još uvijek duboko ukorijenjen u kulturi sjećanja, ali da ratne strasti i govor mržnje haraju bespućima interneta i urušavaju međusobne odnose, ne samo Srba i Hrvata već svih koji ne dijele mišljenja o pojedinim događajima proteklog rata. U jednoj takvoj afektivnoj atmosferi postavljanje audiovizualnih snimaka rata i ostalih materijala vezanih uz rat, omogućuju istraživanja jer još uvijek vlada nepovjerenje i nemogućnost pristupa takvim materijalima u stvarnom, fizičkom življenju. Također, osobni zapisi koji nisu zanimljivi velikim arhivama, mogu se naći na internetskim platformama poput Youtubea, Vimea i drugih.

Kroz ovakvo predstavljanje zapisa na različitim platformama stvaraju se pripovijedanja za budućnost, ali i kolektivna prošlost smještena je u značajne narative. Pripovijedanje priča dolazi i prenosi se riječima, zvukom, slikama i gestama te se tako vlasnici audiovizualnih zapisa na kreiranim YouTube kanalima njima koriste „za stvaranje osjećaja pripadnosti članovima grupa od potkultura, dijaspore, nacionalnih i nadnacionalnih politika“ (Grasseni, 2014: 1). Zapisi su i

vizualni i zvučni, a njihovo pojavljivanje na internetu spajaju prošlost, sadašnjost i budućnost, pružajući „konkurentske, osporavane i izmišljene naracije“ (Ibid.).

YouTube kanal *devicmarko1*⁸⁶ koji egzistira u YouTube zajednici od 7. svibnja 2009. ima 242 933 pregleda. Audiovizualni zapis „Drniš, avgust 1989“⁸⁷ na kanalu je prisutan od 22. svibnja 2010. i ima 41 625 pregleda. Amaterski, nemontirani zapis u trajanju 2 minute i 40 sekundi prikazuje sajmeni dan u Drnišu u kolovozu 1989. godine. Snimani kamerom iz ruke, kadrovi donose prikaze o proizvodima na sajmu uredno posloženim na štandovima i zidovima, posjetiteljima koji uživaju u susretima, razgovorima, šetnji, hrani, ispijanju pića uz cestu na kojoj, iako je gužva, se sve odvija mirno. Drugi dio zapisa prikazuje mladu mamu koja u naručju drži bebu, slijedi kadar još jednog dječaka koji im se pridružuje. Na samom kraju zapisa kamera prati odlazak mame s djecom sa sajma, a snimatelj snima zvonik pravoslavne crkve Uspenja presvete Bogorodice. Zapis završava s nekoliko kratkih kadrova prostora izvan sajma.

Ovaj audiovizualni zapis donosi svakodnevicu Drniša i okolice neposredno pred početak rata. To su autorska ostvarenja, etnografski prikaz tadašnjeg življenja. Na YouTube kanalu istog korisnika⁸⁸ kroz film „Zavičaj moga tate“⁸⁹ autor zapisa donosi vlastitu autorsku naraciju i razmišljanja o teškom životu seljaka Štikova, malog sela kod Drniša. Zvučna podloga kadrovima koji opisuju tadašnji život kroz kadrove seljaka, životinja i svakodnevica, zvuk je dvojnica koji se nadmeće sa stihovima pjesme o odlasku iz rodnog kraja: „Kamen sivi ne da da se živi. Ne da kamen čovjeku što treba, malo vode, malo crnog hljeba“. Kroz cijeli film prisutna su autoetnografska progovaranja, autor opisujući nezaboravne trenutke i proživljenost na grubom kamenu djetinjstva, priča i o iseljavanju ljudi iz tih krajeva zbog teškog i nemilosrdnog života za boljim u glavni grad Srbije. Svi filmovi koji se mogu vidjeti na ovom kanalu dolaze iz obiteljske arhive, kao osobne uspomene, ali i važnih događaja iz zajednice stanovnika Štikova kao stanovnika sela, ali i dijaspore. Prisutnost ovih filmova na kanalu doprinose autoportretu zajednice, osjećanju i sjećanju na življenje koje je sačuvano u zapisima, proučavanju krajolika koji će ubrzo izgubiti svoj izgled i smisao u nadolazećem ratu. Filmovi su autoetnografska putovanja i poniranja u vlastita sjećanja kroz kadrove svakodnevica iz

⁸⁶ YouTube kanal *devicmarko1* <https://www.youtube.com/user/devicmarko1/videos> ima 223 624 pregleda od 2009. godine kada je kanal registriran na YouTube platformi (Datum pristupa: 5. 11 2022.).

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=C38sPrFgaMM&t=2s> (Datum pristupa: 5. 11 2022.).

⁸⁸ YouTube kanal *devicmarko1* <https://www.youtube.com/user/devicmarko1/videos> ima 223 624 pregleda od 2009. godine kada je kanal registriran na YouTube platformi. (Datum pristupa: 5. 11 2020.).

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vKSvJvhTQqg> (Datum pristupa: 30. 6. 2020.).

vremena djetinjstva, portrete članova obitelji, priče i stihove pjesama. Oni ujedno pričaju i o identitetu, promišljanju o onom koji nestaje, ali dijelom zauvijek zapletenom u *škrtom kamenu*, i novim odnosima, novom kontekstualnom okviru vlastite *dijasportske hibridnosti*, “lociranju, situiranju, oblikovanju i pregovaranju (identiteta) u različitim kulturnim kontekstima“ (Hao 2014: 97 prema: Alempijević, Potkonjak, Rubić, 2016: 101).

Audiovizualni zapis „Drniš, avgust 1989“ koji uz prikaz autorovih članova obitelji kroz posjet pazarnom danu u Drnišu, otkriva i svakodnevicu grada⁹⁰. Ovaj zapis fragment je jedne priče koju priča korisnik ovog kanala, a ona je postala *mjesto* pojedinca i zajednice u *prostoru* političkih elita kao poprištu rata.

„U svaku osobnu priču se utka sve što je iskustvo te osobe, iskustvo koje nikako nije samo osobno iskustvo, nego i iskustvo jedne kulture, jezika, obrazovanja, drugih... To se potvrđuje i na primjeru autobiografije koja je sjećanje (u kome ima i mnogo namjerno zaboravljenog, a kao idealiziranje prošlog sjećanje na ono što zapravo nije ni bilo), okupljanje životnih fragmenata, krhotina i ostataka, re-konstrukcija (a to će reći: ponovno zamišljanje)“ (Finci, 2011: 710).

Autor zapisa donio je autoetnografski haiku jednog kolovoškog pazarnog dana u koji je upisan odnos, kultura i življenje, sidrišta identiteta, ali i zadnji ovakav zapis i promišljanje o svom izgubljenom zavičaju. Nažalost, prostori ovog zapisa su se nedugo iza njegovog stvaranja pretvorili u prostore nemira i razaranja. Naš autor je izgubio svoj zavičaj još jedanput, a većina stanovnika u ovom kratkom zapisu u noći sa 16. na 17. rujna 1991. napustit će Drniš poslije napada Srba, 17 000 hrvatskih stanovnika ovih krajeva pobjeći će u malo sigurnija područja Hrvatske dok će stanovnici Štikova od 1991.-1995. biti u sklopu okupiranog područja Hrvatske.

YouTube kanal korisnika *Born in Dalmatia*⁹¹ koji egzistira u YouTube zajednici od 7. veljače 2010. ima 15 000 pretplatnika i 6 247 916 pregleda. Na kanalu se mogu vidjeti audiovizualni zapisi iz 1990. godine. Jedan od najstarijih zapisa kanala je iz 1991. godine kada se u selu Smrdelje slavi Badnja večer. Zapis „Badnja večer i Božić Selo Smrdelje 1991“⁹² u trajanju od jednog sata prikazuje proslavu badnje večeri, a postavljen je na YouTube platformu 6. siječnja 2021. od kada je skupio 13 632 pregleda. Amaterski snimci kadrovima nas upoznaju

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=C38sPrFgaMM> (Datum pristupa: 30.6. 2020.).

⁹¹ <https://www.youtube.com/user/dalmatialife/featured> (Datum pristupa: 8.11. 2022.).

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=NYjAjg9mpxc> (Datum pristupa: 15. 5. 2021.).

s običajima proslave Badnje večeri pravoslavne zajednice sela Smrdelje koje se nalaze u Općini Kistanje u Šibensko-kninskoj županiji. Audiovizualni zapis započinje kadrovima pučkog pjevanja stanovnika, a do kraja se izmjenjuju kadrovi razgovora, druženja isprepletenih s običajima kao što je paljenje badnjaka⁹³. Svećenik iza molitve drži kratak govor, slijede kadrovi zabave, razgovora, kamera detaljno snima sve događaje, portrete ljudi koji uživaju pozornost kamere, pleše se kolo, ljudi su u svojoj svakodnevnoj odjeći. Osim tradicionalnih pjesama ovog kraja, pleše se i Užičko kolo i nazire šajkača⁹⁴ koju nosi jedan seljanin u kolu.

U kadrovima zapisa tek u tragovima se naziru događanja koja dolaze, i to u obraćanju pravoslavnog svećenika mještanima: „I, jer je naš narod bio odvajkada svoje držao i održao, a nije nikoga vređao i ne dozvolimo da itko i naše povredi, a da i mi tuđe ne diramo“. U zapisu su osim običaja na badnju večer prikazani i portreti stanovnika kroz njihove međusobne odnose, zvučni krajolik mjesta i vizualnu kulturu. Danas taj zapis omogućuje ocrtavanje i traženje kontura kolektivnog sjećanja i zaboravljanja u stanju raseljenosti ovog dijela stanovnika. Autor spomenutog zapisa nije potpisan, ali po nesmetanoj komunikaciji kamere, snimatelja i mještana zasigurno je član zajednice. Vlasnik YouTube kanala *Born in Dalmatia*, danas je autor svojevrsnih putopisa kroz Dalmaciju, a dijelom i svog rodnog kraja, 1995. godine imao je deset godina. „Eto, ja sam bio dječak tada, te 1995. godine imao sam 10 godina. Ali mi se to sve urezalo jako. I bolno je dosta. Što se sigurno vidi i kroz moje snimke“ (2021, pers. comm., 5. travnja), naglasio je. Njegova obitelj te je godine odabrala odlazak iz Smrdelja, tada okupiranog dijela Hrvatske, u prostore izvan Hrvatske.

Današnja komunikacija putem društvenih mreža autorici rada omogućila je komunikaciju i s autorom ovih videa putem Instagrama, društvene mreže za razmjenu fotografija i videozapisa. Nažalost, nije se došlo do informacije o autoru zapisa s početka devedesetih godina i uvida u još materijala iz toga vremena. Vlasnik kanala naglasio je da će zasigurno „još puno vode Krkom proći prije nego što se odnosi stabiliziraju, nažalost“ (2021, pers. comm., 5. travnja), misleći na odnos Hrvata i Srba. Također, istaknuo je da ne može dati informaciju o audiovizualnim zapisima ili uputiti na autore zapisa iz perioda od 1991.-1995.: „Mislim da sam već prije bio upitan za ovo preko FB prije možda 3-4 godine recimo, tada sam odbio, a moraću i sada. Jer jako je osjetljiva tema i široka“ (Ibid.)

⁹³ badnjak - klada, panj ili truplo stabla.

⁹⁴ *Šajkača* je srpska nacionalna kapa koju nose seljaci iz centralne Srbije i danas u svakodnevnom životu.

Emocija koja je upisana u nove zapise, ali i prisvajanje starih zapisa sela Smrdelje i postavljanje na svoj kanal, kao i upisivanje vlastitih emocija iz djetinjstva u nove, daje posebnu dimenziju zapisima, ne samo izvanvremensku već i onu autorsku. Zapisi se nisu našli na YouTube kanalu bez razloga, ove *pronađene snimke* koje vidimo na društvenim mrežama uglavnom su rezultat *prisvajanja* audiovizualnih suvenira koji su snimljeni u „kućnom načinu vizualne komunikacije“ s jasnom namjerom da se podijele u krugu „prijatelja“ ili u ovom slučaju svoje raseljene zajednice i šire. U takvom jednom saznanju ove dijeljene snimke su i sjećanja, suvenir iz rodnog kraja u kontekstu autoetnografskog progovaranja o posuđenim snimkama – sjećanjima svoga djetinjstva koje nosi tugu zbog odlaska iz rodnog doma.

Zapisi su katalizatori višegeneracijske i raznolike srpske zajednice koja se na ovaj način ponovno povezuje i okuplja. To povezivanje omogućuju ovi zapisi koji donose i prizivaju vremenske, krajobrazne i zvučne krajolike, a kulturna intima izbija u javni život (Grasseni, 2014). Nekad takve stvorene atmosfere mogu imati oblik razmetljivog pokazivanja nacionalnih osobina, a u takvu priču se često uključuju i Hrvati sa svojim komentarima i iz svojih perspektiva.

„Veselio se narod, vidi se ta vedrina i opuštenost i ako je bilo to opasno vreme i još pod sankcijama, blokadom, izolacijom, ratom, ali dosta srećniji svi nego danas čini mi se. Ja sam bio dječčić tada i nisam ni sanjao kuda će nas već sledeće godine život odvesti tj šta nam se sprema. Baš teško...“ (Born in Dalmatia, 18. listopada 2020.).

„Jeste uživali i slavili nakon pljačke, paleža i ubijanja po okolnim hrvatskim selima...“ (Marko Dujic, kolovoz, 2022).

YouTube kanal „Sjećanje na Srpsku Krajinu“⁹⁵ postao je dio YouTube zajednice 24. ožujka 2020. i od tada ima 7 863 953 pregleda i 10 300 pretplatnika. O samom kanalu vlasnik je napisao: „Arhiva video snimaka o stanju pred sukob i o samom sukobu na prostorima današnje Hrvatske iz srpskog ugla. Isključivo u arhivskoj i dokumentarnoj svrsi. Komentari sa mržnjom i psovanjem neće biti odobreni, tako da iste nemojte ni pokušavati da ostavite.“

Reportaža „Borba za ognjišta – Gornji Zemunik i Smoković (Ravni Kotari)“⁹⁶ na YouTube platformi nalazi se od 31. ožujka 2020. i ima 164 472 pregleda. Reportaža je u trajanju 15 minuta. Sliku prati emotivni tekst naratora koji uz povremene iskaze i razmišljanja Srba koji se

⁹⁵ <https://www.youtube.com/channel/UCtLpXMJuG-h26DtPUq80Z5g> (Datum pristupa: 5.11. 2022.).

⁹⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCtLpXMJuG-h26DtPUq80Z5g/videos> (Datum pristupa: 5.11. 2022.).

nalaze na položajima, gradi priču. Uz kadrove krajolika prema okolnim selima, polurazrušenih kuća nasuprot kadrovima zelenih vinograda i okućnica koje obrađuju stanovnici Zemunika Gornjeg, sugovornici naglašavaju da žive u lijepom selu te da se za to treba boriti. U reportaži se tako nižu različita razmišljanja o izvršenoj agresiji na *srpsku krajinu*.

„Ja sam iz Smokovića, od prvog dana sam na borbenoj liniji i ostat ću dok ijedan ustaša ide po ovoj zemlji i dok god oni pale i ubijaju naše nevine ljude i dok god oni idu protiv srbstva.“

Autor reportaže donosi i svoja razmišljanja prenesena glasom naratora: „Oni svakodnevno gledaju obrise svojih kuća i svog sela, a za sada svoje kuće i ognjišta samo ispraćaju tužnim pogledom.“ Selo Gornji Zemunik čuvaju i mještani Smokovića koji su pobjegli kada je to mjesto postalo ponovo dijelom Hrvatske. Jedan od stanovnika Smokovića donosi svoje gledanje na nastalu situaciju:

„Mi ćemo sutra ako dođemo sve to sagraditi jer zemlju ne može nitko odnijeti. Naša zemlja je stalna. Ali, grobove ne možemo zaboraviti, žrtve mi ne možemo zaboraviti. Smoković je bio jedno lijepo selo, to je bila oaza. Bili smo im trn u oku jer ipak je to jedno čistokrvno srpsko selo u kojem ustaša otkad je Boga i svijeta nije živio.“

Iz razdoblja okupacije Gornjeg Zemunika od strane njegovih mještana i susjednog Smokovića na YouTube kanalu korisnika „Sjećanje na Srpsku Krajinu“ kadrove audiovizualnog uratka prati progovaranje kroz glas naratora, kao i kroz refleksije mještana o ratu i vlastitom življenom iskustvu. Nažalost, podatci o autorima reportaže i godini nastanka reportaže nisu poznati. Vojno-redarstvenom akcijom Maslenica oslobođeni su dijelovi Hrvatske, a tako i selo Smoković iz kojega su otišli njegovi stanovnici u veljači 1992., a njihova razmišljanja, emocije i doživljaji isprepleteni su s glasom autora. Iz dijalekta naratora može se zaključiti da je stanovnik područja odakle su i sudionici u reportaži, a u jednom od komentara otkriva se i mogući narator: „E ovaj e glas mi je veoma drag Zorana Popovića sa srtv Knin“. Cijela reportaža emotivno donosi stanja sudionika, ali i pripovjedača:

„Eksplozija granate obilježila je početak novog dana u Gornjem Zemuniku. Iz dana u dan sve je ovdje isto. Uvijek iste eksplozije, neizvjesnost i borbe za opstanak. Sunce, ta vječna nebeska

svjetiljka već se izdigla visoko iznad rovova obasjavajući svojim sjajem crne cijevi mitraljeza koje nalazi u ropstvu i žudi za slobodom.“

Mještani u reportaži donose proživljene trenutke u borbama i odnosu prema neprijateljima, nekadašnjim susjedima, Hrvatima. Emocija nepovjerenja, mržnje obilježila je cijelu reportažu, a odlučnost ostajanja na ratištu odaje nastavak razaranja i nastavak rata: „Za ustaše će ovo za vjeka vjekova biti zemlja u koju se ne stiže, njihove kosti će da trunu u jarcima i poljima srpske zemlje jer Srbin bez obzira odakle došao, da li je star ili mlad, bez obzira i ako mu je teško ostaje tu gdje je sada“. Formulacija „ustaše“ kao ponavljajući pejorativ, kao „afektivno pražnjenje“ (Prica i Povrzanović, 1997:198), protkana je kroz cijelu reportažu.

„Rat je okrutan i ne može se oplemeniti“, izjavio je u svojim pismima General William T. Sherman (1999:707-709 prema: Renic 2019:343) usred američkog građanskog rata. U jednom takvom brutalnom i destruktivnom pothvatu kao što je rat, u svome radu Renic (2019: 343) pokušava popuniti praznine u istraživanju rata između mogućnosti vojnika da ne ubijaju neprijatelja na ratištu i tako nadilaze svoju moralnu i zakonsku obvezu prema neprijatelju te one da na taj način krše druge odgovornosti, uključujući svoju dužnost ubijanja. Pomak iz ove situacije Renic vidi u elementima koji obično potiču suzdržavanje u djelovanju između vojnika: ranjivost mete, empatija i autorefleksija te navodi situaciju iz Prvog svjetskog rata kada je vojnik u prilici i naumu da ubije neprijatelja – odustao, upravo zbog veze koja se u jednom trenutku stvorila između njih. U trenutku kada je neprijateljski vojnik zapalio cigaretu, ta gesta je drugom vojniku omogućila stanku, čim je vidio njegov dim, i sam je poželio cigaretu. Upravo taj trenutak je omogućio stvaranje nevidljive veze u činu pušenja cigarete, a time se prevladala dvojnost između insajdera i autsajdera. Empatija također može biti pokretačka snaga zla, empatija prema onima koji su nam bliski snažna je sila koja može započeti ratove i poticati zločine protiv Drugog (Bloom, 2018).

U takvim okruženjima gdje je ubijanje dozvoljeno, našli su se i nekadašnji susjedi na nekad zajedničkim prostorima koji su u ratu postale nakupine starih narativa. Kroz cijelu reportažu prisutna su autorefleksivna razmišljanja, od preispitivanja statusa u prostorima taloženja, a koji se iskazuju porukama mržnje, i u naraciji u poetičnom ocrtavanju kolektivnog identiteta u zajedničkoj patnji. U emocionalno nabijenoj reportaži u kojoj progovara višeglasje o teškoći življenja i strahotama rata, ali i o neprijatelju, ocrtava se kontekst razmišljanja i življenja. Refleksije i autorefleksije o patnji, ratu, napuštenim domovima su proživljena i stvarna, a atmosfera iz reportaže prenijela se na komunikaciju na Youtube kanalu korisnika.

Reportaža ima 96 komentara, a YouTube korisnik upozorio je sve posjetitelje na pravila ponašanja i komentiranja. U komentarima su prisutne refleksije i autorefleksije, neki od njih ponovo promišljajući o svojoj poziciji sada i nekada kao vojnika i stanovnika:

„Što reći...tužno, svi iz ovog videa, najvjerojatnije napustili svoja vjekovna ognjišta, koja je pouka, što bi srbi rekli naravnoučenije. komu je rat trebao, nikomu...jadno i tužno“ (Jozo Glavurdić, 27. srpnja 2021.).

„...Брачо моја, зашто смо се ми борили ?...где смо погрешили ?...коме смо требали да верујемо ?...“ (Мита, 28. studenoga 2020.).

„Poznava sam ga pokojnoga Prsana koji su vaši sami prigazili tenkom u rovu u gornjem zamuniku jer nija da da se nasi ljudi diraju koji su ostali u Gornjem Zamuniku. Niko vas nedira hebiga zajeba vas Raskovic i ekipa. Dite sam Zd i opet oni koji su morali pobici a nisu ruke zakrvalili dolaze opet u Zd. Eto“ (brane branic, 13. srpnja, 2021.).

„Boze boze koliko smo mi glup narod“ (Milan Švonja, 17. svibnja 2020.).

„@Milan Švonja istina boli, ha? Pa drugi put pamet u glavu“ (Darko Stroser, 9. listopad, 2020.).

„Trebali ste vjerovati hrvaskoj a ne srbiji“ (Mladen Šimić, 13. srpnja 2021.).

Jezik mržnje iz nekadašnje javne sfere prenio se na ratišta, zatim preko zapisa na YouTube kanal, da bi se pretočio u svakodnevnu usmenu i pismenu komunikaciju. Pisana komunikacija koja ostavlja pisani trag u stvarnom vremenu može se promatrati kao i usmena komunikacija koja potiče reakciju. Zapis star trideset godina postao je izvanvremenski, a obnavlja se u komentarima, odsustvom svake cenzure, stvarajući nove slojeve i čvorišta u zajedničkim krajolicima nasilja.

Film „Djeca Krajine – Između Zemlje i Neba“ snimljen je 1994. godine. Film se na YouTube platformi nalazi na dva korisnička računa. YouTube korisnik *Slobo Tolic*⁹⁷ onemogućio je komentare na svome računu. Film⁹⁸ u trajanju od 33 minute na kanal je postavljen 12. lipnja 2019. i ima 375 pregleda i može se pogledati u jednom dijelu. Isti zapis je

⁹⁷ <https://www.youtube.com/@slobotolic9661> (Datum pristupa: 1.11. 2022.).

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IZvj8MTRLgA&t=222s> (Datum pristupa: 1.11. 2022.).

postavljen i na YouTube računu *Sonnet1815*⁹⁹ koji ima 12 800 pretplatnika, film nije u cjelovit, podijeljen je u četiri¹⁰⁰ dijela, a postavljen je 27. listopada 2008. i ima 4 359 pregleda. YouTube kanal *Sonnet1815* postoji u YouTube zajednici od 20. lipnja 2006. i ima 12 282 044 pregleda, a ispod prvog dijela audiovizualnog zapisa omogućeni su komentari. Film je realiziralo Ministarstvo za rad, socijalna i boračka pitanja Republike Srpske Krajine – Knin i Videovizija. U komentarima na YouTube kanalu došlo se do još informacija o filmu koje je dao korisnik YouTube kanala *Slobo Tolic* u komentarima ispod zapisa na kanalu *Sonnet1815*: „Ovo je dokumentarni film 'Djeca Krajine između neba i zemlje' jedini dokumentarni film o djeci Krajine snimljen krajem 1994. godine u Krajini. Film je nagrađen prvom nagradom za kameru na festivalu kratkometražnog dokumentarnog filma u Beogradu 1995. god i nagradom za režiju 'Srebreni lav' na festivalu dokumentarnog filma pravoslavnih zemalja u Moskvi 1997. god. Tada je Zlatnog lava dobio oskarovac Mihailkov što dovoljno govori o vrednosti ovog filma. Svakako pogledajte, film traje 33 min. Molim djecu iz ovog filma i one koji ih prepoznaju na ovom filmu da mi se jave. Postoji mogućnost snimanja dokumentarnog filma o njihovim životnim pričama poslije krajiške tragedije“ (Slobo Tolić, 17. lipnja 2019.).

Prvi kadrovi u filmu započinju tekstem članka 13. Konvencije o pravima djece. Kadrovi koji slijede prikazuju djecu u sadašnjosti, u sigurnom i sretnom okruženju, a između takvih kadrova pojavljuju se i kadrovi ratnih razaranja. Slijede kadrovi djece koji emotivno donose događaje i doživljaje gubitka jednog ili oba roditelja. Kada djeca govore, izravno se obraćaju kameri ostavljajući tako snažan dojam jer takvom koncepcijom kadra i snimanjem krupnim planovima i planovima blizu mogu se doživjeti izrazi lica djece. Djeca opisuju trenutke kada su izgubili jednog ili oba roditelja, opisuju načine kako su ih izgubili te kako su se osjećali. Svjedočanstva djece su potresna, a njihove riječi izazivaju emociju kod gledatelja. Iako su se takvi gubitci dogodili u kratkom periodu od snimanja filma, djeca usprkos emocijama koje se iščitavaju iz njihovih lica, načina govora i tišine kada susprežu emocije, odaju snagu koji često pripisujemo samo odraslima. Kadrovi donose snažne emocije u trenucima prepričavanja njihovih doživljaja i situacija, a neki od njih pokazuju i ljutnju: „Otkad sam ostao bez roditelja, tada sam zamrzio ustaše“. Osim gubitka roditelja i težine odrastanja, neka od djece su se morali boriti i s fizičkim ranjavanjima: „Vidio sam da nemam ruke. Poslije četiri mjeseca sam saznao da mi je majka

⁹⁹ <https://www.youtube.com/@Sonnet1815>

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=n56kngnsqls> (1); <https://www.youtube.com/watch?v=6-ArINVx4Q&t=11s> (2); <https://www.youtube.com/watch?v=kMovh4L0lrQ> (3); <https://www.youtube.com/watch?v=YvJ1G4PDZ90&t=146s> (5) (Datum pristupa: 1.11. 2022.).

poginula“. Između potresnih svjedočanstava su kadrovi koji prikazuju portrete odraslih, djece, detalje ruku, krajolike, dječju igru, razrušene prostore škole. Iako se djeca osjećaju nesretno i povrijeđeno zbog svega što im se dogodilo, žele mir. Dječak koji se u filmu borio s emocijama i progovara ljutito, u jednom dijelu kaže: „Volio bi da sada bude mir, zdravlje, sve. Kako je bilo prije 4-5 godina i da živimo u miru“. Kadrovi na kraju filma prikazuju porod i priču majke koja vjeruje i nada se da će njezino dijete rasti u miru. Film završava s kadrovima djece u igri na dječjem igralištu, sanjkajući se, smijući se. Iako takvi kadrovi odaju bezbrižnost i nadu, režiser u zadnjim kadrovima prikazuje grafite na zidu na kojima piše „Srbija“ i četiri ocila.

Dokumentarni film „Djeca Krajine – Između Zemlje i Neba“ bavi se problemom djece koja su za vrijeme rata na okupiranom dijelu Hrvatske ostala bez roditelja. U potresnom dokumentarnom filmu svjedočenja djece daje diskursu rata osobitu snagu i težinu.



Slika 36.



Slika 37.



Slika 38.

Film donosi i kombinira elemente autobiografije, ali i autoetnografije. U metodi autoetnografskog istraživanja istraživači analiziraju vlastitu subjektivnost i životna iskustva, skrećući pozornost na vlastite probleme. Ovdje životno iskustvo djece donosi redatelj kroz njihove priče i osobne doživljaje o iznimno teškim trenucima, boreći se s gubitkom i istovremeno s novim okruženjem, i traženjem novog, pored tek stvaranog identiteta. Autobiografska progovaranja svjedoče o složenosti i posebnosti pojedinačnog iskustva kroz višeglasje, a autoetnografski elementi dolaze kroz iznošenje osobnog iskustva iz žarišta događanja, odnosno patnje uzrokovanoj ratnim događanjima. Njihove priče uvijek su usmjerene i na druge koji su ih učinili nesretnim, ali i drugu djecu koja ne dijele njihovu sudbinu:

„Ovaj rat je donio dosta nevolja. Evo, vidite, ovu su školu uništili“

„Najteže nam je kada dođu očevi naših prijateljica i drugara s položaja, a našeg tate nema.“

Film je strukturiran kroz naraciju prikazom svjedočanstva djece, krajolika obilježenih ratom, portretima ljudi i djece od kojih se neka izravno obraćaju kameri, pokazujući i otkrivajući tugu, strahotu, bespomoćnost pričajući svoju priču. Najekspresivnija u filmu je mimika, gesta djece kao autoetnografski opis rata donesen u dugim kadrovima. Dugi kadrovi dječjih lica izvlače na površinu snažne emocije, a krajolicima rata kroz kadrove razrušene škole, mračnog podruma, portreta odraslih i djece donose atmosferu rata, neizvjesnosti i iščekivanja.

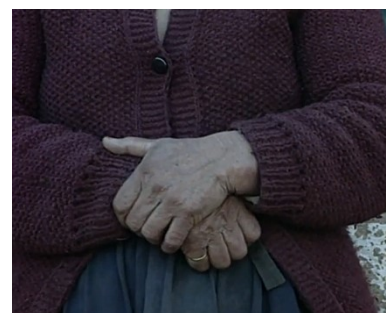
Dječja promišljanja o ratu daju lekcije odraslima, a za neprijatelja kao nekoga tko je presudan za preokret u njihovim životima upotrebljavaju nazive tada uvriježene u javnim medijima, ali i kao „pejorativ u kojem se ostvaruje afektivno pražnjenje neposrednih sudionika i žrtava ratnih događaja“ (Prica, Povrzanović, 1995: 198).



Slika 39.



Slika 40.



Slika 41.

Autor u svojim djelima uvijek donosi sebe i svoja promišljanja i preokupaciju. Maja Povrzanović (1992: 63) naglašava da je svaki etnografski tekst autorska sloboda i odabir, a tako i kadrovi ovog dokumentarnog filma su također odabiri redatelja, od teme, vremena stvaranja, njezinog prezentiranja gledatelju i poruke(a). Poruka se gradi kroz cijeli film, a u filmu se proživljenost rata sukobljava i s okvirima mržnje koji se provlače kroz kadrove filma, a jedna od poruka redatelja i ove reportaže je ona prikazana u kadru s grafitom sa srpskim križem s četiri *ocila*, dodatnog označitelja srpskog teritorija na okupiranoj zemlji.

Kao što je na samom početku svoje knjige „Invencije svakodnevice“ de Certeau naglasio potrebu predstaviti „krajolik jednog traganja i tim utvrđivanjem mjesta obilježiti prostor unutar kojega se odvija radnja“ (2002:29), tako se i autorica ovog rada u svojim istraživanjima upustila u kaleidoskopske krajolike u kojima se naracije i prikazi *završenog* rata miješaju i stvaraju različite vizualne oblike. Svi stvoreni uzorci imaju karakterističnu simetriju,

odnosno njihovi međusobni odnosi i igre koje stvaraju oblike, uvijek ovise o odnosima s političkim elitama koje dalje kreiraju sve ostale odnose i poput zrcala se opet sve preslikava natrag u stvarnost življenja i razmišljanja.

Raspadom Jugoslavije 1991. godine nastale su nove nacionalne države u postjugoslavenskoj regiji. Zajednički „koncepti“ življenja i razmišljanja koji su se nudili odozgo, poput povijesnih narativa, simbola i tradicija, nestali su, trebalo ih je zamijeniti novim ili ponovno oživljenim simbolima. Odnosno, de certeauovski rečeno, pričanja su obavljala i obavljaju posao koji neprestano preobražava mjesta u prostore ili prostore u mjesta.

„Legitimni društveno-ekonomski problemi Srba u Hrvatskoj i nerazriješena pitanja iz Drugog svjetskog rata svakako su zaslužili pažnju u razdoblju kada je SFRJ bila suočena s iscrpljujućom ekonomskom krizom i tranzicijom prema demokraciji. No umjesto da krenu putem dijaloga i kompromisa, krajinski Srbi, uhvaćeni u klopku morbidnih narativa prošlosti i odbijajući bilo kakvu solidarnost s Hrvatima, slijedili su političke opcije koje su rezultirale strašnim krvavim ratom protiv Hrvatske te konačnim bijegom preko 150 tisuća hrvatskih Srba nakon sloma RSK“ (Pavlaković, 2016: 46).

Neki od tih 150 000 stanovnika, hrvatskih Srba, akteri su iz ovih audiovizualnih zapisa. Kao što je vlasnik YouTube kanala *Born in Dalmatia*¹⁰¹ u komunikaciji s autoricom rada putem Instagrama naglasio:

„neko je lukavo iskoristio vjerske podjele da bi zavadio narod i da bi ostvario više ciljeve. Ipak je ovo Balkan, bure baruta, tu velike sile uvijek umješaju prste i sve čine da bi destabilizovali nas i nahuškali jedne na druge. Vidićemo šta će budućnost donjeti. Nama Srbima se desila sudbina slična Jevrejima, raštrkani smo svuda po svjetu“ (2021, pers. comm., 5. travnja)

Kroz opisane audiovizualne zapise vidljiva je ukorijenjenost stanovnika u njihova podneblja, odnose i domove što se može iščitati i iz komentara korisnika YouTube kanala:

„Zapamtio sam dosta iz tog vremena i volim se prisjetiti meni jako drage uspomene, i ako je bio belaj i šta se sve loše dešavalo oko nas meni je bilo predivno djetinjstvo, urezao mi se krš,

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/user/dalmatialife/videos> (Datum pristupa; 8. 11. 2022.).

kamen, selo i cijeli taj kraj u srce i sa ponosom kažem da sam rođen tamo i đe sam ja odrastao i moji preci živili. (...)“ (Born in Dalmatia, 18. listopada 2020.).¹⁰²

Na YouTube kanalu *devićmarko1* postavljeni zapisi prikazuju tadašnji život zajednice sela Štikovo. Mladi ljudi su se iseljavali s ovog područja i prije 1990-ih zbog nedostatka posla i lakšeg života ili školovanja u druga mjesta i države. O tome autor progovara u svome audiovizualnom zapisu „Zavičaj moga tate“¹⁰³:

„Dalmacijo, kamena ti tvoga
da l' se sjećaš ti djetinjstva moga?
(...)
Škrt je kamen, škrta zemlja crna,
škrto sunce što po nebu oda,
dođe vrijeme masovnih pohoda.
U pohodu i ja se zatekoh
i ostavih sve što gore rekoh.“

Težina življenja nije umanjila njihovu radost života u kamenjaru Bukovice, što je vidljivo iz snimaka prije rata. Svi filmovi koji se mogu vidjeti na ovom kanalu dolaze iz obiteljske arhive, kao osobne uspomene, proslave života, ali i važnih obiteljskih događaja, događaja iz zajednice stanovnika Štikova kao stanovnika sela, ali i dijaspore. Marko Dević, autor filma „Zavičaj moga tate“ spojio je život zajednice sela u kojem je rođen, ali i dijaspore kojoj pripada. Ovaj zapis, kao i ostali na kanalu, posebni su jer ne ostavljaju trag i ne bude sjećanja i emocije samo hrvatskih Srba već i Hrvata.

„Lipi običaji i život za ono vrime sićsm se ovih ljudi na snimkama jer isti su dolazili u Maovice“ (Ive Milković, 11. listopada 2018.).

„slike zlata vrede, nekad bilo, da se vidi kakav je to bio zivot nas kamenjara....“ (Mira Mirkovic, 6. travnja, 2018.)

Audiovizualni zapis „Drniš, avgust 1989“ nalazi se na istom kanalu. Jedini audiovizualni zapis na ovom YouTube kanalu koji donosi zapis urbanije, drniške sredine. Pretpostavka je da je to

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=pknaRfxIut4> (Datum pristupa; 8. 11. 2022.).

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=vKSvJvhTQgg&t=1975s> (Datum pristupa; 8. 11. 2022.).

zapis drugog autora jer pripada intimnijoj obiteljskoj snimci i drugim preokupacijama snimanja, ali člana zajednice Štikovo, možda iz dijaspore, koji je sa svojom obitelji došao posjetiti sajam u Drnišu. Ovaj video je značajan jer je to i zadnji video razdoblja prije rata, a koji je postavljen na ovaj YouTube korisnički profil. U zapisu se ne naslućuju politička previranja koja se već od srpnja počinju kretati u smjeru oružanog sukoba koji će uslijediti. Naime, 9. srpnja 1989. proslava 600. obljetnice Kosovske bitke kod crkve Lazarica u Kosovu kraj Knina pretvorila se u događaj u „funkciji nacionalne homogenizacije Srba na tome području“ (Radoš, 2018: 16) na kojem se okupilo 50 000 ljudi koji su veličali Slobodana Miloševića ističući velikosrpska i četnička obilježja, simbole i zastave SPC-a te izvikivali parole o velikoj i jedinstvenoj Srbiji (Ibid.).

Nostalgični i emotivni audiovizualni zapisi postavljeni na kanal *devičmarkol* iza postavljanja zapisa „Drniš, avgust 1989“ bilježit će još samo dolazak svojih sumještanina autobusima iz drugih krajeva Srbije kamo su većina stanovnika Štikova otišli nakon oslobađanja ovih krajeva Hrvatske.

Snažan utjecaj u identitetskom određenju zajednice, ali i autora ovog zapisa je i dio etnokrajolika, odnosno sajam kao mjesto susreta i razmjena informacija, mjesta domaćih rukotvorina i jela, specifičnog za ovaj kraj, zatim članova obitelji, a onda na kraju zapisa u kratkom i nemirnom kadru prikaz zvonika pravoslavne crkve koja je i potpis autora jer ga povezuje i ukorjenjuje u njegovom identitetskom obilježju.

U audiovizualnom zapisu „Badnja večer i Božić u selu Smrdelje 1991“¹⁰⁴ prikaz je zajednice Srba kada su nemiri na političkoj sceni počeli, a sve to se kasnije prenijelo na odnose u ovim krajevima. U ovom zapisu možemo govoriti o *etničkoj atmosferi* koja se reprezentira kroz *etnokrajolik* i specifičnosti *naroda* (Smith 2005: 46) kao prostor u kojem živi i djeluje etnička zajednica, a karakteriziraju je zajednički običaji, događaji i tradicija koja nalazi uporište na tom prostoru te su prostori obilježeni narodom koji tu živi i djeluje i pripada mu oblikujući ga kao što takav prostor oblikuje i njih (Smith 2005: 45). U zapisu takav etnokrajolik prepoznajemo u glazbi/pjesmi, jeziku kojim se govori, odjeći i prikazima kolektiva koji odražavaju i evociraju razne „etničke elemente-mitove, simbole, tradicije i uspomene – u formaciji nacija i kreiranju nacionalnog identiteta“ (Smith 2005: 52). Paljenje badnjaka, višeglasno pjevanje stanovnika Smrdelje, plesanje kola, intimnost povezane zajednice kroz međusobne odnose i interakcije, a kroz njih pažljivim promatranjem i iščitavanje onoga što se događa izvan ovih kadrova. „Kad

¹⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=NYjAjq9mpxc> (Datum pristupa: 15. 5. 2021.).

uzmemo u obzir kontekst cijelog filma, uočiti ćemo važnu stvar. Zahvaljujući kontekstu mi ne samo da znamo da se nešto važno događa izvan kadra, nego mi i dosta pouzdano *znamo* što se zbiva.“ (Turković, 2012: 145). Vezano uz ovaj zapis, poznavanje političkog konteksta vremena nastajanja audiovizualnih zapisa ovih prostora omogućava znanja o onome što se zbiva izvan kadra, a tek u detaljima nas uvodi u kontekst radnje, priče (Ibid.). U trenucima političkih previranja dolazi do različitih naracija i aktera „koji su aktivirali simbolički imaginarij za svoje (često vrlo različite) ciljeve, a veličina zlorabe nacionalnoga ovisila je o (ne)legitimnosti političkih ciljeva i ponašanja političkih i vojnih organizacija i pojedinaca prema drugima u danim situacijama“ (Babić, 2006: 379).

U jednom kadru, kada mještani Smrdelja plešu kolo, kod jednog mještanina na glavi može se vidjeti šajkača, kapa koja nije svojstvena ovoj tradiciji i kulturi. Buduća događanja iščitavaju se i u stihovima pjesme koji pjevaju pučki pjevači: „Tko to kaže, tko to laže, Srbija je mala.“ Prisutni simbolički imaginarij daje nove impulse u stvaranju *etničke atmosfere*.

U radu „Prijeratno, ratno i poslijeratno hrvatsko-srpsko susjedstvo u lokalnim zajednicama“ Babić (2006) objašnjava posljedice modernizacijskih procesa koje kod susjedskih odnosa koji su posebnu kohegijsku snagu imali u ruralnim naseljima (Babić, 2006a: 419) gdje se tako modernizacijom seoskih prostora dolazi do socijalne (polu)izolacije seoske sredine. Seljani sve teže i rjeđe komuniciraju, „selo je umreženo i u globalno (naročito nakon 90-ih godina prošlog stoljeća) i u nacionalno društvo“ (Ibid., 420), dolazi do unošenja izvanseoskih svjetonazora. Homogenost seljana s obzirom na urbanu kulturu nestaje, a masovni mediji posreduju ruralno-urbanoj interakciji. Na taj način su mediji i posredovali i utjecali na druge vrijednosne promjene (Ibid.). Nestaje „neposredno, iskustveno, kao u nekim prijašnjim vremenima (primjerice, poslovi u polju, uzgoj stoke)“ te se „definiraju nacionalni i globalni događaji, procesi i ličnosti, što pluralizira seosku javnu scenu. U crkvi, krčmi i na sajmu, kako je to uočio Burk (1991.), ne dogovaraju se samo poslovi već se problematiziraju i analiziraju aktualna politička zbivanja“ (Ibid.).

U audiovizualnom zapisu „Borba za ognjišta – Gornji Zemunik i Smoković (Ravni Kotari)“ vide se krajnje posljedice ovakvih manipulacija, kada nekadašnji susjedi za vrijeme rata gube živote na poljima u kojima su nekad zajedno radili.

„Ima 1200 metara do mjesta, mi se ovdje ne nalazimo, bar momentalno, za napad, nego za obranu krajine i na braniku srpstva. Kad pripucaju, odgovorimo svim raspoloživim sredstvima i granatama i to duplo više.“

Na YouTube kanalu *Born in Dalmatia* danas, audiovizualni zapisi donose priče iz Dalmacije kojoj se autor stalno vraća, okuplja zajednicu, prvenstveno Srba jer tako stvara nove veze i obnavlja stare. Ali, zapise prate i Hrvati jer su to krajolici i njihovog djetinjstva i življenja.

Kroz kadrove sela i krajolike autor kao narator donosi svoja razmišljanja:

„Većina nekadašnjih stanovnika ova dva sela proterani su u ratu 1995. danas žive u Srbiji, a ima ih u mnogim drugim stranim zemljama. Često naglasim da je selo moj mali raj. Imao sam 10 godina kada sam proteran iz svoh rodnog kraja i svega se dobro sjećam. 2008. sam prvi put nakon 13 godina od rata obišao ponovo svoje selo i taj osjećaj teško Vam mogu opisati. Bio je to spoj radosti i tuge. Danas, Bogu hvala, trudim se da kad god sam u prilici odem u svoj zavičaj i srce i duša mi tada budu puni.“

Svidja mi se video, ali bi trebao birati rijeci. Doista imas ugodan glas i zadržao si govor, odlican snimatelj. Ali nemoj ubacivati politiku. Kvaris dojam – jer otvaras mjesto neugodnim raspravama. Trebali bismo propagirati mir jer mrznja je pogubna. Nadam se da zelis siru publiku od pripadnika svog naroda. Babe bi rekle da moras birati rijeci. Moja kritika je dobronamjerna i slike kraja me odusevile.. Svako dobro (Milena Sopic, 7. rujna 2020.).

U radu „Autobiografije djece – ratnih prognanika kao etnografija odrastanja“ Ines Prica i Maja Povrzanović donose životne priče djece ratnih prognanika ističući autobiografske tekstove kao potencijalne dokumente povijesti te naglašavaju da se „autobiografija djece ratnih prognanika (...) mora promatrati i u svjetlu ozbiljnosti i dramatičnosti iskaza i događaja na koje se pozivaju“ što bi značilo „osigurati od manipulacije unutar *realističkih diskurza*“ i „jednako i od njihovog totalnog onezbiljenja u retoričkim figurama pojedinih teorijskih diskurza“ (Prica i Povrzanović, 1995: 190).

U filmu „Djeca Krajine – Izmedju Zemlje i Neba“ djeca svoja „primarna tumačenja vlastitih iskustava kao neminovnih teškoća ljudskog života u nadljudskoj koncepciji povijesti (...) kombiniraju s elementima povijesnih priča iz fonda *zajedničkog znanja*“¹⁰⁵ kao fond „tijekom

¹⁰⁵ Događajno (ono čemu se može prisustvovati) tako se smješta u područje "zajedničkog znanja").

rata uobličjenih i već uobičajjenih atribucija ratnog neprijatelja u kojem važnu ulogu imaju i masmedijske formulacije“ (Ibid., 196). Tako se i ovdje upotrebljavaju riječi „ustaša“, „izmasakrirali“ su ga, „zaklali“ su ih i sl. Ono što je ovaj film donio u doživljaju gledatelja je i empatija i konsenzus u komentarima na kanalu YouTube. Empatija je pokrenula promišljanje o besmislenosti rata:

„...Ja sam u ovom filmui nikada se više ovo ne ponovilo. Bože ...ne ponovilo se ovo nikada....Kada sam videla film i shvatila da sam ja u njemu....tesko,tesko....samo se ne ponovilo nikada više ...“ (Nena Balac, 4. kolovoza 2010).

„Ne gleda se nacija i vjera djeca su anđeli davati loše komentare je idiotizam“ (Marijan Mikic, 23. kolovoza 2019).

„Srbi zašto ste ratovali protiv svojih komšija hrvata a sada snimate nekakve filmove o djeci iz krajine Gdje su druga djeca na drugoj strani sto su bježali iz svojih kuća iz svoji sela dok ste napadali sa JNA“ (Josip Pujic, 27. studeni 2020.).

U audiovizualnom zapisu prisutan je interakcijski odnos između sudionika predstavljenih u zapisu, autora zapisa i njihovih gledatelja. Vizualni kontakt između djece i gledatelja ključni je faktor te interakcije. Činjenica da sudionici gledaju u gledatelje tumači se kao poziv prema njima, a reprezentacija sudionika zapisa i snimanjem kamerom u razini pogleda, proizvodi stav subjektivnosti i uključenosti kod gledatelja. Snimani planovima¹⁰⁶ blizu i krupnim planovima djeca donose svoje doživljaje rata i gubitka roditelja. Naročito su snažni krupni planovi, u takvim kadrovima ulazimo u intimu osobe koju se snima, *vidimo* njezine osjećaje, oni služe za donošenje napetosti, straha i sugeriraju neposrednu sadašnjost, ali i dugotrajnost (Peterlić, 2008). Kod planova blizu, cijeli fokus je na liku, a prostor u kojem se nalazi zanemariv je.

„Identiteti ne postoje prije društvenih praksi i kulturnih obrazaca koji ih dogovaraju i reguliraju (Prica i Povrzanović, 1995: 154). Djeca koja su svoj identitet tek počela stvarati, sada će u ratom razorenom društvu, a oni su to najviše doživjeli kroz gubitak roditelja, imati novu dinamiku identifikacije kroz nove društvene prakse i kulturne obrasce. Natpis *Srbija* na zidu škole u zadnjim kadrovima filma koje autor prilaže možda budu zaboravljeni i pretvoreni u „nijeme

¹⁰⁶ Nazivom plan imenuje se i označava udaljenost kamere od snimanog objekta ili skupine objekata, i to udaljenost kako je gledatelj doživljava.

srne“ u prostoru zasićenom simbolima, koji su služili kao adut u političkim pregovorima“ (Povrzanović, 1997: 161).

Krvavi rat je završio, priče i projekte političkih elita pojedinac je preobrazio u svoje *mjesto* u kojemu vrijedi zakon “vlastitoga”, „smješten na nekom “vlastitom” i odijeljenom mjestu koje određuje“ (de Certeau, 2002:183) i koje pomaže u preživljavanju nemogućeg.

Audiovizualni zapisi upravo pokazuju prostore, mjesta i međusobne odnose, a zapisi s okupiranih područja Hrvatske proučavani u ovom radu pohranjeni su na YouTube platformi, Vimeo, različitim zatvorenim i otvorenim internetskim grupama, ali i arhivi HTV i HMDCDR. Kao i svi ostali zapisi iz vremena Domovinskog rata, oslikavaju prostore političkih elita, ali i svakodnevni život obilježen pričama ispričanim odozgo, ali i pretvorenih u mjesta „vlastitog“. To su prostori patnje, nasilja, straha, nepovjerenja, mržnje, želje za osvetom, ali i želje za mirom i smirajem.

7. 6. Audiovizualni zapisi – patnje životinja

„Kad bi sve životinje nestale, ljudi bi umrli od velike duhovne samoće. Jer što god se desi životinjama, uskoro će se desiti i ljudima. Sve su stvari međusobno povezane“. (Jončić, 2004 prema: Zavrtnik i Župčić, 2017: 480)

Za razliku od životinjskog svijeta, ljudsko postojanje zasniva se na svijesti i djelovanju na ljudsku sposobnost da svijet učini lijepim ili ružnim. Rat je to i potvrdio.



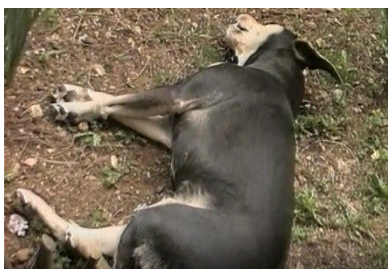
Slika 43.



Slika 44.



Slika 45.



Slika 46.



Slika 47.



Slika 48.

Osim ratom izbrazdanih krajolika, razrušenih domova, ranjenih gradova i uništenih ljudskih života, nemir izazvan ratom preslikao se i na patnju i sudbine životinja. Užas rata dijelile su zajedno s ljudima. Bol, bespomoćnost, strah, smrt životinja prikazani su u zapisima snimatelja kroz kadrove ubijenih, od gladi uginulih domaćih životinja, ali i o međusobnoj povezanosti životinja i ljudi. Osim leševa životinja nastradalih od eksplozivnih naprava, često se u audiovizualnim zapisima čuje njihovo uznemireno glasanje, a briga i povezanost seljaka uz svoje *blago* vidljivo je kod nemogućnosti da ih nahrane: „Samo bi volio da dođen kući pa da vidim da li je živo ili mrtvo“¹⁰⁷. Upravo u refleksijama ljudi prema njihovom *blagu* ogleda se i ljubav prema domu i prirodi, odnosno krajoliku u kojem su zajedno srasli. Jer sve je živo, i kamen i biljke i životinje, a „čovjekovo srce postaje tvrdo kad se udalji od prirode“ (Jončić, 2004 prema: Zavrtnik i Župčić, 2017: 480).

Suočavanjem s ljudskom patnjom u ratu često zanemarujemo i patnje životinja. Ali i one se glasaju u zapisima, nameću se svojom bespomoćnosti u ratnoj stvarnosti. Osim njihovih pojavljivanja u audiovizualnim zapisima u blizini napuštenih kuća ili kao jedinih živih stvorenja u napuštenim mjestima i ratom razorenim prostorima, likovi životinja se koriste u audiovizualnim zapisima kao poruke ili načini izazivanja emocija. U audiovizualnim zapisu „Zadre, moj galebe, moja slobodo“ autor koristi motiv galeba asocirajući na žudnju za slobodom, mirom ali i ponosom. Mrtve životinje i životinje na opustjelim ulicama grada u filmu „Zadar nije za dar“ donose atmosferu opasnosti i neizvjesnosti. Uznemireno glasanje ptica, kukurijekanje pijetlova, roktanje svinja, uz ostale zvukove rata pojačavaju strahotu ratne stvarnosti i česta su zvučna kulisa audiovizualnih zapisa. To su dijegetski zvukovi i izvorišta nemira u prostorno-vremenskom kontinuumu rata.

Od početnog, izvornog sklada kojeg su sačinjavali čovjek, životinja i biljka, sve se promijenilo. Pripitomljavanjem životinja, čovjek je promijenio odnos sklada u odnos dominacije i

¹⁰⁷ Reportaža Ante Granika „Napad na selo Plastovo, požar kod Plane“, 24. 7.1991.

manipulacije u kojem se odlučuje o životu i smrti životinja” (Patterson, 2002: 30), ali javila se i ideja za hijerarhizacijom unutar ljudske vrste. Patterson u svojoj knjizi taj proces i prenošenje obrasca ponašanja prema životinjama na ponašanje i prema ljudima, opisuje i objašnjava kroz filozofska tumačenja od Platona i Aristotela, preko Tome Akvinskog, a u moderno društvo 17-og stoljeća ga uveo, i to s vrijednostima koje danas prepoznajemo (Descartes, 2002: 3-27). Descartes je prirodu razumijevao zakonima mehanike tako je i na životinje gledao kao na strojeve. U njegovom shvaćanju jedino biće koje ima dušu je čovjek. Ali, upravo kada je čovjek odlučio pripitomiti životinju, trebao je postati i najodgovorniji. Tome ga podsjeća lisica kada Malom Princu u istoimenoj knjizi napominje da je on zauvijek odgovoran za ono što je pripitomio (Saint-Exupéry, 1994 : 70). “Životinje svjedoče o jednoj zemlji. Odnos prema životinjama otkriva sve. Ako se ljudi ponašaju zvjerski prema životinjama, nikakva im demokracija ne može pomoći, niti bilo što drugo“, napominje poljska književnica Olga Tokarczuk (2009: pogl. 7).

8. Rasprava

Analiza diskursa implicira istraživanje diskursne proizvodnje neke vrste društvenih praksi i prikaza koji proizvode diskurse ili su njegov proizvod. Vizualnost je također vrsta diskursa, neke elemente na određene načine čini vidljivima, a neki ostaju nevidljivi. Također, ona djeluje i proizvodi subjekte unutar tog vidnog polja (Rose 2001:137).

S obzirom na to da je sastavni dio filma i vizualna komponenta, analiza vizualnog diskursa zauzima središnje mjesto u istraživanju. U dijelu rada Metodološka polazišta opisani su koraci koji su se provodili pri analizi.

Turković objašnjava da se film „obraća zamjećivaču, promatraču, opažaču-gledatelju-slušatelju – kako bi potakao i vodio njegove reakcije“, film se prvenstveno izrađuje radi njegova doživljavanja (Turković, 2021: 14). Međutim, iako je doživljaj gledatelja kad gleda film individualan, samo njemu svojstven, ipak je recepcija gledateljski doživljaj koji ovisi o strukturi filma koja ga vodi i uvjetuje te je tako doživljaj filmskog djela zajednički i filmskoj publici.

Neslućen je broj audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu. Nije tome razlog samo razvoj tehnologije i mogućnost pristupačne nabave video kamera većem broju ljudi devedesetih godina prošlog stoljeća, jedan od razloga je i rat koji je zaokupirao, iznenadio, fascinirao.

Analizom se došlo do saznanja da su glavna preokupacija bilježenja u zapisima ratna djelovanja i to tijekom najjačih borbenih djelovanja, ali i posljedice razaranja unutrašnjih prostora zgrada, obiteljskih kuća, stanova, muzeja, bolnica, a posebno snimatelje i autore zapisa zaokupljaju razaranja prostora grada, sela, krajolika. Svi analizirani filmovi imaju takve vrste prikaza. Ali prije samog osvrtnja na ono što se bilježi, važno je obratiti pozornost kako su to snimatelji radili. Filmovi koji su odabrani za analizu su snimili i snimatelji amateri i školovani snimatelji s iskustvom rada na televiziji kao i snimanju filmova. I jedne i druge zanimaju isti motivi prikazivanja, ali su realizirani, donijeti gledateljima na različite načine.

U istraživanju se došlo do saznanja da je ponekad teško prepoznati različitost autorstva pa se iz intervjua saznavalo da su na pregledavanim VHS kazetama snimci različitih autora. Analiza je također ustanovila da audiovizualni snimci snimatelja amatera sadržavaju i dosta razlikovnih elemenata koji ovise o njihovoj dugotrajnijoj ili manje dugotrajnoj praksi snimanja, ali i filmskom obrazovanju. Također, njihovi načini snimanja ne ovise samo o obrascima koje su usvojili gledanjem različitih audiovizualnih zapisa, nego i o njihovoj senzualnosti i načinu izražavanja.

Amaterski rezultat snimanja „obično je samo grubi materijal, bez predfabriciranosti. To ne znači da su snimljeni bez skripte i usmjeravajuće ideje. Ove komponente produkcije filma ili videozapisa nepoznate su lokalnom snimatelju, ali su još uvijek u pozadini, manje ili više, bez da su ih autori svjesni“ (Križnar, 2002: 165). Neki od ovih snimatelja amatera montiraju zapise stavljajući i glazbu kao podlogu ili montiraju zapise bez posebnih programa za montažu, kopirajući materijale s jednog rekordera u drugi pri tome skraćujući neke kadrove i spajajući ih u jednu cjelinu. „Odlučivanje kada i kako snimati dio je analitičkog procesa i temelji se na dubinskom razumijevanju onoga što se događa, što površan gledatelj bez kamere ne može doživjeti. Snimanje nas tjera na aktivno promatranje, što znači kontinuiranu potragu za razumijevanjem i smislom, koji se jača kada ponovno gledamo materijal. Podcjenjivanje vlastitog (iskustva) snimanja znak je nerazumijevanja biti vizualne antropologije, odnosno snimanja kulture videokamerom“ (Križnar, 2012: 118).

Snimatelji TVVD¹⁰⁸ također su amateri, ali u njihovim radovima vidljiva je uvježbanost i način razmišljanja i predstavljanja stvarnosti te je ona drugačije artikulirana. Ovi snimatelji već pri snimanju rade montažu, odnosno kamerom opisuju, donose i grade priču od elemenata koji se nalaze u prostorima u kojima snimaju. Svjesno snimaju i bez tona ponekad, takvim načinom snimanja navode nas na promišljanja. „Snimanje je također tjelesno osjetilno iskustvo koje se gledanjem snimke vraća u svijest istraživača“ (Ibid.), ali takvi zapisi koji su se prikazivali i u televizijskom programu i na festivalima ili su se gledali u kućnom okruženju na VHS kazetama, takva iskustva su mogli prenijeti i na ljude koji su iskusili slične situacije.

Ponekad su snimatelji snimali i situacije koje nisu namjeravali snimiti, onako kako i nameće nepredvidljiva ratna stvarnost. Analizirani snimak avionskog prelijetanja koji svojom silinom i opasnošću koju nosi, ali i novonastalom situacijom, donio je ono što ne može niti jedan snimak simulirajući takvu opasnost u igranom ili dokumentarnom filmu. Na takav način su donijete sve manifestacije straha, neizvjesnosti, ali i odlučnosti za bilježenjem te su se u pokretima kamere, načinima doživljavanja jedne takve atmosfere donijeli kadrovi kao stvarni opis i doživljaj rata. Snimatelji profesionalci su filmski obrazovani, stjecali su znanja i vještine na koji način donijeti stvarnost drugima, ali prezentirati svoja razmišljanja i doživljaje. Koriste različite filmske konvencije da bi donijeli filmsko djelo. Osim iskustva u snimanju, neki od njih imaju i iskustvo u ratnom snimanju te radu na televiziji. Međutim, kao i snimatelji amateri, oni donose svoje autorske radove na različite načine, a prikazujući istu ratnu stvarnost.

Nichols u knjizi „Introduction to Documentary“ naglašava da su „dokumentarci ono što naprave organizacije i institucije koje ih proizvode“ (Nichols, 2001: 23). Saznanje odakle određeni audiovizualni zapis dolazi ili na kojem se kanalu prikazuje je važna informacija kako bismo ga trebali klasificirati. Institucionalni okvir također nameće institucionalni način gledanja i govora, koji funkcionira kao skup ograničenja ili konvencija za filmaša i publiku. Audiovizualni zapisi kroz svoju različitost u prikazivanju ratne stvarnosti pokazuju da su neki autori, osim što su školovani snimatelji, i dio takvih institucija pa je jasno da će zapisi imati takva obilježje kao što je dostupnost snimaka kakvi se samo mogu vidjeti na televiziji poput tragičnih događaja (Škabrnja) ili kadrova koji se ne mogu snimiti amaterskom kamerom kao što je prikaz gradova iz ptičje perspektive, arhivskih snimaka, profesionalni naratori ili profesionalnost montažnog postupka.

Analizirani dokumentarci pokazuju tako različite podžanrove¹⁰⁹ dokumentarnog filma kojima donose priču. Svi dokumentarci imaju poetske elemente u svojoj strukturi, a takav odabir pomaže da bi izrazili svoja stanja kulturnim sredstvima te tako u kadrovima povezali sebe i zajednicu u širi društveno politički stvarnost. Podžanrovski okviri dokumentarnog filma su labavi i nisu striktno određeni.

Tako je prisutan i objašnjavački¹¹⁰ modus dokumentarnog filma, uočljiv kod filma „Ratna bolnica Šiška“. Poetski dokumentarac je značajan u pružanju mogućnosti alternativnih oblika znanja izravnom prijenosu informacija što susrećemo također u filmovima, naročito u zapisu „Zadar nije za dar“. Poetske elemente u filmu uočavamo u načinima koji naglašavaju raspoloženje, donose učinak, a to ovdje izraženije nego u samom pokazivanju znanja ili činova uvjeravanja dok glasovi koji recitiraju su također prisutni dok retorički elementi nisu toliko izraženi.

Analizom je uočeno i samoinicijativno bilježenje ratne svakodnevice od strane njegovih stanovnika i njihov angažman u stvaranju filma tražeći od svoga člana da od njihovih snimaka napravi film koji će pomoći u sagledavanju situacije u kojoj se nalaze, u želji da svjetska zajednica reagira u pružanju humanitarne pomoći i zaustavljanju rata. U takvim svjesnim aktivnostima/istraživanjima unutar kojih "sudionici kulture" i njezini "neposredni promatrači" snimaju ono što sami u nekom lokalnom poduzimanju drže važnim, nastaje „autoetnografija ili

¹⁰⁹ Nichols (2001).

¹¹⁰ Nichols (2001) ističe šest pristupa u dokumentarnom filmu: objašnjavajući pristup, opservacijski pristup, interaktivni pristup, reflektivni pristup, performativni pristup, poetski pristup.

nativna antropologija ili, jednostavno, domorodačka i domaća antropologija“ (Potkonjak, 2006: 189).

Svaki audiovizualni zapis pokazuje i potvrđuje individualnost svoga snimatelja/autora koji ima uz svoje formalno ili neformalno obrazovanje i svoj filmski izričaj.

Svjedočeci uništavanju svojih domova, prostora grada i posebnih mjesta značajnih za njihove zajednice snimateljima su stalni prizori takva razorena mjesta ili sami trenutci njihovog nestajanja. Svijet mjesta unutar kojih ljudi žive postaju dio njih i obrnuto. Tako mjesta kao manifestacija osobnog izgrađenog središta značenja postaju neumoljivi dio ljudskog iskustva koja sada fizički nestaju ili se uslijed ratnih događanja mijenjaju te se stvara osjećaj nestabilnosti i značenja povezanih s njima, a tako i identiteta (Tilley 1994:18). Krajolici, crkve i ostale kulturne znamenitosti stalni su prikazi, a u zapisima su prikazani u mirnodopsko vrijeme, ali i za vrijeme samog razaranja i nakon njih. Tako su ti prostori za snimatelje „kulturno značenjski prostor“ (Čapo, Gulin Zrnić 2011: 9–65), mjesta „identitetna, odnosna i povijesna i čine dio identiteta pojedinca i zajednice“ (Ibid., 28). Smještajem ovakvih prikaza ratne stvarnosti, takvih objekata kao markera identiteta, u zapisima možemo promatrati njihova raslojavanja, ali i propitivanja, razmišljanja, kao i refleksijama jer sada takva mjesta s kojim se zajednica identificira i kojeg reprezentiraju nestaju i nastaju nova. Audiovizualni zapisi tako se mogu gledati kao i platforme za iskazivanje i propitivanje identiteta, ali i stvaranja novih kao i razmišljanja o različitosti jer identitet implicira i razliku te tako u zapisima možemo gledati i iščitavati izjave i razmišljanja *Mi smo ono što Oni nisu* i sl.

Snimatelji kao aktivni nositelji i svjedoci kulture ratne svakodnevice koji samom odlukom kada i kako snimati kao dio analitičkog procesa, proizvode ekspresivne, a ne samo podatcima vođene prikaze vlastitosti i kulture, autobiografske i etnografske prakse u prostorima rata. Ratna svakodnevica u analiziranim audiovizualnim zapisima je stvarnost, ali predstavlja i metaforu podijeljenog identiteta, onoga koji je bio i ovoga koji se prikazuje u stvarnosti rata: razoreni krajolici rata, mjesta razrušenog doma, crkava, grada, portreti sugrađanina, njihova kretanja po prostorima grada, pustoš na gradskim ulicama i drugim prostorima je i psihološko utjelovljenje snimatelja. To je ono čime se uspoređuje, što ga zanima, ono što propituje, što ga zaokuplja, čime se identificira i o čemu razmišlja. Takvi identiteti utjelovljeni u audiovizualnim zapisima su promjenjivi, krhki. Mjesta doma, grada i identiteta međusobno su povezani, isprepleteni. Dom je u miru mjesto naše individualnosti, intime i simbol sigurnosti, u ratu pretvoren u mjesto opasnosti dok je grad prostor življenja, mjesto koje stanovnike čini kulturno

vidljivima, dom u simboličkom i u fizičkom smislu. Zaokupljenost ovim prostorima u audiovizualnim zapisima nije bezazlena jer osim ovih navedenih značenja bitna su i saznanja da je formiranje identiteta ljudi koji su se susretali s nasiljem najviše ovisilo o „situiranoj praksi spašavanja i očuvanja vlastitog tijela i neposrednog materijalnog okruženja vlastitog doma“ (Povržanović, 1997: 157-159), a zaokupljenost u prikazivanju navedenih i sličnih motiva je onda i razumljiva.

Analizom se došlo do zaključka da u su u svim zapisima prisutni kadrovi razorenih prostora življenja ili su snimani u samom procesu razaranja. Takvi prizori u gledatelja izazivaju osjećaj krhotina, fragmenata nekadašnjeg života/identiteta, osjećaj bespomoćnosti i nestabilnosti. Snimani kamerom iz ruke takvi prizori postaju još strašniji i bliskiji te se gledatelj može i poistovjećivati s takvim stanjima. Među analiziranim zapisima nalazi se zapis koji prikazuje stanje razorene crkve koja je stanovnicima Vodica bila dio identiteta. U montiranom zapisu kamera cijelo vrijeme opisujući snima razoreni put do crkve i detalje razaranja približavajući se kamerom detaljima prostora. Gledatelj stječe dojam oplakivanja, opraštanja, ali i optimizma koji donosi glazba pružajući ugođaj nade. Takva istraživanja mogu se protumačiti i kao istraživanje vlastitog identiteta, ali i stvaranja novih: „(...) onda sam ja u razgovoru s don Franom Šimatom došao na ideju, kad se već crkva srušila, da umjesto te crkve napravimo nešto posebno, pa je onda Nikola Bašić dobio na natječaju i napravio ovu crkvu na Okitu“ (Šime, Strikoman, 2021, pers. comm., 20. ožujka). Ovakvi kadrovi istraživanja osobnog identiteta su autobiografski modusi u zapisima.

Michael Renov (2004: 105) govoreći o “novoj autobiografiji” pokušava opisati esejistički film s autoetnografskom kvalitetom dajući u tom razmišljanju prednost praksi pisanja/izražavanja koja spaja dokumentarni impuls, odnosno vanjski pogled na svijet s jednako snažnom refleksijom samoispitivanja/samopromatranja. Pritom naglašava da ovaj dvostruki fokus utječe na stalno, složeno prikazivanje vlastitog subjektiviteta. U analiziranim dokumentarnim audiovizualnim zapisima uz vanjski pogled na svijet kao ratnu stvarnost prisutna su stalna propitivanja. To bi se moglo povezati i s razmišljanjima Miriam De Rosa kada ona kaže da je “koncept autoetnografije reprezentacijski oblik usko povezan s autobiografijom” te da “autor (...) mora biti onaj koji provodi radnju pričanja priče, koja na kraju postaje njegova vlastita“ (2012: 530), a razlika je u dubini u kojoj autobiografija označava sebe, život i oblik zapisa, dok autoetnografija označava sebe, kulturu i oblik zapisa. U ovom potonjem bi to značilo da "autori refleksivno koriste vlastita iskustva u kulturi kako bi dublje sagledali interakcije između sebe i

drugih unutar struktura i institucija moći i znanja" (Dutta i Basu, 2013:149 prema: Readman 2021:47).

Analizom je uočeno da svi audiovizualni zapisi donose tendenciju snimateljskog/autorskog/redateljskog pričanja priče ili kroz događanja u ratnoj stvarnosti videodnevnikom, povremenih bilježenja za snimatelje bitnih događaja ili zapisa kao gotovog proizvoda. Prikazujući događaje, svoja psihološka stanja, snimatelji su obuhvaćali i događaje zajednice prikazujući i sva stanja koje prolazi i grad i njegovi stanovnici, a svaki autor je to donio na različite načine u svojim kadrovima ponekad više upućujući na sebe koristeći znanja odmah pri snimanju kadrova ili pri montaži koristeći filmska izražajna sredstva da bi prikazao različite emocije i stanja te tako ih prenio gledateljima. U audiovizualnim zapisima autori to rade i putem vlastitog teksta ili vlastitim stihovima autora. Autori koji su svoja znanja i vještine stjecali u kino klubovima ili umjetničkim usmjerenja u obrazovanju, više su usmjereni na prikaze stanja autora, ali i zahvaćanja atmosfere cijele zajednice prateći konvencije takvih institucija. Autori prikazuju načine prisutnosti i samoidentifikacije u zapisima i artikuliraju samoreflektivnost u određenom trenutku i na određenom mjestu (ratna stvarnost). Ova estetska shema, uzdiže film više od puke autobiografije, koristi medij predstavljanja za ispitivanje samog statusa sebe i identiteta i zajednice. Tako audiovizualni zapisi, a to je najviše izraženo u zapisu „Zadar nije za dar“, upućuju na psihološka stanja autora, ali i stanja zajednice: kadar psa koji razvlači kost na pustom mostu u kojem autor inzistira na dugim kadrovima; hod na ulicama grada, autor ističe specifične načina hoda, od šepanja do užurbanog hoda, kako bi opisao pomake u stvarnosti, nesigurnost i zbunjenost; ponavljajući kadar prozora otvorenog s cvijećem na njemu te kasnije zatvorenog; nježnost u dodiru branitelja i djevojke koja mu pruža naranču; dugi kadar olujnog mora i priprema stanovnika Zadra za ulazak u mali brod i odlazak prema otoku u olujnom moru; kadrovi zraka sunca koje dolaze iza pročelja crkve i proviruju iza krošnje stabla, prikazi koji bi u svakodnevicu prije rata bili skoro neprimijećeni, u ratnoj stvarnosti su nositelji značenja. Analizom je uočeno da autori u zapisima daju ljudsko značenje prostorima življenja, opisujući ih te montažnim pretapanjem spajaju ruševine mosta na kadrove rana na ljudskom tijelu. Kadrovi galeba često se pojavljuju u filmu i upućuju na stanja autora, refleksije, ali i poruke. Ovakva bilježenja ratne stvarnosti su i način donošenja, ali i istraživanja traume i ranjivosti što je prisutno u kadrovima zapisa, a možemo i reći da je kroz takve kadrove snimatelj i subjekt ispitivanja, ali ujedno postaje i objektom takvog ispitivanja. Snimatelj donosi svoja razmišljanja, ali ujedno kroz svoja promišljena, ali i instinktivna snimanja nam pokazuje

i druge, svoju zajednicu, ali i one koji ga čine nesretnim, podijeljenim. Kada autor audiovizualnog zapisa postane objektom, ali i subjektom procesa ispitivanja, i koristi se ovim načinom za istraživanje traume i ranjivosti, nalazimo se na autoetnografskom terenu.

Autoetnografija se često bavi pitanjima vremena i sjećanja. Autori zapisa koriste pitanja vremena i sjećanja na način kada u svojim kadrovima, obično na početku zapisa prikazuju kadrove grada kakav je bio nekad, života na ulicama prije rata ili u nemontiranim materijalima kada s kamerom opisuju i ukazuju na prošla vremena, te prikazuju elemente koji nas upućuju na takva vremena i sjećanje kao što je karta Jugoslavije i krupni kadar s natpisom Beograd u razrušenom razredu škole. Sjećanje i vrijeme u zapisima se iskazuju i kroz priče sugovornika opisujući teška ratna stradanja i gubitke, svojim opisima i stanjima kroz mimiku, geste prodirući ispod samog značenja priče u samorefleksije i složena stanja subjektiviteta¹¹¹.

Analizom je uočeno da su osobna povijest/povijest zajednice i sjećanje u filmu isprepleteni snimkama iz vijesti, politikom i geografijom. Naravno, kod nekih filmova je to manje izraženo, a u filmu „Ratna bolnica Šiška“ je izraženije jer takva isprepletenost tvori i samu strukturu filma.

Pišući o autoetnografiji Russell ističe razmišljanje Pratt da je „pripisivanje ovog žanra marginaliziranim subjektima karakteristično za pisanje o autoetnografiji” (Russell, 1999: 277).

U analizi audiovizualnih zapisa kroz opisivanje ratne stvarnosti ističe se marginalnost u smislu snimateljevog osjećaja uzdrmanog identiteta, nesigurnosti, neizvjesnosti življenja snimatelja, zajednice, ali i onih drugih, a mnoge je rat doveo do ruba egzistencije te otuda i vizualni naglasak na jamcima postojanja – krajolicima grada, domu, ljudima. Analizom je ustanovljeno da se ta marginalnost iščitava iz kadrova u svim filmovima jer struktura filma je utjelovljena struktura stvarnog svijeta. Tako se ona ponekad iskazuje u vrlo kratkim i teško gledljivim kadrovima izobličениh ljudskih tijela mještana Škabrnje, tijelima iz bolnica, krajolicima grada i okolice. Dugi kadrovi pustog grada kada bi trebao biti pun ljudi, označavaju napetost i neugodnost, a dugo trajanje kadra ukazuje na nestabilnost u pozadini.

O audiovizualnim zapisima o ratnoj stvarnosti može se razmišljati i kao o terapiji. Zapise o ratu bilježe razni autori kao neposredni sudionici rata i tako svjedoče o njegovim strahotama. Dolazi i do velikog broja dnevnika i autobiografija, mnogi imaju potrebe govoriti o ratu jer „nije li svako pisanje tek *terapija* za samog autora?“ (Povržanović, 1992: 66).

¹¹¹ Ovo je najviše izraženo u filmu „Djeca krajine - Između zemlje i neba“.

Uočena je tako potreba za svakodnevnim bilježenjem stvarnosti u ratnoj svakodnevicu kao održavanje „mirnodopskih rutina (...) ne samo kao sredstvo otpora, već i kao sredstvo povezivanja nametnutog (nenormalnog) identiteta žrtve rata s aspektima identiteta ukorijenjenim u mirnoj normalnosti“ (Povrzanović, 1997: 155). Brala snimatelj vjenčanja odlučio je tako snimati ratnu stvarnost i da bi opstao s mirnodopskim rutinama u svakodnevicu rata.

Snimajući ratnu svakodnevicu autori su snimali svoja stanja i procese rastvaranja i ponovnog stvaranja identiteta, ali snimanjem svoje stvarnosti prikazivali su stvarnost svoje zajednice i onih drugih. Svjesnost o drugima te njihova zajednička uronjenost u tu ratnu stvarnost donijeli su autoetnografske elemente. Catherine Russell napominje da upravo susret i preplitanje autobiografije i etnografskog filma proizvodi autoetnografiju na onom mjestu kada filmski ili video umjetnik shvaća da je njegova osobna povijest utkana u društvene i povijesne procese. Opisujući, razotkrivajući i problematizirajući ratnu stvarnost kao kulturno iskustvo iz osobnog i neposrednog snimateljskog/autorskog iskustva, snimatelji su problematizirali i donosili iskustva svoje zajednice.

Stanovnici dijela Zadra bilježili su svojim kamerama svakodnevne doživljaje rata u svome gradu, a svoje doživljaje i emocije pohranili su u audiovizualne zapise. Član njihove zajednice je te zapise donio u filmu kako bi pokazali svijetu što proživljavaju te pomogli u zaustavljanju rata, senzibiliziranju svjetske javnosti o događajima u Hrvatskoj. Autor dokumentarnog filma nastalog od osobnih sjećanja svoje zajednice dao je svoj autorski pečat kao školovani snimatelj i montažer. Kadrovi ratne svakodnevne u videodnevniku realizirani su filmom više autora. Autori koji su imali iskustva u snimanju kamerom i autori koji su svoje obrazovanje stjecali u kino klubu ili umjetničkim akademijama, donijeli su svoje doživljaje ratne stvarnosti. Odnosi pojedinačnog i kolektivnog prisutni u zapisima isprepliću se i u ovakvim nastajanjima filmova. Također, analiza je pokazala da su mnogi audiovizualni zapisi dijeljeni, interpolirani u druge audiovizualne zapise da bi postali tako i dijelom filmskih ostvarenja koja su se prikazivala i prikazuju još uvijek na filmskim festivalima, različitim informativnim emisijama, dokumentarnim filmovima, obljetnicama. Takvi zapisi nalaze se u velikim arhivama, ali i manjim, kao što je u ovom slučaju arhiva TVVD ili privatnim arhivama. Ponekad su takvi zapisi dostupni samo članovima obitelji ili samo snimatelju zapisa. Nije se uspjelo doći do saznanja zašto je tome tako. Neki od snimatelja nezadovoljni su odnosom prema takvoj kulturnoj baštini rata te su odlučili na neko vrijeme zatvoriti svoje arhive za javnost. Ostali autori zapise i svoje

doživljaje rata dijele na platformama za postavljanje, pregledavanje, komentiranje, ocjenjivanje i dijeljenje audiovizualnih sadržaja. Takvi zapisi su javno dostupni svima te pozivaju publiku na dublje kritičko promišljanje o prikazu stvarnog svijeta koji fizički nastanjuju i sami gledatelji, a kakav možda nikada prije nismo susreli.

8. 1. Autorski film

Svaki se film na neki način nalazi u suodnosu prema drugim filmovima. Ako taj suodnos nije toliko vidljiv i očit, prisutan je zbog pripadanja filma nekom obliku sustava u kojem je nastao. Kada film ulazi u suodnos s drugim filmom ili skupinom filmova može se govoriti o intertekstualnom odnosu koji se stvorio između tih filmova, a ako filmovi rade suodnose i s drugim formama umjetnosti i prema drugim medijima, i dalje je to intertekstualni odnos koji nije više samo interfilmski, već intermedijalni ili interumjetnički odnos.

Film ima sposobnost da kao filmski medij u vizualno-auditivnom obliku reproducira postojeće umjetničke i neumjetničke oblike te tako pojedini film može sadržavati i isječke iz drugih filmova: iz vlastitih autorskih filmova, iz nepostojećih i lažnih filmova ili može prepoznatljivim rekonstrukcijama postojećeg audiovizualnog materijala dozivati i ukazivati na druge tekstove na koje se film poziva oslanja i o kojima ovisi njegova logičnost. Bez obzira na količinu isječaka drugih filmova u jednom filmu, svaka je filmska reprodukcija, ako podliježe vlastitim konstruktivnim i izražajnim principima, i reinterpretacija postojećeg materijala, odnosno resemantizacija postignuta interpolacijom ili evokacijom nekog drugog teksta/filma (usp. Lučić, 2019).

Brojni autori u stvaranju svojih filmova koriste dijelove drugih ili vlastitih filmova. Film „Something Strong Within“¹¹² (1995), ostvarenje je režisera Roberta A. Nakamure koji je vlastitim konstruktivnim i izražajnim principima reinterpretirao, stvorio svoju vlastitu filmsku priču, intimno putovanje ispričano pričama snimljenim u kućnim filmovima stanovnika japanskog podrijetla koje je tadašnja vlada Sjedinjenih Američkih država zatvorila u logore. Robert A. Nakamura je i sam bio stanovnik jednog takvog logora te je na ovaj način imao mogućnost pokazati perspektivu insajdera. Poštujući cjelovitost i jedinstvenost stila načinio je intimni kolaž života u kampu ne kako bi se gledatelji upoznali samo sa svakodnevicom življenja u kampu, već je imao namjeru uključiti emocije gledatelja u intimno putovanje, življenje iza

¹¹² <https://vimeo.com/channels/1445603/320328415> (Datum pristupa: 14. 3. 2020.).

bodljikave žice te tako kroz iskustva drugih prenijeti i vlastito u društvenokulturni kontekst toga vremena. Nakamurin film je film bez klasične naracije, u filmu ne postoje bilo kakvi razgovori ili glasovi zatvorenika ili znanstvenika. Autor tijekom cijelog videozapisa povremeno koristi tekstualne kartice s citatima zatvorenika ili kratke tekstualne informacije. U filmu nisu prisutne samo turobni prizori zatvora, već i naizgled sretne slike. Tako je pokazao snagu i ustrajavanje japanskih zatvorenika na uobičajenoj svakodnevici kao obrascu ponašanja da bi se kroz takvu povezanost s prijašnjim životom preživjelo.

Ovi zapisi nisu samo vizualni zapisi o načinu života i ponašanju, oni pružaju dokaze o nematerijalnim društvenim konstrukcijama, poput kulturnih prilagodbi. Doseljenici su snimali svakodnevne aktivnosti, njihove nove kulturne izvedbe poznatih uloga i funkcija u novom svjetlu te tako osim bilježenja u zapisima, stvarali su i nove društvene, kulturne i simboličke svjetove.

Péter Forgács istražuje privatne/kućne filmove koje kasnije koristi u svojim filmovima nazivajući ih „otisak kulture preoblikovan filmom koji ima određeni samoreflektirajući utjecaj na cjelokupno lice kulture“ (Forgács, 2008: 47). Forgács je u istraživanju i stvaranju takve vrste filmskog kolaža pokušavao vidjeti nevidljivo, dekonstruirati i rekonstruirati ljudsku prošlost kroz prolazne privatne filmove (Ibid.). Forgácsovi filmovi postavljaju gledatelje kao svjedoke različitih događaja i sudbina njima nepoznatih obitelji, događaja koji su se dogodili mnogo desetljeća prije. Istraživanja i preispitivanja u filmovima dio su izazovnijeg kulturnog projekta koji pokreće mnoga pitanja i o mnogo širem (povijesnom) kontekstu. U filmu „Miss Universe“ (2006) narativni interes nije usmjeren na ljubavni par i članove njihovih obitelji, već potiho inzistira i podsjeća na sudbinu koja je zadesila mnoge članove židovskih obitelji tijekom tih vremena (Ibid.). „Private Hungary“ serija je filmova sastavljena od kolaža snimki domaćih filmova koje su obitelji i pojedinci ustupili za njegovo istraživanje. Filmovi su nastali od 1920-ih do 1940-ih godina, a Forgács ih je preoblikovao u filmske elegične portrete pružajući nezaboravne slike etnografskog, povijesnog i kulturnog značaja (Portuges, 2001: 111).

Film Jagode Kaloper „Žena u ogledalu“¹¹³ (2011) autobiografski je filmski kolaž usmjeren na samoreprezentaciju umjetnice. U njemu autorica prezentira, ubacuje isječke iz filmova u kojima je glumila posljednjih 45 godina, koristeći ih s dokumentarnim kadrovima vlastita lika koji se zrcali na reflektirajućim površinama. U filmu se isprepliću privatno i javno, zbilja i fikcija,

¹¹³ <https://vimeo.com/ondemand/behindthelookingglass> (Datum pristupa 13.9. 2019.).

postavljaju se pitanja identiteta ispitujući mjesta u intimnim prostorima vlastitog odraza u zrcalu nasuprot mjesta u svijetu kinematografije.

Film „Dobro jutro“ Ante Babaje u svoju filmsku strukturu također unosi elemente i dijelove svojih filmova. „Dobro jutro“ tako sadrži njegove ranije redateljske prinose kroz dijelove filmova, koji predstavlja konstituciju i identitete autora, ali i oblikuje autobiografičnost autora-tvorca u filmu. U filmu „Dobro jutro“ Babaja je snimatelj dijela filma, nositelj mjesta opisivanja svijeta, odnosno Babajinog života u domu za starije i nemoćne osobe „Medveščak“. Film je kućnom etnografijom kao vrstom autobiografske prakse (Renov, 1999: 140-141), odnosno dnevničkim filmom u kojem bilježenje svakodnevnih aktivnosti i okolnosti u kojima se one zbivaju i pripomažu konstrukciji autorova identiteta (Beattie, 2004: 105-106) uz stalnu svjesnost autora o uronjenosti u društveni kontekst, donio i autoetnografske elemente.

Audiovizualni zapisi o Domovinskom ratu, koji su danas većinom pohranjeni u arhivima, od kućnih i arhiva različitih institucija, do specijaliziranih arhiva vezanih za ratna zbivanja kao što je HMDCDR, nalaze se u različitim formatima. Materijali u kućnim arhivima uglavnom su pohranjeni na VHS kazetama, na izvornim materijalima kao što su kazete na kamerama, DVD-ovima. Digitalna tehnologija danas omogućuje arhiviranje, ali i memorijalizaciju¹¹⁴. Većina zapisa pohranjena je i na YouTube platformi, transnacionalnom prostoru digitalnih medija gdje se međusobno dijele, cirkuliraju, reproduciraju, rekonstruiraju i dekonstruiraju, izazivaju memoriju interakcijom, dijeljenjem te razmjenom mišljenja. Razmišljajući o utjecaju digitalnih medija na sjećanje na ratove, uglavnom mislimo na suvremene ratove koji su nam *dostupniji* zbog tehnologije snimanja. Međutim, pojava novih tehnologija utječe na sjećanja i na starije ratove na koje su tijekom posljednjeg desetljeća sve više utjecali procesi digitalizacije te „medijatzacija sjećanja“ (Hoskins, 2009: 28) stvarajući i nove narative o prošlim sukobima. Sve nerazriješeno, nedorečeno i nedefinirano sada tinja i stalno je aktualno na društvenim mrežama, a platforme za dijeljenje audiovizualnih sadržaja su i jedan od izvora za aktualizaciju prošlih nepravdi strana u sukobima. Zapisi su uglavnom dijeljeni ili su svoje mjesto našli dijelom u drugim zapisima tako da je nekim zapisima teško ući u trag i otkriti pravog i prvog autora. Korisnici su u tim materijalima pronalazili svoja sjećanja, razmišljanja, ali prepoznavali i emocije te ih dekonstruirali, rekonstruirali i stvarali svoje, što je omogućila dostupnost, lakoća

¹¹⁴ „ (...) sjećanje proizvodi postojanu žudnju za sviješću, simbolizacijom i izgovaranjem, ono prikuplja ili pokušava, i doslovno, sabrati elemente, osvijestiti sjećanje traženjem izgubljenih simboličkih uporišta.“ (Potkonjak, Pletenac, 2011: 8). Jedan od načina očuvanja sjećanja na ljude i događaje je i memorijalizacija, a u ovom slučaju su to i audiovizualni zapisi.

dijeljenja i preuzimanje takvih zapisa. U takvom intertekstualnom odnosu bitno je primijetiti da autori imaju potrebu stvaranja svoga sjećanja, pogleda na rat novo stvorenim vizualnim zapisima ili dijeljenjem pojedinih sadržaja na svojim kanalima i profilima internetskih platformi te i tako pokazati svoje razmišljanje o ratu.

Osim teoretskog rada, ovaj doktorski rad imao je za cilj realizaciju i audiovizualnog zapisa te i tako pokazati koliko je ljudsko poimanje o emocijama, stvaralaštvu, razmišljanjima, istraživanju u isto vrijeme univerzalno, ali i osobno. Jedan od ciljeva rada je stvaranje dokumentarno-eksperimentalnog (avangardnog, alternativnog) filma koji u sebi sukobljava i pomiruje analogni i digitalni filmski zapis, kao zapis različitih razdoblja. Rad je istraživanje sjećanja i emocija, odnosno propitivanje koliko je sjećanje promjenjiva kategorija i kreativni dio ljudskog postojanja oblikovan društveno-kulturnim okvirom prenesen u okvir zaslona.

U audiovizualnom zapisu „ma(t) – rat – ta(t)“¹¹⁵ trajanja 12 minuta i 40 sekundi korišteni su vlastiti digitalni zapisi autorice za vrijeme pisanja ovog rada i digitalizirani audiovizualni zapisi različitih autora¹¹⁶ iz vremena Domovinskog rata s područja sjeverne Dalmacije. Filmski omnibus sastavljen je od tri kratka samostalna audiovizualna zapisa koji su realizirani za prikazivanje zapisa kao cjeline, ali mogu funkcionirati i samostalno.

Središnji dio omnibusa koncipiran je kao zapis koji cijelo vrijeme kroz podijeljenost okvira simultano donosi audiovizualne zapise amaterskih i profesionalnih snimatelja izdvojenih prilikom pregledavanja materijala za pisanje rada. Podijeljenim ekranom u dijelu filma koji donosi zapise o Domovinskom ratu bila je namjera naglasiti takve zapise ne samo veličinom i načinom prikazivanja, već i simultanost iskustva predstavljanjem alternativnih pogleda na doživljaje rata. Koristeći podijeljeni ekran tako se koriste alternativne mogućnosti pripovijedanja, a gledateljima se nudi asimiliranje više informacija u jednom gledanju. Takav način traži angažman u gledanju jer zahtjeva povezivanje, korelaciju između kadrova, odnosno aktivan angažman u doživljajima filma. Na početku ovog audiovizualnog zapisa nalazi se kadar iz sadašnjeg vremena, također podijeljen na tri dijela. U ovom zapisu u podijeljenom ekranu izmjenjuju se kadrovi ratne svakodnevice. Kadrovi se izmjenjuju na različite načine, ponekad su u sva tri dijela ekrana prisutni dijelovi zapisa, a ponekad se zapisi povremeno i samostalno pojavljuju svaki put u drugom okviru zaslona. Kadrovi prikazuju trenutke razaranja grada,

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=pKGZqg5lhC8> (Datum pristupanja: 21. rujna 2021.).

¹¹⁶ Korišteni su audiovizualni materijali Šime Strikomana, Televizije Vodice i šibenskih snimatelja amatera Pave Čale, Željka Ljubića, Voje Antića.

posljedice razaranja, portrete ljudi, oštećenu kupolu katedrale, detalje oštećenja, popravak kupole katedrale i pogled na grad s vrha katedrale.

Prvi („ma(t)“) i treći („ta(t)“) dio audioviznog zapisa snimljeni su amaterskom kamerom u vrijeme pisanja rada. U prvom audiovizualnom zapisu prikazana je žena snimana u totalu vanjskog prostora (polja). Dok je žena okrenuta leđima prema kameri nižu se kratki kadrovi razrušenih unutarnjih prostora i krajolika s prikazom rušenja crkve na vrhu brda. Takvi kratki i brzo izmjenjivi kadrovi prisutni su i kada se žena okrene prema kameri. Poslije okretanja, kamera se približava brzim zumiranjem prema ženi te je sada u kadru krupni kadar glave. Žena direktno gleda u kameru povremeno zatvarajući oči. U trenutku zatvaranja očiju pojavljuju se vrlo brze izmjene spomenutih kadrova, lice žene te opet brza izmjena kadrova razaranja. Međutim, sada je ta izmjena prisutna i nakon što žena otvori oči. U zadnjem kadru nalazi se dio tijela koji prikazuje ruke, u jednoj ruci je srp, a u drugoj geleri. Bacajući te predmete čuje se zvuk njihovog padanja na zemlju.

U trećem zapisu se prikazuje krupni kadar glave muškarca koji cijelo vrijeme gleda u kameru. Na licu je prisutna mimika lica. Ovaj kadar se izmjenjuje s kadrovima bumbara na smokvi, pauka, ose u vodi i izbljedjele majice koja se njiše na improviziranom sušilu u vrtu. Na kraju ovog zapisa muškarac zatvori oči.

U filmu je korištena glazba s interneta (*Creative Commons* licenca), a pjesma „Svoj život prikazujemo Bogu“ izvedena je na violini posebno za ovaj audiovizualni zapis.

Autorica je kroz autoetnografsko čitanje/pristup selektirala istraživane materijale i stvarala vlastita sjećanja putem relevantnih odabira. U filmu kombinacijom slike i zvuka autorica *dočarava* i gradi naraciju, a sam film je fuzija između dva filmska roda, dokumentarnog i eksperimentalnog. Uz autoetnografski pristup/filter autorica je prikazala sebe i svoje emocije kroz vlastiti doživljaj rata zapisima drugih. Naime, ako *ja* uvijek govori i o *drugima*, odnosno ako kada pričamo o sebi, ujedno pričamo i o drugima, možemo tako i iz priča drugih konstruirati i prezentirati i priču o sebi. Iako je autorica bila sudionica rata u smislu življenja i sudjelovanja u ratnoj svakodnevici, nije imala mogućnost vlastitog audiovizualnog bilježenja rata. Istražujući videozapise drugih pronašla je i svoja sjećanja na ratnu svakodnevicu, odnosno sjećanjima drugih u vlastitom audiovizualnom zapisu donijela je svoje strahove, strepnje, zvukove i emocije iz vremena rata, ali i sadašnjosti. Stvarajući tako novi zapis autorica kroz kadrove izlaže sebe sa svojim emocijama „i sebe unosi u svjedočanstvo“¹¹⁷

¹¹⁷ (Peterlić 2000: 233).

stvaranjem zapisa sjećanja drugih, ali kao insajder u intimi sjećanja ratne svakodnevice podijeljenoj i otkrivenoj u okvirima zaslona.

Audiovizualni zapis autorice ovdje nije sredstvo, odnosno medij, putem kojeg ona govori samo o sebi. Zapis je sredstvo istraživanja sjećanja, emocija, svijeta autorice uronjenog u društveno-kulturni kontekst rata, zapis koji podsjeća koliko je svako stvaranje ujedno i kazivanje, satkano od fragmenta autora bilo kojeg rada, a korištenje sebe kao kazivača o vlastitom društvu je „pretvaranje kulturne bliskosti u sustavno znanje“ (Gullestad, 1991: 89 prema: Povrzanović, 1992: 72). Budući da autoetnografija kao oblik istraživanja i diskursa omogućava i ekspresivni potencijal istraživačima u bavljenju kompleksnim odnosima unutar sebe i drugih, hrabri alternativne i kreativne oblike prostora izražavanja, a tako i istraživanja, autorica je izabrala upravo autoetnografski pristup jer je zaključila da i u filmskom prostoru može istraživački i kreativno prikazati temu kojom se bavi.

Kroz ovaj dokumentarno-eksperimentalni film autorica ne donosi rat kroz kronološku naraciju ratne stvarnosti, već donoseći fragmente rata iz prošlosti, a koji su u filmu prisutni u sadašnjosti. Sa svojim filmskim postupcima i izlaganjem slijedi i pokušaj snimatelja Domovinskog rata u reprezentaciji tadašnje stvarnosti. Sjećanje se temelji na tehnologijama reprodukcije fragmenata rata gdje su ja, osobna povijest i sjećanje u filmu isprepleteni snimkama zajednice u tadašnjoj stvarnosti. Autorica nije sustavno analizirala svoj film prepuštajući gledateljima da ga neometano dožive i tako kod sebe potaknu svoja razmišljanja i sjećanja vođeni samo filmskim izražajnim sredstvima.

9. Zaključak

Rat kao prijelomna točka u životu pojedinca i zajednice je i događaj koji donosi duboke tragove i spoznaje u kulturnoj svijesti naroda. Domovinski rat kao ključan trenutak i važno razdoblje moderne povijesti Republike Hrvatske je kao područje multidisciplinarnih interesa dosta istraživana, ali postoji određena vrsta bijega društvenih znanosti od tematiziranja Domovinskog rata te je, na neki način, još uvijek znanstveno bavljenje obilježeno koliko autocenzurom, toliko i političkom korektnošću.

Domovinski rat je s jedne strane označitelj individualnih i kolektivnih sjećanja, događaj koji je svojom destruktivnošću uništavao društveno tkivo, kulturne navike, moralna uvjerenja, okoliš, ali je u isto vrijeme ojačao osjećaj zajedničkog identiteta i solidarnosti te – kao kulturni događaj – potaknuo kreativne procese poput osobnih doživljaja rata kao specifičnih ratnih iskustava. Takvi kreativni procesi koji su nastali u postupcima potvrđivanja već prihvaćenih i nametnutih, ali i novostvorenih vrijednosti potaknutih različitim emocijama, kao i oblikovanje dosadašnjih obrazaca ponašanja uvjetovani željom za preživljavanjem, sveukupna su kulturna postignuća rata. Znanstveni i umjetnički radovi koji nastaju i za vrijeme ratova stvaraju tako značajnu ravnotežu i korelaciju između destrukcije i kreativnosti. Osobna sjećanja na Domovinski rat upisana u audiovizualnim zapisima na području sjeverne Dalmacije koji se obrađuju u ovom radu (1991.-1995.) karakteriziraju uronjenost pojedinaca i kolektiva u prostore rata, kao i proživljenost emocija koje je potaknuo. Te emocije, i prije poznate, u ovom ratnom prostoru dobile su svoj strahovit značaj. Kreativnost u periodu rata obilježavala je potreba za autorskim svjedočenjem ili traganjem za govorom svjedoka, a preklapanje i suprotstavljanje tuđih i osobnih priča donosilo je doživljaje i ožiljke proživljenosti rata.

Veliki broj audiovizualnih zapisa o Domovinskom ratu snimljen je na području sjeverne Dalmacije upravo zbog toga što je ovaj prostor bio dio nekadašnjeg *Sjevernodalmatinskog bojišta*, strateški značajnog u tadašnjim ratnim kontekstima, a koje je obuhvaćalo zadarsko, šibensko i splitsko područje sa zaleđem te su se na ovim prostorima odvijala velika ratna događanja. Na ovim prostorima već 1989. godine počinje iskustvo izvještavanja s politički uznemirenih prostora kroz različite televizijske reportaže i snimanje takvih događaja.

Jedan od glavnih kriterija za sužavanje velikog broja pronađenih audiovizualnih materijala, a relevantnih za ovaj rad, bila je i mogućnost razgovora sa snimateljima tih zapisa. Tako su se u radu izrodila dva značajna korpusa. Razgovori sa snimateljima u obliku polustrukturiranog

intervjua donijeli su atmosferu ratne svakodnevice i uvide u njihove reprezentacije, porive za snimanjem i situacije u kojima su se nalazili. Analizom vizualnog diskursa audiovizualnih zapisa došlo se do uvida o načinu kako pokretne slike konstruiraju i reprezentiraju novostvorenu ratnu stvarnost. Analiza diskursa u tom smislu pružila je mogućnost i za mreže intertekstualnosti unutar koje se takvi zapisi nalaze. Analizom diskursa su se nastojale istražiti tehnike i strategije koje su se koristile u realizaciji takvih vizualnih reprezentacija, ali i specifičnih okolnosti koje su omogućile pojavu određenih zapisa. U tom kontekstu u radu su se uočavali autoetnografski elementi u zapisima, zapisima kao kulturnim interpretacijama ratne stvarnosti s autoetnografskim elementima u istraživanju vlastite i kulture svoje zajednice kroz osobnu naraciju.

Glavna preokupacija u zapisima prikaz je ratnih djelovanja, ali i posljedice razaranja koje autori prikazuju, od unutrašnjih prostora doma do razrušenih prostora grada i za snimatelje bitnih dijelova prostora (crkve, nekadašnji prostori okupljanja, krajolici). Snimatelji amateri i profesionalci bilježe ratnu stvarnost tako da ih zanimaju isti prikazi rata, ali se razlikuju i po uvježbanosti, načinu izražavanja, senzualnosti i filmskom obrazovanju, a što onda rezultira raznovrsnim interpretacijama stvarnosti. Snimatelji amateri u nemontiranim materijalima također pokazuju promišljenost u takvim snimanjima stvarnosti i događaja. Impresivni materijali nastaju uslijed situacija koje nisu namjeravali snimiti. Snimatelji profesionalci koriste različite filmske konvencije kako bi donijeli filmsko djelo. Kod dokumentaraca su uočeni i poetski elementi jer takvi postupci pomažu reprezentativnije izražavanje emocija. Snimatelji, svjedočeći uništavanju prostora doma i prostora grada te posebnih mjesta značajnih za njih i njihove zajednice, gube identitetska uporišta, javlja se osjećaj nestabilnosti i značenja povezanih s njima, a tako i identiteta. U ovakvim prikazima ratne stvarnosti, promatramo njihova raslojavanja, ali i propitivanja, razmišljanja, kao i refleksije jer mjesta s kojima se zajednica identificira nestaju i nastaju nova. Posezanjem za autoetnografskim načinom izražavanja prisutnom u ratom uznemirenim vremenima, iako se prikazi oslanjaju na događaje izvan autora, autor zapisa je mjerilo i nositelj prikaza zbivanja te društvenokulturne stvarnosti. Autoetnografski elementi prepoznati su u zapisima kada snimatelji osim svojih razmišljanja i reprezentacije kroz filmska izražajna sredstva prikazuju i svoju zajednicu te one Druge koji ga čine ugroženim i nesretnim. Autor audiovizualnog zapisa tada postaje objektom, ali i subjektom procesa ispitivanja te se koristeći ovim načinom istraživanja traume i ranjivosti ulazi na

autoetnografski teren. U zapisima se autori bave vremenom i sjećanjima kada u svojim kadrovima prikazuju kadrove života kakav je bio nekad, prije rata i u vrijeme ratne stvarnosti. Rat donosi uzdrmane identitete, a ratna svakodnevica postaje marginalna u dijelovima doživljavanja samoga sebe i svoje zajednice, nesigurnosti življenja koje autori donose u kadrovima te se i ovakvim prikazima mogu prepoznati autoetnografski elementi. Snimajući ratnu svakodnevicu autori su snimali svoja stanja i procese rastvaranja i ponovo stvaranje identiteta, ali u isto vrijeme prikazivali su i stvarnost svojih sugrađana. Svjesnost o drugima te njihova zajednička uronjenost u tu ratnu stvarnost potaknuli su autoetnografske elemente.

Hrvatski istraživači i umjetnici bilježili su rat u svojim radovima, otkrivali su svoju autorsku potrebu da o ratu pišu ili progovaraju na različite načine o njegovoj razornoj snazi, posljedicama, objedinili su ulogu znanstvenika, umjetnika i kazivača, progovarajući autorefleksivno i autoetnografski o svojim iskustvima, osjećajima i razmišljanjima. Nisu samo znanstvenici i umjetnici stvarali i bilježili potaknuti ratnim strahotama. Onaj tko je osjećao poriv za svjedočenjem i bilježenjem nije htio prepustiti bilježenje drugima o patnji u prostorima rata, već su počeli bilježiti ratnu stvarnost pretvarajući slike sjećanja u umjetničke radove, oslobađajuće rečenice ili audiovizualne zapise. Osobna sjećanja o proživljenoj ratnoj svakodnevici, kao i audiovizualni zapisi su sjećanja iz najveće blizine koja su opisivala ratnu novostvorenu kulturnu stvarnost svakog pojedinca i zajednice. Kao što je već i spomenuto, snimatelji amateri vlastitom kamerom bilježili su rat, svojim refleksijama rata u audiovizualnim zapisima zauzimali su ravnopravno mjesto u izvješćima s ratišta. Snimajući rat bilježili su svoja unutarnja stanja poistovjećujući se s patnjom zajednice, razorenim i ranjenima krajolicima, domovima, prostorima svojih gradova i mjesta. Audiovizualni zapisi su ujedno i audiovizualni dnevници, vlastiti kronotopi, emocije kroz kadrove stradanja prostora življenja i vlastite zebnje. Snimatelji profesionalci su se također nosili sa svojim emocijama snimajući i radeći posao neiskusni, u samim početcima bez sugestija i uputa kako bilježiti i izvještavati, pogotovo kako se nositi s težinom događanja i razaranja prostora doma.

Svojim zapisima o Domovinskom ratu snimatelji su donijeli svoje osobne reprezentacije rata, ali ne prikazujući i donoseći samo svoje doživljaje, već su u zapisima prisutni i prikazi i predstavljanja zajednice u kojoj žive, ali i Drugih koji su ih uznemirili i izmijenili njihovu svakodnevicu. Kao što osobna sjećanja uključuju mnogo više nego što su pojedinci sami doživjeli, autori ulazeći u kreiranje zapisa donose i svoje društvene okvire obrazovanja, interakcije različitih vrsta, svega što ih oblikuje te tako pomoću svojih doživljaja koje ugrađuju

u film utječu i na druga razmišljanja, odnosno sjećanja su stečena ne samo putem proživljenog iskustva nego i interakcijom, identificiranjem, učenjem i sudjelovanjem. Tako su kreativnošću autora stvorena djela na koje se projicira struktura vanjskog svijeta koji ga oblikuje. Istraživanje je pokazalo da u prvim godinama rata nema različitih prikaza ratne stvarnosti u audiovizualnim zapisima. Analizirani zapisi slično opisuju rat, koristeći se prikazima razaranja, atmosfere u prostorima življenja, prikazu članova svoje zajednice kroz različite aktivnosti u ratnoj svakodnevi. Razlika je u izričaju, različitim filmskim izražajnim sredstvima kojima su se donosili prikazi ratne svakodnevice. Kod zapisa su uočeni već spomenuti poetski elementi u prikazima jer se pomoću takvih elemenata bolje prenose doživljaj i emocija.

Audiovizualni zapisi su važni rekviziti sjećanja i imaju tendenciju njihovih predstavljanja. Pojedinačna sjećanja kao audiovizualni zapisi mogli su se tako prikazivati, dijeliti i koristiti za nove zapise. Često su se takvi filmovi dijelili međusobno ili su poslani u zemlje izvan Hrvatske da bi se senzibilizirala svjetska javnost (zajednica Stanovi s filmom „Zadre, moj galebe, moja slobodo“).

Živeći u društvima koja proizvode tekstove/filmove kao nosače sjećanja, sjećanja pojedinaca uvijek su u interakciji s eksternaliziranim prikazima. Transformacije osobnog u kolektivno sjećanje donose mogućnost javne vidljivosti, njihove homogenizacije, ali i reduciranje iskustava stvaranjem reprezentacije. Zajednica stanovnika Vodica stvorila je veliku arhivu audiovizualne ratne svakodnevice ne samo svoje zajednice, pojedinačnih zapisa, već i šire. Kulture kao sustavne i vrlo razrađene strategije protiv propadanja i općeg zaborava imaju zadatak prevesti takva sjećanja iz prolaznih u trajna, odnosno izumiti tehnike prijenosa i pohranjivanja informacija koje se smatraju vitalnim za nastavak određene skupine (kanon i arhiva).

U slučaju materijala TVVD, većina zapisa vodičke zajednice nalazi se u arhivi HMDCDR-a i u arhivi njihovog člana. Međutim, jedan njezin dio koji je odabran i koji zajednica rado gleda prikazuje se na različitim obljetnicama, komemoracijama i službenoj internetskoj stranici Vodica. Također, dijelovi zapisa su tako i na YouTube platformi. Zapisi TVVD imaju svoju publiku te možemo reći da doprinose društvenom sjećanju i na dobrom su putu da zažive u potpunosti kao manifestna nematerijalna baština u pravom smislu jer su takva gledanja, ponavljanja i interes poticajni, a planovi su i da se takvi sadržaji uklope i u turističku ponudu mjesta. U svom novom okviru takva sjećanja ne moraju biti nužno politizirana, mogu biti

rekonstruirana u svojoj društvenoj dimenziji i ulagati se u društvo u cjelini s emocionalnim značajem.

Ostali zapisi na YouTube platformi također održavaju pojedinačna sjećanja eksternaliziranima. Ove platforme također funkcioniraju kao svojevrsne arhive i kanoni čiji ritam predstavljanja i arhiviranja ovisi o interaktivnoj zajednici kao i samom vlasniku kanala, ali prije svega o trenutnim prioritetima u društvenom, kulturnom i političkom kontekstu vremena.

U istraživanju se teško dolazilo do audiovizualnih zapisa pohranjenih u kućnim arhivima poput kućnih videa. Takvi zapisi često nisu snimani za javno prikazivanje te ostaju u obiteljskim okvirima i arhivama, ali postoje i oni zapisi koji su postali dijelovi drugih audiovizualnih zapisa, koriste se u okviru obilježavanja obljetnica ili su postavljeni na internetskim platformama, svojevrsnim arhivama i kao takvi dostupni svima: za gledanje, komentiranje, dijeljenje i recikliranje. Neki od zapisa su neupotrebljivi, neki autori svoje zapise smatraju nevažnima i mišljenja su da se tu *nema ništa za vidjeti*, dok su neki autori bili zainteresirani i ponosni što će njihovi materijali *služiti nečemu*. Jedan dio materijala pohranjenih na VHS kazetama u kućnim arhivama nisu originalne snimke već zapisi odabrani iz različitih TV emisija presnimljeni na VHS kazete, što govori o mogućnosti emocionalnog poistovjećivanja s drugim osobama, događajima i pričama u različitim audiovizualnim zapisima koji su zajednički, kao i stvaranje te prisvajanje tih materijala kao osobnog sjećanja na ratna događanja.

Arhiva HTV-a također sadrži vrijedne montirane zapise iz Domovinskog rata te je bila odličan izvor materijala. U takve materijale utkani su zapisi i amatera i profesionalnih snimatelja koji su bili korišteni, a još uvijek se koriste u različitim filmovima, TV emisijama i drugim sadržajima. Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata (HMDCDR) također posjeduje veliku arhivu audiovizualnih zapisa. Iako je HMDCDR specijalizirani arhiv osnovan s ciljem prikupljanja gradiva o Domovinskom ratu, a to je jasno definirano u Zakonu o HMDCDR, s područja proučavanog u ovom radu – sjeverne Dalmacije – nema očekivanu količinu audiovizualnih zapisa od privatnih imatelja. U Zakonu o HMDCDR se navodi da svi arhivi i ostale pravne i fizičke osobe koje raspolažu dokumentacijom nastalom u Domovinskom ratu ili vezanom uz rat, dužne su je predati Centru, u protivnom mogu podlijetati zakonskim sankcijama. Usprkos detaljno opisanim obvezama u Pravilniku o prikupljanju arhivskog gradiva, zakon o privatnom arhivskom gradivu nije dovoljno jasan, a privatni vlasnici takvih materijala su neupućeni u svoje zakonski propisane obveze. Kako naglašavaju u HMDCDR-u, iako je prikupljena dostatna količina zapisa, u privatnom vlasništvu se i dalje nalazi velika

količina takvih materijala. Neki od vlasnika audiovizualnih zapisa zadržavali su zapise u svome vlasništvu iz bojazni da se materijali ne upotrijebe u radu Međunarodnog suda za ratne zločine počinjene na području bivše Jugoslavije (Haški sud) (usp. Radoš i Šulj, 2018: 96) ili zbog snimateljskog nastojanja za kontrolom korištenja.

Arhiva TVVD bila je dragocjena riznica materijala za vodičko, dio šibenskog, dijela skradinskog, ali i zadarskog područja. Arhiva koja se nalazi na VHS kazetama za potrebe ovog istraživanja je digitalizirana. Radilo se o 200 VHS kazeta koje su, iako je prošlo 30 godina, u pretežno dobrom stanju. Osnovana od strane prijatelja i poznanika s ciljem da zabavlja i informira, u opasnim vremenima prerasla je u pravu ratnu televiziju bilježeći svakodnevicu rata, etnografski bilježeći aktivnosti svoje zajednice, upisujući i ostavljajući autoetnografske i autoreferencijalne otiske te tako ovi audiovizualni zapisi postaju etnografska riznica vremena i prostora vodičke zajednice i neiscrpno vrelo za daljnja znanstvena istraživanja.

Audiovizualne zapise u virtualnom okruženju, odabiru, pohranjuju i objavljuju i vlasnici YouTube kanala ili računala drugih platformi (Dailymotion, Metacafe, Vimeo, Internetska arhiva) za postavljanje i dijeljenje sadržaja. Najveći dio audiovizualnih zapisa snimatelja amatera analiziranih u sklopu istraživanja su ipak pronađeni na YouTube platformi. Kasnijim istraživanjem je uočeno da su takvi zapisi pohranjeni i u HMDCDR, Hrvatskoj kinoteci, a neki od zapisa i u privatnim arhivama. Ali zbog pristupačnosti gledanja filmova u svakom trenutku te mogućnosti promatranja i interakcija gledatelja, YouTube platforma se pokazala vrlo korisnom.

Ono što je započelo 2005. godine kao jeftini voajerizam, preraslo je u fenomen cyber prostora, nezaustavljivog objavljivanja različitih sadržaja, a tako i suvremenih ratova kao što je rat u Siriji koji mnogi nazivaju prvim YouTube ratom. Koliko je stabilnost i postojanost tih zapisa na internetu, odnosno na platformi YouTube, krhka – pokazuje i situacija kada je algoritam usluge YouTube¹¹⁸ u roku od nekoliko dana s platforme uklonio velik broj kanala povezanih s ratom u Siriji jer su materijali prepoznati kao propagandni i opasni zapisi. Krhkost postojanja zapisa na platformama poput YouTubea su ujedno i moćni i bogati izvori informacija.

YouTube platforma s najvećim brojem zapisa vrijednima za ovaj rad omogućila je i uvid o predstavljanju Domovinskog rata i sjećanja vezanih uz rat, ali i uvid u međusobnu komunikaciju YouTube korisnika. Zbog specifičnosti ratnih zbivanja i kompleksnosti Domovinskog rata u

¹¹⁸ Svrha algoritma bila je ubrzati uklanjanje propagandnih videozapisa koje su objavile ekstremističke skupine poput ISIS-a, ali također je označio velik broj aktivističkih sadržaja za uklanjanje.

istraživanju se do audiovizualnih snimaka snimatelja amatera s okupiranih područja Hrvatske nije uspjelo doći na uobičajen način, kontaktirajući privatne vlasnike zapisa ili komunicirajući s njihovim autorima preko društvenih mreža. Kao i kod hrvatskih snimatelja amatera, zahvaljujući YouTubeu i ostalim platformama dolazilo se do materijala za istraživanje. Istraživanjem se uočilo da komentari ispod istraživanih zapisa služe i za širenje nacionalističkih interpretacija, uglavnom članova srpskih i hrvatskih nacionalnih zajednica, ali ova komunikacija i komentiranje pružali su i pružaju potencijal za demokratizaciju kolektivnog sjećanja na Domovinski rat. Dolazak digitalnih tehnologija donio je velike promjene u sjećanjima na ratove, a tako i na načine sjećanja na prošlost. Današnja lakoća povezivanja s digitalnim medijima donosi istovremeno sigurnost i nesigurnost. Skrivajući se pod pseudonimima vlasnici kanala, osim o vrsti audiovizualnih sadržaja koji objavljuju, stvaraju i prostore sjećanja na ratne događaje, pozivajući tako svoje istomišljenike, ali i one koji ne dijele takva sjećanja i razmišljanja, čak i svoje nekadašnje neprijatelje na ratištu, na izražavanje svojih razmišljanja. U komentarima ispod takvih zapisa prisutna su sukobljavanja razmišljanja koja se mogu promatrati kao i svojevrsni verbalni *ratovi* te rijetko ukazuju na atmosferu tolerancije i mira. Ono što je zajedničko objema zajednicama je patnja upisana u audiovizualne zapise, ali i međusobno slaganje u komentarima kod zapisa gdje je ona dominantna (naročito patnja djece). Potkraj 19. stoljeća Antun Radić donio je hrvatsku etnologiju kao etnografiju *vlastitog*, koju su mogli pisati samo narodni etnografi kao sudionici kulture i njezini neposredni promatrači. Takvim razmišljanjima dogodila se i hrvatska ratna stvarnost koja je iznjedrila među drugim obilježjima također i autoetnografiju.

Autori audiovizualnih zapisa, ugrađeni u osobne, javne povijesti i kontekst rata, koriste sebe kao sredstvo za *pripovijedanje*, izražavanje postojanja u novoj stvarnosti, istovremeno brišući granice sebe i supatitelja, svojih suputnika na *putovanju* ratom.

Gramatička struktura osobe u prvom licu jednine ili množine, ja i mi, rezonira kao cjelina jer jedno bez drugog ne može, ja smo i mi, i obrnuto. Audiovizualnim zapisima stvarnost rata donosi se u „gustom opisu“: krajolici, ranjeni kameni pločnici, krovovi, crkve kakve ne pamtimo, ljudi koje ne prepoznajemo, korišteni su kao mjesto upisa, razmišljanja, ali i kazivanja kroz dostupne načine predstavljanja (pjesme, stihove). Ovi kadrovi postaju posrednički okvir u kojem je ispričana priča u kojoj je zamućena granica između autora i zajednice, ali je istovremeno postavljen zid između sebe i Drugih u stalnom propitivanju i stalnom udaljavanju.

Ovi autoetnografski elementi omogućavali su, a to rade i danas, da ove priče mogu osjetiti i drugi, a ne samo oni koji su doživjeli rat. Autori audiovizualnih zapisa bilježeći ratnu svakodnevicu izvodili su svojevrsne performanse upisujući razaranja prostora i patnju u svoje kadrove, ali i istovremeno donoseći izvedbe vlastite osobnosti i zajednice u nadrealnoj pozornici rata. Izvedbe za zajednicu, kako bi se zadobila pozornost svih koji promatraju, a s ciljem njihovog aktivnog sudjelovanja u njima, u konačnici su postajale jedinstveni performansi bez granica između *izvođača* i *publike* koja izvedbu prati putem TV-a. Ali, izvedbu uživo donosio je rat, ukazujući tako na njegovu složenost, a na relaciji *izvođač-publika* izgrađen je konstitutivni temelj svijeta patnje i besmisla.

Zapisi kao lokalne izrađevine s globalnim emocijama, danas i dalje žive. S njima i sjećanja autora. U ova vremena dostupnosti i stalne gledljivosti internetskih platformi, mogućnosti dijeljenja zapisa i sudjelovanja komentarima, javnim raspravama, ali i ostalim reakcijama kao što je prizivanje sjećanja, dopušta gledateljima da se audiovizualni zapisi dalje koriste stvarajući novo značenje. Subjektivnost prostora autora, ali i subjektivnost novog prostora koji nastaje u suživotu s gledateljem, također se shvaća kao autoetnografski element od samog rezoniranja sebe i drugih, ali i senzibiliziranja i empatije. Možda mehanizmi i modeli empatičnosti budu uzor ili model drugima.

Hrvatska počiva na vrijednostima Domovinskog rata te je prikupljanje, arhiviranje, digitalizacija i čuvanje materijala od velikog značaja. Jedan od razloga je i što se na okupljenom i očuvanom gradivu vremenom mogu primjenjivati novi pristupi u tumačenju – poput autoetnografskog. Ne bi se smjelo dopustiti da promaknu vrijedni materijali kao baština rata, zapisi različitih medija kao zapisi iz stvarnog i proživljenog vremena Domovinskog rata, od sjećanja, proživljenosti i razmišljanja koja su tamo upisana. Oni bi trebali poslužiti arhivistima, istraživačima i povjesničarima, da nas ne zakinu u pružanju uvida u prostore Domovinskog rata kao bogate riznice sjećanja koju baštini Hrvatska.

10. Popis korištenih izvora i literature

- Aasman, S. (2014.) „Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age“, u: L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (ur.) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, New York: Bloomsbury Academic, str. 245–256.
- Adams, T. E., Holman Jones, S., Ellis, C. (2015.) *Autoethnography*, Oxford: Oxford University Press.
- Agamben, G. (2007.) *Profanations*, New York: Zone Books.
- Al-Sabouni, M. (2016.) *The Battle for Home: The Memoir of a Young Syrian Architect*, London: Thames & Hudson.
- Anderson, L. (2006.) „Analytic Autoethnography“, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (4), str. 373-395.
- Assman, A. (2010.) „Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past“, u: K.Tilmans, F. van Vree, K., J. Winter (ur.) *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 35-50.
- Assmann, A. (2004.) „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“, u: C. Emden, D.Midgley (ur.) *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking World*, Bern, Switzerland: Peter Lang UK, str. 19–37.
- Assmann, A. (2006.) „Memory, Individual and Collective“, u: C. Tilly, R. Goodin (ur.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford: Oxford University Press, str. 210-224.
- Assmann, A. (2008.) „Canon and Archive“, u: A. Erll, A. Nünning (ur.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin; New York: Walter de Gruyter, str. 97–107.
- Assmann, A. (2011.) *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, New York: Cambridge University Press.
- Assmann, J. (1995.) *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique.
- Assmann, J. (2006.) „Kultura sjećanja“, u: Brkljačić M., Prlenda S. (ur.) *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 47-78.

- Assmann, J. (2008). „Communicative and Cultural Memory“, u: Erll A. i Nünning A. (ur.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin; New York: Walter de Gruyter, str. 109-118.
- Assmann, J. (2011.) *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2005.) „Kulturno sjećanje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim Kulturama“, Zenica: Vrijeme.
- Assmann, J. i Livingstone, R. (2006.) *Religion and cultural memory: Ten studies*, Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Altaras Penda, I. (2005.) „Identitet kao osobno pitanje“, *Revija za sociologiju*, 36(1-2), str. 55-62. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/13684> (Datum pristupa: 14.05.2021.)
- Avalon, S. (1995.) "Rat u predsoblju Europe": katalog izložbe stranih knjiga, Europski pokret Hrvatska : Nacionalna i sveučilišna biblioteka, IX.
- Babić, D. (2006.) „Stigmatizacija Hrvata i Srba u prijeratnome, ratnom i poslijeratnom razdoblju“, *Migracijske i etničke teme*, 22(4), str. 379-397. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/9708> (Datum pristupa: 15.05.2021.)
- Bahtin, H. M., Emerson, R., Holquist, C. (1981.) *The dialogic imagination: four essays*, Austin: University of Texas Press.
- Banks, M. i Morphy, H. (1997.) *Rethinking visual anthropology*, New Haven: Yale University Press.
- Barba, K., Modlic E., (2016.) „Oteto zaboravu - Domovinski rat u arhivima Hrvatske radiotelevizije“, u: S. Babić (ur.), *49. savjetovanje hrvatskih arhivista Arhivi i Domovinski rat Plitvice, 26.–28. listopada 2016*, Hrvatsko arhivističko društvo, str. 259-265.
- Barić, N. (2005.) *Srpska pobuna u Hrvatskoj 1990-1995*, Zagreb: Golden Marketingtehnička knjiga.
- Barthes, R. (1977.) *Image, music, text*, London: Fontana Press.
- Beattie, K. (2004.) *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Beck, B. (2020.) „Narod ne zanimaju mržnja i osveta. Treba mu oprost kako bi mogao dalje živjeti“, *Večernji list (Zagreb)*, on-line izdanje, 8. 8. 2020. (Datum pristupa: 1.6. 2021.) <https://www.vecernji.hr/premium/narod-ne-zanimaju-mrznja-i-osveta-treba-mu-oprost-kako-bi-mogao-dalje-zivjeti-1422592>

- Benčić, A. (2015.) „Socijalna konstrukcija kolektivnih sjećanja na Domovinski rat“, Doktorski rad, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb. Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/6170/1/Ben%C4%8Di%C4%87,%20Andriana.pdf> (Datum pristupa 30. 5. 2019.)
- Bernard, R.H., Gravlee, C. C. (2015.) *Handbook of methods in cultural anthropology*, Rowman & Littlefield.
- Bezić, Ž. (1995.) „Tajna vremena“, *Crkva u svijetu*, 30 (4), str. 381-395. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/52469> (Datum pristupa: 13.03.2021.)
- Bloom, P. (2018.) *Against Empathy. A Case for Rational Compassion*, London: Vintage.
- Bohannon, L. (1954.) *Return to laughter*, Garden City, Anchor Books.
- Borjan, E. (2013.) *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Borjan, E., et al. (2013.) „Promišljanje tradicionalnog u etnografskom filmu. Reprezentacija, etika i autohtonost“, *Etnološka tribina*, 43(36), str. 3-24. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/111888> (Datum pristupa: 8. 12. 2018.)
- Borovac, I. (2002.) *Veliki atlas Hrvatske*, Zagreb: Mozaik knjiga.
- Bošković-Stulli, M. (1992.) „Pismo iz Göttingena“, *Narodna umjetnost*, 29(1), str. 395-397. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/71265> (Datum pristupa: 10.10.2019.)
- Bottomore, S. (2007.) „Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897-1902“, Doctoral thesis, Utrecht University. Dostupno na: <http://www.victorian-cinema.net/villiers> (Datum pristupa: 4.5.2019.)
- Bourke, J. (2017.) *War and Art A Visual History of Modern Conflict*, London: Reaktion Books.
- Boylorn, M. R., Orbe, M. P. (ur.) (2014.) *Critical Autoethnography: intersecting Cultural Identities in Everyday Life*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Bowman, G. (1997.) „Identifying versus identifying with ‘the Other’: reflections on the siting of the subject in anthropological discourse“, u: A. James, J. Hockey, A. Dawson (ur.), *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*, London i New York: Routledge.
- Božić-Vrbančić, S. (2008.) „Rasprava: diskurzivne teorije i pitanje europskog identiteta“, *Etnološka tribina*, 38 (31): 9-38.
- Brettell, C. (1995.) *We Have Already Cried Many Tears: The Stories of Three Portuguese Migrant Women*, Prospect Heights, Il: Waveland Press.

- Brettell, C. (1997.) "Blurred Genres and Blended Voices: Life History, Biography, - Autobiography and the Auto/Ethnography of Women's Lives", u: D. Reed- Danahay, (ur.) *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social*, Oxford, UK: Berg.
- Brigg, M., Bleiker, R. (2010.) „Autoethnographic International Relations: exploring the self as a source of knowledge“, *Review of International Studies*, 36 (3), str. 779-798. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/40783296> (Datum pristupa: 3.12.2019.)
- Brigović, I., Radoš, I. (2010.) „Zločin Jugoslavenske narodne armije i srpskih postrojbi nad Hrvatima u Škabrnji i Nadinu 18.-19. studenoga 1991. godine“, *Kroatologija*, 1(2), str. 1-23. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/71699> (Datum pristupa: 28.03.2021.)
- Brkljačić, M., Prlenda, S. (2006.) „Zašto pamćenje i sjećanje?“, u: M. Brkljačić, S. Prlenda (ur.) *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, str. 9-18.
- Bryman, A. (2001.) *Social Research Methods*, Oxford: Oxford University Press,.
- Bukač, Z. (2018.) „Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primjeru stripova o superjunacima“, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Zadar. Dostupno na: <https://repozitorij.unizd.hr/islandora/object/unizd:2311/datastream/PDF/view> (Datum pristupa: 30.9.2019.)
- Butz, D. (2010.) „Autoethnography as Sensibility“, u: D. DeLyster (ur.) *The SAGE handbook of qualitative geography*, Los Angeles: SAGE, str. 138-155.
- Car, V. (2010.) „Televizija u novomedijskom okruženju“, *Medijske studije*, 1(1-2), str. 91-103. Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=113913 (Datum pristupa: 12. 1. 2017.)
- Carmichael, J. (1989.) *First World War photographers*, London: Routledge.
- Chalfen, R. (1981.) „A Sociovisual Approach to Children's Filmmaking: The Philadelphia Project“, *Studies in Visual Communication*. 7, 3-32.. Dostupno na: <https://repository.upenn.edu/svc/vol7/iss1/2> (Datum pristupa: 3. 11. 2020.)
- Chalfen, R. (1992.) „Picturing culture through indigenous imagery: A telling story“, u: P. I. Chalfen, R. (1986.) "The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Appreciation", *Journal of Film and Video*, 38 (3/4), str. 102-110.
- Chang, H. (2008.) *Autoethnography as Method*, Walnut Creek: Left Coast Press.
- Crawford, D. Turton (ur.) *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, str. 222-241.

- Christmann, G. B. (2008.) "The Power of Photographs of Buildings in the Dresden Urban Discourse. Towards a Visual Discourse Analysis", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3). Dostupno na: <https://doi.org/10.17169/fqs-9.3.1163> (Datum pristupanja: 22. 9. 2022.).
- Clifford, J., Marcus G. (ur.) (1986.) *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, California, London: University of California Press. Dostupno na: https://monoskop.org/images/c/ca/Clifford_James_Marcus_George_eds._Writing_Culture_The_Poetics_and_Politics_of_Ethnography_1986.pdf (Datum pristupa: pristup 23. 9. 2016.)
- Colleyn, J.-P. (2004.) „Jean Rouch, presque un homme-siècle“, *L'Homme*, 171-172 (3-4), str. 537-541. Dostupno na: <https://journals.openedition.org/lhomme/25007#quotation> (Datum pristupa: 23. 9. 2016.).
- Connerton, P. (2004.) *Kako se društva sjećaju*, Zagreb: Antibarbarus d.o.o.
- Cook, T. (2001.) „Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives“, *Archivaria*, 51, str. 14-35.
- Cottle, Simon. (2009.). „Participant Observation: Researching News Production“, u: A. Hansen (ur.) *Mass Communication Research Methods*, IPublisher: SageEditors. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/268519876_Participant_Observation_Researching_News_Production (Datum pristupa: 10. 12. 2022.).
- Cresswell T, Dixon D. (2002.) *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. London: Routledge.
- Crkvenčić, I., et al. (1974.) *Geografija SR Hrvatske, Knj. 6*, Zagreb: Školska knjiga.
- Curran, J., Seaton, J. (2003.) *Power without Responsibility: The Press and Broadcasting and and new media in Britain*, Abingdon: Routledge.
- Cvetnić, R. (2009.) *Polusan*, Zagreb: Mozaik knjiga.
- Čale Feldman, L., Senjković, R., i Prica, I. (1992.) „POETIKA OTPORA“, *Narodna umjetnost*, 29(1), str. 45-104. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/71252> (Datum pristupa: 27.10.2022.).
- Čapo Žmegač, J. (2006.) „Etnolog i njegove publike: o restituciji etnografskih istraživanja“, u: J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić, G. P. Šantek (ur.) *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, (Biblioteka Nova etnografija), Jesenski i Turk, str. 213-237.
- Čapo Žmegač, J., Gulin Zrnić, V. i Šantek, G.P. (2006.) „Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja“ u: J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić, G.P. Šantek (ur.)

Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (Biblioteka Nova etnografija), Jesenski i Turk, str. 7-53

Čerina, J. (2012.) „Ratno izvještavanje u kontekstu suvremenih oružanih sukoba i novih medijskih tehnologija“, *Polemos*, XV(29). Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=136692 (Datum pristupa: 12. 1. 2017.).

Čongradin, S., (2021.) „Ivo Goldštajn: Nije bilo opravdanja da Srbi uzmu oružje u ruke“, *Danas*. Dostupno na: <https://www.danas.rs/svet/ivo-goldstajn-nije-bilo-opravdanja-da-srbi-uzmu-oruzje-u-ruke/?fbclid=IwAR0ZMsjB5xJAZPs9WGaW8wDvDthcdkpFCnLr2ZZPdmvQ5FCDNTcjZ-XgUY> (Datum pristupa 12. 4. 2021.).

Knežević, M. (2019.) „Okupirani grad koji se nije htio predati: Nas 1300, njih 8000“, *24 sata*. Dostupno na <https://www.24sata.hr/news/okupirani-grad-koji-se-nije-htio-predati-nas-1300-njih-8000-651922> (Datum pristupa: 22. veljače 2021.).

Darwish, M., (2006), "The House Murdered", *The Progressive MAGAZINE*. Dostupno od 10. 11. 2006 na <https://progressive.org/dispatches/the-house-murdered/> (Datum pristupanja: 21. 1. 2021.).

Dash M. (2012.) „The Early History of Faking War on Film“, *Smithsonian Magazine*. Dostupno na: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-early-history-of-faking-war-on-film-133838317/> (Datum pristupa: 12.11. 2018.).

de Brigard, E. R. (2003.) „The History of Ethnographic Film“, u: P. Hockings (ur.) *Principles of Visual Anthropology*, 3. izdanje, Berlin: Mouton de Gruyter

de Gregorio Godeo, E. (2005.) „Male-perfume advertising in men’s magazines and visual discourse in contemporary Britain: A social semiotics approach“, *Image and Narrative* 11(2). Dostupno na: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/godeo.htm (datum pristupa: 23.10. 2019.).

de Certeau, M. (2002.) *Invencija svakodnevice*, (Prev. G. Popović), Zagreb: Naklada MD.

de la Croix, A., Barrett, A. i Stenfors, T. (2018.) „How to...do research interviews in different ways“, *The Clinical Teacher*, 15(6), str. 451-456. Dostupno na: <https://doi.org/10.1111/tct.12953> (Datum pristupa: 23.8.2022.).

Delamont, S. (2007.) „Arguments against Auto-Ethnography“, *Qualitative Researcher*, 4, str. 2-4.

- Delamont, S. (2009.) „The only honest thing: Autoethnography, reflexivity and small crises in fieldwork“, *Ethnography and Education*, 4 (1), str. 51-63.
- Deleuze, G. (2000.) „The Brain Is The Screen: An Interview with Gilles Deleuze“, u: G. Flaxman (ur.) *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, London: University of Minnesota Press, str. 365-76.
- Delyser, D. (2010) *The SAGE handbook of qualitative geography*, Los Angeles: SAGE.
- Denzin, N. K. (1989.) *Interpretive biography*, Newbury Park: Sage Publications.
- De Rosa, M. (2012.) “The Place of the Self. Autoethnographic Filmic Writings and Space”, u: A. Cati, G. Franchin (ur.), *The Autoethnographical Impulse. Self-Reflexivity and Rootedness in the Age of Intermediality*, Comunicazioni Sociali, Milano: Vita e Pensiero, 3, str. 529-542. https://www.academia.edu/4350489/The_Place_of_the_Self_Autoethnographic_Filmic_Writings_and_Space (Datum pristupa: 4. 12. 2020.).
- Dicks, B., Mason, B., Coffey, A., Atkinson, P. (2005.) *Qualitative research and hypermedia ethnography for the digital age*, London: SAGE Publications.
- Doerr, N., Milman, N. (2014.) „Working with Images“, *Methodological Practices in Social Movement Research*, str. 418-445.
- Domazet-Lošo, Davor (2011). *Hrvatski Domovinski rat 1991.-1995.: strateški pogled*, Matica Hrvatska Sinj.
- Domjančić, S. (2015.) „Hrvatski doživljaj rata-između liberalnog i nacional-patetičnog“, *Polemos*, XVIII(36), str. 11-27. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/156735> (Datum pristupa: 23.05.2021.).
- Drozdowicz, J. (2013.) „Seeing is Believing. Anthropological Visions of Culture“, *Kultura-Spoleczeństwo-Edukacja*, 2 (4). Dostupno na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12420/1/drozdowicz.pdf> (Datum pristupa: 10. 12. 2018.).
- Dumbović Bilušić, B.; Obad Šćitaroci, M. (2007.) „Kulturni krajolici u Hrvatskoj-identifikacija i stanje zaštite“, *Prostor*, 15(2(34)), str. 260-271. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/18534> (Datum pristupa: 27.02.2021.).
- Dutta, Mohan J., Basu A. (2013.) „Negotiating Our Postcolonial Selves: From the Ground to the Ivory Tower.“, u: S. Holman Jones, T.E. Adams, C. Ellis (ur.), *Handbook of Autoethnography*, Routledge, str. 143–161.

- Elliott, M. E. (2003.) „Border aesthetics: the photograph as fictionalized document in Norma Cantú's *Canícula*, Art Spiegelman's *Maus*, and Rea Tajiri's *History and Memory*“, PhD thesis, The Ohio State University, Ohio. Dostupno na: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270246> (Datum pristupa: 29.8.2017.).
- Ellis, C. (1997.) „Evocative autoethnography: Writing emotionally about our lives, u: W. G. Tierney, Y. S. Lincoln (ur.) *Representation and the text: Re-framing the narrative voice*. Albany: State University of New York Press.
- Ellis, C. (1998.) „Exploring loss through autoethnographic inquiry: Autoethnographic storytelling, co-constructed narrative, and interactive interviewing“, u: J. H. Harvey (ur.), *Perspectives on loss: A sourcebook*, Philadelphia, PA: Brunner/Mazel, str. 49–61.
- Ellis, C. (1995.) „Speaking of Dying: An Ethnographic Short Story“, *Symbolic Interaction - SYMB INTERACT*, 18, str. 73-81. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/240761189_Speaking_of_Dying_An_Ethnographic_Short_Story (Datum pristupanja 30. 5.2017.).
- Ellis, C. (2004.) *The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Ellis, C., Adams, T. E., Bochner, A. P. (2011.) „Autoethnography: An Overview“, *Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10. Dostupno na: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3096> (Datum pristupa: 21.05.2017.)
- Ellis, C., Bochner, A. P. (1996.) *Composing ethnography: alternative forms of qualitative writing*, Walnut Creek, Ca.: Altamira Press.
- Ellis, C., Bochner, A. P. (2000.) „Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity“, u: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, (ur.) *Qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage. Dostupno na: https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Ellis-3/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject/links/0a85e53bed19d2b895000000/Autoethnography-Personal-Narrative-Reflexivity-Researcher-as-Subject.pdf (Datum pristupa: 2. 10. 2020.).
- Ellis, Carolyn S., Bochner, Arthur P. (2006.) »Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy«, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (4): 429–449.
- Ellis, J. (2012.) *Documentary witness and self-revelation*, New York: Routledge.

- Erlil, A. (2008.) „Cultural Memory Studies: An Introduction“, u: Erlil A., Nünning A. (ur.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter. str. 1-15.
- Erlil, A. (2009.) „Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the “Indian Mutiny”“, u: Erlil A., Rigney A. (ur.) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, New York: De Gruyter, str. 109-138.
- Erlil, A. (2011.) *Memory in Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erlil, A., Rigney, A. (2009.) "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics", u: A. Erlil, A. Rigney (ur.) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, Boston: De Gruyter.
- Erlil, A., Rigney, A. (2009.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Fairclough, N. (2010.) *Critical Discourse Analysis: The critical study of Language*, London: Routledge.
- Farnell, B., Graham, L.R. (2015.), *Discourse-centered methods*, u: H.R Bernard, C.C. Gravlee (ur.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, Rowman i Littlefield Inc.
- Favret-Saada, J. (2012.) “Being Affected”, *HAU. Journal of Ethnographic Theory*, 2 (1), str. 435-445.
- Feldman, A. (1990.) „Kako se vodio 'rat riječi'? (Prilog istraživanju britanske političke propagande u drugom svjetskom ratu, s obzirom na zbivanja u Jugoslaviji)“, *Časopis za suvremenu povijest*, 22 (1-2), str. 19-32. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/190517> (Datum pristupa: 26. 5.2021.).
- Finci, P. (2011.) „Autobiografija i pitanje identiteta“, *Filozofska istraživanja*, 31(4), str. 707-718. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/82486> (Datum pristupa: 14.04.2021.).
- Finci, P. (2019.) „Snimatelj je gospodar lika“, *Nomad*. Dostupno od 8. 7. 2019. na: https://nomad.ba/snimatelj_je_gospodar_lik (Datum pristupa: 22.10.2020.).
- Flood, C. (2002.) *Political Myth: A Theoretical Introduction*, Routledge.
- Focht, I. (1961.) *Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Forgács, P. (2008.) „Wittgenstein Tractatus: Personal Reflections on Home Movies“, u: Ishizuka, K. I., Zimmermann, P. R. (ur.) *Mining the Home Movie*, Berkeley: University of California Press, str. 47-56.

- Foucault, M., Martin, L. H., Gutman, H., Hutton, P. H. (1988.) *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Foucault, M. (1994.) *Znanje i moć*, u: H. Burger (ur.), Zagreb: Globus.
- Foucault, M. (1969.) *L'Archéologie du savoir*, Paris, France: Gallimard.
- Foucault, M. (1989.) *The Archaeology of Knowledge*, Routledge.
- Foucault, M. (2009.) *Radanje klinike. Arheologija medicinskog opažanja*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Foucault, M. (2013.) *Povijest seksualnosti I.-Volja za znanjem*, Zagreb: Domino.
- Frijhoff, W. (2010.) „Michel De Certeau (1925–1986)“, u: P. Daileader and P. Whalen (ur.) *French Historians 1900–2000*, str.72-92. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/230132084_Michel_De_Certeau_1925-1986 (Datum pristupa: 2.3. 2021.).
- Geertz, C. (1980.) „Blurred Genres: the refiguration of social thought“, *The American Scholar*, 49 (2), str. 165-179. Dostupno na: http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Blurred_Genres.htm (Datum pristupa: 3.2. 2019.).
- Gegner, M., Ziino, B. (2012.) *The heritage of war*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Gibson, P.L., Jones, S. (2012.) „Remediation and remembrance: “Dancing Auschwitz” collective memory and new media“, *ESSACHESS–Journal for Communication Studies*, 10, str. 107–131. Dostupno na: <http://www.essachess.com/index.php/jcs/article/view/171/167> (Datum pristupa: 26.7. 2020.).
- Gilić, N. (2007.) *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM.
- Gilić, N. (2007.) *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.
- Gilić, N. (2010.) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International.
- Gladstone, K. (2008.) „The Imperial War Museum Film and Video Archive“, u: K. I. Ishizuka, P. R. Zimmermann (ur.) *Mining the Home Movie*, Berkeley: University of California Press, str. 73-90.
- Glasser, T. L., i Ettema, J. S. (1989.) „Investigative Journalism and the Moral Order“, *Critical Studies in Mass Communication*, 6(1), 1–20. Dostupno na: <https://doi.org/10.1080/15295038909366728> (Datum pristupa 21. 5. 2020.).
- Gmelch, S. (1986.) *Nan: the life of an Irish Travelling woman*, New York: Norton.
- Goldstein, Ivo. (2008.) *Hrvatska: 1918-2008*. Zagreb: EPH: Novi Liber.

- Grasseni, C. (2015.) „The Atlas and the Film. Collective storytelling through soundscapes, sightscapes, and virtualescapes“, *Anthrovision*, 2 (2). Dostupno na: <https://journals.openedition.org/anthrovision/1446> (Datum pristupanja: 23.5. 2021.)
- Geiger, Vladimir (2007.) "Civilizacija traži cjelovitu istinu o žrtvama" (intervju s povjesničarem Vladimirom Geigerom, 13.5.2007), *Glas koncila* 19 (1716). Dostupno na: http://www.glas-koncila.hr/index.php?option=com_php&Itemid=41&news_ID=11464 (Datum pristupa: 1.5.2019.).
- Gorbman, C. (1988.) *Unheard melodies: narrative film movies*, London: BFI.
- Griffiths, A. (2002.) *Wondrous difference: cinema, anthropology, and turn-of-the-century visual culture*, New York: Columbia University Press.
- Grimshaw, A. (1999.) "The Eye in The Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space", u: M. Banks i H. Morphy (ur.) *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London: Yale University Press. 40-42.
- Grimshaw, A. (2001.) *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, A., Ravetz, A.(2009.) *Observational cinema: anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gross, L. (1980.) "Sol Worth and the Study of Visual Communications", *Studies in Visual Communication*, 6 (3), str. 2-19. Dostupno na: <https://repository.upenn.edu/svc/vol6/iss3/2> (Datum pristupa: 2.3. 2017.).
- Guerin, F. (2012.) *Through amateur eyes: film and photography in Nazi Germany*, London: University of Minnesota Press.
- Gulin Zrnić, V. (2006.) „Domaće, vlastito i osobno: autokulturna defamilijarizacija“, u: J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić, G. P. Šantek (ur.) *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (Biblioteka Nova etnografija), Jesenski i Turk, str. 73-97.
- Gullestad, M. (1991.) "Cultural sharing and cultural diversity", *Ethnologia Europaea*, 21(1), str. 87-96.
- Gullestad, M. (1996.) *Everyday life philosophers*, Oslo: Scandinavian University Press.
- Halbwachs, M. (1992.) *The Collective Memory*, Chichago: The University of Chicago Press. Dostupno na: <https://archive.org/details/collectivememory00halb/page/38/mode/2up> (Datum pristupa 1.3. 2019.)

- Hall, S. (2003.) „Introduction“, u: Hall, Stuart (ur.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publication, str.1-11.
- Hall, D. E. (2004.) *Subjectivity*, New York and London: Routledge.
- Hall, S. (1997.) "The Work of Representation", u: S. Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publication, str. 13-74.
- Hallett, T., Fine, G.,A. (2000.) „Ethnography 1900. Learning from the Field Research of an Old Century”, *Journal of Contemporary Ethnography*, 29 (5), str. 593-617. Dostupno na: https://www.academia.edu/17687097/Ethnography_1900_Learning_from_the_Field_Research_of_an_Old_Century (Datum preuzimanja; 9.11. 2022.).
- Hallett, R. E., Barber, K. (2014). Ethnographic Research in a Cyber Era, *Journal of Contemporary Ethnography*, 43(3), 306–330. Dostupno na: <https://doi.org/10.1177/0891241613497749> (Datum pristupanja: 21. 10, 2022.).
- Halmi, A., Belušić, R., i Ogresta, J. (2004.) „Socijalnokonstruktivistički pristup analizi medijskog diskursa”, *Medijska istraživanja*, 10 (2), str. 35-50. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/23000> (Datum pristupa: 8.10.2022.)
- Hastrup, K. (1992.) „Anthropological visions: Some notes on visual and textual authority", u: P. J. Crawford, D. Turton (ur.) *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, str. 8-25.
- Heider, K. (2006.) *Ethnographic Film*, Austin: Univeristy of Texas Press. 15.
- Prins, H. E. L. (2004.) „Visual Anthropology“, u: T. Biolsi (ur.) *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 506-525.
- Herman, J. L. (1996.) *Trauma i oporavak*, Zagreb: Ženska infoteka.
- Herrmann, I., Palmieri, D. (2010.) „Between Amazons and Sabines: A historical approach to women and war“, *International Review of the Red Cross*, 92 (877), str. 19-30. Dostupno na: <https://international-review.icrc.org/sites/default/files/irrc-877-herrmann-palmieri.pdf> (Datum pristupa: 3.12. 2019.).
- Hockings, P. (1975.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton.
- Holl, U. (2018.) „Franz Boas and Anthropology in the Age of Technical Media“, *Amerikastudien/American Studies*, 63(4), str. 517–540. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/45341158> (Datum pristupa: 5.12. 2019.)
- Holman Jones, S. L., Adams, T. E., i Ellis, C. (2013.) *Handbook of autoethnography*, Walnut Creek, California: Left Coast Press.

- Hopkins J. (1994.) „A mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation“, u: S. Aitken, L. Zonn (ur.) *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham: Rowman and Littlefield, str. 47–65.
- Horak, J.C. (1998) “Out of the Attic: Archiving Amateur Films”, *Journal of Film Preservation*, 56, str. 50-53.
- Hoskins, A. (2009.) „The mediatisation of memory“, u: J. Garde-Hansen, A. Hoskins, A. Reading (ur.) *Save as... Digital Memories*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, str. 27–44.
- Howarth, D. (2005.) „Applying Discourse Theory: the Method of Articulation, u: D. Howarth i J. Torfing (ur.), *Discourse Theory*, London: Palgrave Macmillan, str. 316-349.
- Howarth, D., Torfing, J. (2005.) *Discourse Theory in European Politics: Identity, Policy and Governance*, Palgrave.
- Howes, D. (2003.) *Sensing Culture: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 5.
- Ilić, V. (2015.) „Uloge promatrača u empirijskim istraživanjima u društvenim znanostima: neki prijepori“, *Revija za sociologiju*, 45(3), str. 279-309. Dostupno na: <https://doi.org/10.5613/rzs.45.3.3> (Datum pristupa: 10.03.2021.).
- Ishizuka, K., Nakamura, R. (2008.). „Something Strong Within: A Visual Essay“, u: Ishizuka, K. I., Zimmermann, P. R. *Mining the Home Movie*, Berkeley: University of California Press, str. 98-106.
- Ishizuka, K., Zimmermann, P.R. (2008.) „The Home Movie and the National Film Registry: The Story of Topaz“, u: K. I. Ishizuka, P. R. Zimmermann (ur.) *Mining the Home Movie*, Berkeley: University of California Press, str. 126-141.
- Jacknis, I. (1984.) „Franz Boas and Photography“, *Studies in Visual Communication*, 10 (1), str. 2-60.
- Jambrešić Kirin, R. (1995.) „Svjedočenje i povijesno pamćenje: o pripovjednom posredovanju osobnog iskustva“, *Narodna umjetnost*, 32(2), str. 165-185. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/48867> (Datum pristupa: 22.4.2019.).
- Jambrešić Kirin, R. (2001.) „Egzil i hrvatska autobiografska ženska proza 90-ih“, *Reč*, 61(7), str. 175-197. Dostupno na: http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/175-197.pdf (Datum pristupa: 5.1.2020.)

- Jambrešić Kirin, R. (2020.) „Fear, Humanity and Managing the Heritage of War: Two Narratives from Western Slavonia“, *Narodna umjetnost*, 57(1), str. 135-161. Dostupno na: <https://doi.org/10.15176/vol57no107> (Datum pristupa: 4.5. 2021.).
- Jambrešić Kirin, R., Povrzanović, M. (1996.) *War, exile, everydaylife*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Javorović B. (1995.) *Velikosrpska najezda i obrana Hrvatske*, Zagreb: Defimi.
- Jhala, J. (1991,) “Videography as indigenous text and local commodity: the ethical dilemma in representing my people”, *Anthropologia Visualis*, Montreal, Canada. (Datum pristupa: 5.6. 2018.).
- Johansen, J. D., Larsen, E. (2000) *Uvod u semiotiku*, Zagreb: Croatia liber.
- Jurich, J. (2021.) „Poetic documentary as visual ethnography: Liwaa Yazji’s Haunted (Maskoon) (2014)“, *Studies in Documentary Film*, 15 (1), str. 41-58. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/338011318_Poetic_documentary_as_visual_ethnography_Liwaa_Yazji's_Haunted_Maskoon_2014 (Datum pristupa: 22. 2. 2021.).
- Kacperczyk, A. (2014.) „Autoetnografija-tehnika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii“, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 10(3), str.32-75.
- Kale, J. (2016.) „Sjevernodalmatinski nacrt etnologije rata“, *Ethnologica Dalmatica*, 23 (1), Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=240978 (Datum pristupa: 6. 1. 2019.).
- Kansara, G. (2009.) *Don't Hurry, Don't Worry* (excerpt, Single-Channel Version), 2010, Single-Channel HD Video or 4-Channel HD Video/Audio Installation, 14:58. Dostupno na: <https://gautamkansara.wordpress.com/2009/09/07/work-in-progress-hwnf-multi-channel-video-installation-wsound/> (Datum pristupa: 27.02.2021.).
- Kegelj, I. (2012.) „Ugo Vlasisavljević: Rat kao najveći kulturni događaj“, *Lupiga*. Dostupno na: <https://lupiga.com/vijesti/ugo-vlasisavljevic-rat-kao-najveci-kulturni-dogadjaj> (Datum pristupa: 3. veljače 2022.).
- Ketelaar, E. (1997.) *The Archival Image: Collected Essays*, Hilversum, The Netherlands: Verloren.
- Kilborn, R. (2014) “I am a time archaeologist”: Some Reflections on the Filmmaking Practice of Péter Forgács“, u: L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (ur.) *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web*, London: Bloomsbury Academic, str. 179-192.

- Kim, J.-H. (2016.) *Understanding narrative inquiry: the crafting and analysis of stories as research*, Thousand Oaks, CA:Sage.
- Knežević, S. (2012.) „Transcendentno iskustvo ratne zbilje u hrvatskom romanu : o romanu "Listopad" Tomislava Marijana Bilosnića“, *Republika*, 68 (5), str. 39-43.
- Koettl, C. (2014.) “The YouTube War”: Citizen Videos Revolutionize Human Rights Monitoring in Syria“, *MediaShift*, Dostupno na: <http://mediashift.org/2014/02/the-youtube-war-citizen-videos-revolutionize-human-rights-monitoring-in-syria/> (Datum pristupa: 20.11.2018.).
- Krieger, S. (1991.) *Social science and the self: personal essays on an art form*, New Brunswick, NJ: Rutgers University, Dostupno na: <https://archive.org/details/socialsciencesel00krie> (Datum pristupa: 4.6.2019.).
- Krištofić, B. (2010.) *Art Spiegelman: Maus-Preživjeli priča*. Dostupno od 4. 5. 2010. na: <http://www.stripovi.com/magazin/art-spiegelman-maus-prezivjeli-prica/138/> (Datum pristupa: (22. 8. 2020. godine).
- Križić-Roban, S. (2021.) „Prolongirana trauma: Domovinski rat i suvremena hrvatska fotografija“, *Život umjetnosti*, 108 (1), str. 22-43. Dostupno na: <https://doi.org/10.31664/zu.2021.108.02> (Datum pristupa: 4.05.2020.)
- Križnar, N. (1991) „Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji“, *Traditiones*, 20, str. 143-162. Dostupno na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-C4ZILVH6> (Datum pristupa: 21.6.2019.).
- Križnar, N. (1996.) *Vizualne raziskave v etnologiji*, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- Križnar, N. (2002.) „Vizualni rokopisi“, *Traditiones*, 31 (1), str. 159-190.
- Križnar, N. (2011.) „Vizualna kultura v vizualni antropologiji“, *Collegium antropologicum*, 35 (1), str. 187-192. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/64782> (Datum pristupa: 8. 11. 2018.).
- Križnar, N. (2012.) „Kamera na etnološkem terenu“, u: V. Ivanović Milina (ur.). *Terenska istraživanja - poetika susreta*, Zbornik, 27, Beograd: Etnografski institut SANU, str. 115-124.
- Krylov, N., Grigoryan, Y., Alekberzade, A. (2019.) „Charles Bell as an illustrator of military trauma (1809 and 1815)“, *History of Medicine/ru*, 6, str. 32-40. Dostupno na: <https://www.researchgate.net/publication/333985610> Charles Bell as an illustrator of military trauma 1809 and 1815 (Datum pristupa: 23. 5. 2020.).

- Kukoč, J. (2010.) „Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje“, *Hrvatski filmski ljetopis*, (63), str. 46-51.
- Kuljić, T. (2006.) *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa, str. 51-267.
- Kurelec, T. (2008.) „Hrvatski igrani film u europskom kontekstu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 53, str. 16-25.
- Kurelec, T. (2013) „Kratka povijest“, *Pulski filmski festival*, Dostupno na: <https://pulafilmfestival.hr/2019/pulafilmfestival.hr/hr/kratka-povijest-festivala.html> (Datum pristupa: 17.7.2022.).
- Kvale, S., Brinkmann, S. (2009.) *Interviews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Los Angeles, London, New York: Sage
- Kušević, B. (2021). „IZAZOVI STIMULIRANJA AUTOREFLEKSIVNOSTI U NASTAVI KOLEGIJA FOKUSIRANIH NA OBITELJ NA STUDIJU PEDAGOGIJE“, *Odgojno-obrazovne teme*, 4(2), str. 97-112. Dostupno na: <https://doi.org/10.53577/oot.4.2.6> (Datum pristupanja: 12.2. 2022.).
- Lah, J. (2016.) „Reprezentacija kulturne baštine na hrvatskim turističkim internetskim stranicama“, doktorski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/6556/> (Datum pristupa: 5. 6. 2022.)
- Lah, J. (2012.) „Vizualna antropologija između znanosti i umjetnosti“, *Hrvatski Filmski Ljetopis*, Zagreb, 71, str. 39-49.
- Lenette, C. (2016.) „Writing With Light: An Iconographic-Iconologic Approach to Refugee Photography“. *Forum: Qualitative Social Research*. 17.
- Lučić, K. (2019.) „Autobiographical Documentarism and Intertextuality in Ante Babaja's *Dobro jutro*“, *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, 8. Dostupno na: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/158/430> (Datum pristupa: 17. 3.2021.).
- Labaš, D. (2007.) „Odgovornost novinara u ratu - izvještavanje talijanskog tiska o padu Vukovara“, u: D. Živić, I. Žebec (ur.), *Vukovar - hrvatska baština i perspektive razvoja*, Zagreb, Vukovar: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, str. 99-108.
- Ladányi, I. (2008.) „Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić“, *Fluminensia*, 20(1), str. 119-138. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/27254> (Datum pristupa: 05. 3. 2021.).

- Lebow, A. (2012.) *The Cinema of Me: Self and Subjectivity in First-Person Documentary Film*, New York, Columbia University Press.
- Lejeune, P. (1999.) „Autobiografski sporazum“, u: C. Milanja (ur.), *Autor, pripovjedač, lik*, Osijek: Svjetla grada, str. 237-271.
- Loizos, P. (2002.) *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-85*, Chicago: University Press.
- Lotfalian, M. (2014.) „Autoethnography as documentary in Iranian films and videos“, *Anthropology of the Contemporary Middle East and Central Eurasia*, 1(2), 126-142. Dostupno na: https://www.academia.edu/6767956/Autoethnography_as_documentary_in_Iranian_films_and_videos (Datum pristupa: 3. 4. 2010.).
- Lutkehaus, N., Cool, J. (2006.) „Izgubljene i pronađene paradigme: »kriza reprezentacije« i vizualna antropologija“, *Kolo*, 3. Dostupno na: <https://www.matica.hr/kolo/302/izgubljene-i-pronaene-paradigme-kriza-reprezentacije-i-vizualna-antropologija-20419/> (Datum pristupa: 9. 12. 2018.).
- MacDougall, D. (1997.) „The Visual in Anthropology“, u: M. Banks, H. Morphy (ur.) *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London: Yale University Press, str. 276–295.
- Maček, I. (2009.) *Sarajevo Under Siege: Anthropology in Waetime*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Madison, D. S. (2006.) „The dialogic performative in critical ethnography“, *Text and Performance Quarterly*, 26 (4), str. 320-324.
- Magaš, D. (2018.) „Gestrateško značenje Zadra i zadarske regije u obrani Hrvatske od velikosrpske agresije u Domovinskom ratu“, u: V. Jerolimov (ur.) *Zadarsko zdravstvo i obrana Zadra u Domovinskom ratu 1991. godine*, Zadar: Sveučilište u Zadru, str. 13-30. Dostupno na: <https://www.researchgate.net/publication/330635423> (Datum pristupa: 21. 6. 2020.).
- Maguire, Mary (2006). „Review Essay: Autoethnography: Answerability/Responsibility in Authoring Self and Others in the Social Sciences/Humanities“, *Forum Qualitative Sozialforschung*, 7 (2). Dostupno na: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/106/221> (Datum pristupa: 15. 8. 2017.).
- Makhortykh, M. „Remediating the Past: YouTube and Second World War Memory in Ukraine and Russia“, *Memory Studies* 13 (2), str. 146-160. Dostupno na: <https://doi.org/10.1177/1750698017730867> (Datum pristupa: 4. 4. 2020.).
- Malinowski, B.(1922.) *Argonauts of the Western*, London: George Routledge & Sons.

- Malinowski, B. (1967.) *A Diary in the Strict Sense of the Term*, New York: Harcourt, Brace & World.
- Malović, S. (1999.) „Mediji u ratu ili rat medija?“, *Politička misao*, 36(2). Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=50922 (8. 1. 2017.).
- Malović, S. (2004.) *Medijski prijepori*, Zagreb: Sveučilišna knjižara d.o.o.
- Mandžo, M. (1995.) *Zaklana Škabrnja*, Zadar: Matica Hrvatska.
- Marcus, G.E. (1995), “Etnografija u/svjetskom sustavu: pojava višestrane etnografije”, *Godišnji pregled antropologije*, 24 (1), str.95-117. Dostupno na: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.an.24.100195.000523> (Datum pristupa: 20.6. 2021.).
- Marijan, D. (2008.) „Sudionici i osnovne značajke rata u Hrvatskoj 1990. - 1991.“, *Časopis za suvremenu povijest*, 40 (1), str. 47-63. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/27108> (Datum pristupa: 23. 4. 2019.).
- Marković, J. (2012.) *Pričanja o djetinjstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*, Zagreb: Nova etnografija.
- Marks, D. (1995.) „Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after“, *American Anthropologist*, 97(2), str. 339-347. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/681966> (Datum pristupa: 5. 12. 2018.).
- Matanović, J. (2000.) *Lijepi običaji*, Zagreb: Znanje.
- Matanović, J. (2004.) „Od prvog zapisa do „povratka u normalu“, *Sarajevske sveske*, (5): 93-124, Sarajevo: Mediacentar. Dostupno na: <http://www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu> (Datum pristupa: 4. 3. 2020.).
- Matanović, J.(2017) „Kako zaštititi dijete kad počne rat (tema: majka)“, *Mostariensia*, 21. str. 7 – 32.
- McCullin, D. (2021.) *Biography*. Dostupno na: <https://donmccullin.com/don-mccullin/> (Datum pristupa: 5. 4. 2021.).
- McLaughlin, G. (2016.) *The War Correspondent*, London: Pluto Press, 2016. Dostupno na: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32791> (Datum pristupa: 13. 5. 2021.)
- Mead, M. (1975.) „Visual Anthropology in a Discipline of Words“, u: P. Hockings (ur.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton.
- Miles, M., Huberman, B., Michael, A. (1994) *Qualitative Data Analysis*, 2.izdanje, London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mučalo, M. (1999.) „Novinarstvo u ratnim uvjetima“, *Politička misao*, 36 (2), str. 120-135.
- Mudronja Pletenac, A., Vrbančić, M. (2018.) „Grad, film i modernitet: diskurzivna analiza urbanih imaginarija u filmovima Koraci grada i Moj stan“, *Folia linguistica et litteraria*, 21, str. 249-275.
- Muncey, T. (2010.) *Creating autoethnographies*, London: Sage.
- Nenadić, D. (2010.) „Pisanje sebe pogledom: Dobro jutro Ante Babaje“ *Hrvatski filmski ljetopis*, 63, str. 46-51.
- Nepoti, R. (2003.) *Storia del documentario*, Bologna: Pàtron Editore.
- Nichols, B. (2016.) *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*, University of California Press.
- Nichols, B. (2017.) *Introduction to documentary*, Indiana University Press.
- Nikčević, S. (2014.) „Komedija u domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno i duševno zdravlje, *Dani Hvarškoga kazališta*, 40(1), Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/122900> (Datum pristupa: 15. 1. 2017.)
- Nikolić Đerić, T. (2020.) „Interseksijska analiza uloge i položaja rovinjskih industrijskih radnica u razdoblju 1872.-1970.“, Disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:564811> (Datum pristupa 30. 12. 2020.).
- Nora, P. (2006.) „Između pamćenja i historije“ u: Brkljačić, M., Prlenda, S. (ur.) *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 23- 43.
- Nora, P. (2007.) Između sjećanja i povijesti, *Diskrepancija: studentski časopis za društveno-humanističke teme*, 8 (12), str. 135-165. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/9911> (Datum pristupa: 2.5. 2019.)
- Naumović, S. (1988.) „Pitanje vizuelne gradje u etnologiji“, *Etnološke sveske*, IX, str. 113-123. Dostupno na: https://www.academia.edu/12113521/Pitanje_vizuelne_gradje_u_etnologiji (Datum pristupanja: 9. 11. 2018.)
- Njegovec, B. (2016.) „Ontološki karakter umjetničkog djela u mišljenju Ivana Fochta“, Doktorski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/6616/1/Ontolo%C5%A1ki%20karakter%20umjetni%C4%8Dkog%20djela%20u%20mi%C5%A1ljenju%20Ivana%20Fochta.pdf> (Datum pristupa: 5. 6. 2020.)
- Okely J., Callaway H. (1992.) *Anthropology and Autobiography*, London: Routledge.

- Okley, J., Callaway, H. (1992.) "Preface", u: J. Okley i H. Callaway (ur.) *Anthropology and Autobiography*, ur. London, New York: Routledge, IX–XIII.
- Olick, J. K. (2008.) "Collective Memory", u: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Detroit, Mich.: Macmillan, str. 7-8.
- Olick, J. K., Vinitzky-Seroussi, V., Levy, D. (2011.), „Introduction“, u: J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy (ur.) *The Collective Memory Reader*, Oxford: Oxford University Press. str. 3-62.
- Olick, J. K. (2011.) „Collective Memory: The Two Cultures“, u: J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy (ur.) *The Collective Memory Reader*, Oxford: Oxford University Press. str. 3-62.
- Ortiz-Vilarelle, L. (2021) „Autoethnography and Beyond: Genealogy, Memory, Media“, *Witness, Life Writing*, 18(4), str. 475-482., Dostupno na: <https://doi.org/10.1080/14484528.2021.1982161> (Datum preuzimanja: 20.1. 2022).
- Pandža, K. (2018.) "The Effect of the Handheld Camera on Narration and Ocularization in the Dogme 95 Film", *AM Journal of Art and Media Studies* 15, 83–92. Dostupno na: <http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/232> (Datum pristupa: 30.12.2019.).
- Stanić, S., i Pandžić, J. (2012.) „PROSTOR U DJELU MICHELA FOUCAULTA“, *Socijalna ekologija*, 21(2), str. 225-256. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/84017> (Datum pristupa: 4.11.2021.)
- Pavičić, J. (2011.) *Postjugoslavenski film - stil i ideologija*, Zagreb: HFS.
- Pavičić, J. (2003.) „Hrvatski dokumentarac devedesetih“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 33.
- Pavlaković, V. (2016.) „Simboli i kultura sjećanja u Republici Srpskoj Krajini“, *Politička misao*, 53(3), str. 26-49. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/175777> (Datum pristupa: 5.4.2021.)
- Patterson, C. (2002.) *Eternal Treblinka: our treatment of animals and the Holocaust*, New York, Lantern Books.
- Peterlić, A. (1988.) „Prilog proučavanju filmskog citata“, u: Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić-Tolić, P. Pavličić, (ur.) *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta., str.197-208.
- Peterlić, A. (2000.) *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Petrač, B. (2015.) „Hrvatski krici u europskom krajoliku“, *Hrvatska revija*, 3. Dostupno na: <https://www.matica.hr/hr/461/hrvatski-krici-u-europskom-krajoliku-24967/> (Datum pristupa: 15. 8. 2018.).

- Petričević, A., et al. (1995) „Organizacija zdravstvene službe u Domovinskom ratu - iskustva i rezultati Kliničke bolnice Split”, *Medicinski vjesnik*, 27(1-2), str. 99-108. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/192771> (Datum pristupa: 18.11.2022.).
- Phillips, N., i Hardy, C. (2002.) *Discourse analysis: Investigating processes of social construction*, Thousand Oaks, CA: Sage
- Piault, M.-H. (2004.) „Une attente incessante“, *Cahiers d'études africaines*, 44 (175), str. 493-505. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/4393404> (Datum pristupanja: 6. 6. 2021.)
- Pink, S. (2001.) *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, London: Sage.
- Pink, S. (2006.) *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, London: Routledge.
- Pink, S. (2015.) *Doing sensory ethnography*, Los Angeles: Sage.
- Pleše, I. (2006.) „Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja“, u: J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić, G. P. Šantek (ur.) *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (Biblioteka Nova etnografija), Jesenski i Turk, str. 117-139.
- Poljak, R. (2005.) *Velika očekivanja/Great Expectations*, Renata Poljak, Dostupno od svibnja 2015.: <http://renatapoljak.com/wp-content/uploads/2015/05/Velika-Ocekivanja.pdf> (Datum pristupa: 11.10. 2019.)
- Portuges, C. (2001.) „Home Movies, Found Images and „Amateur Film“ as a Witness to History: Péter Forgács's Private Hungary”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 1(2), str. 107-123. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/41167064> (Datum pristupa: 27. 2. 2021.)
- Potkonjak, S. (2006.) „Etnologija bliskoga, Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja, ur. J. Č. Žmegač, V. Gulin Zrnić, G. Pavel Šantek, Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 337 str.“, *Narodna umjetnost*, 43(2), str. 189-192. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/23219> (Datum pristupa: 30.11.2022.).
- Potkonjak, S. (2014.) *Teren za etnologue početnike*, Zagreb: hed biblioteka i FFpress. Dostupno na: <http://www.hrvatskoetnoloskodrustvo.hr/wp-content/uploads/2014/11/Sanja-Potkonjak-Teren-za-etnologue-pocetnike.pdf> (Datum pristupa 15. 6. 2017.)
- Potkonjak, S., Pletenac, T. (2011.) „Kada spomenici ožive - “umjetnost sjećanja” u javnom prostoru“, *Studia ethnologica Croatica*, 23(1), str. 7-24. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/74739> (Datum pristupa: 10.08.2020.).

- Povrzanović Frykman, M. (2003) „THE WAR AND AFTER. On War-Related Anthropological Research in Croatia and Bosnia-Herzegovina“, *Etnološka tribina*, 33(26), str. 55-74. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/27637> (Datum pristupa: 13.4.2020.).
- Povrzanović, M. (1992.) “Etnologija rata-pisanje bez suza?”, *Etnološka tribina*, 20(15), str. 61-80.
- Povrzanović, M. (1995.) „Crossing the Borders: Croatian War Ethnographies“, *Narodna umjetnost*, 32(1), str. 91-105. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/48657> (Datum pristupa: 25.02.2021.)
- Povrzanovic, M., (1997) „Identities in War”, *Ethnologia Europaea* 27(2), 153-162. Dostupno na: <https://doi.org/10.16995/ee.873> (Datum pristupa: 1.6.2019.).
- Povrzanović Frykman, M. (2000.) „The Imposed and the Imagined as Encountered by Croatian War Ethnographers“, *Current Anthropology*, 41(2), str. 51-162. Dostupno na: http://www.jstor.org/stable/10.1086/300125?seq=1#page_scan_tab_contents(Datum pristupa: 6. 1. 2017.).
- Powdermaker, H. (1967.) *Stranger and friend: the way of an anthropologist*. London: Secker & Warburg.
- Preljević, V. (2005.) „Kulturno pamćenje, identitet i književnost“, *Razlika/Differance*, 10/11 (121-132).
https://www.academia.edu/11891695/Kulturno_pam%C4%87enje_identitet_i_knji%C5%BEEvnost (Datum pristupa: 22. 4. 2019.).
- Prgomet, J. (1998.) „Hrvatsko ratno pismo: kratki pregled bibliografija o ratu u Hrvatskoj i BiH“, *Polemos*, I (1), str. 193-196. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/202427> (Datum pristupa: 2.10.2020.).
- Prica, I. (1995.) „Between destruction and deconstruction: The Preconditions of Croatian ethnography of war“, *Collegium Antropologicum*, 19 (1). str. 7-16.
- Prica, I., Čale Feldman, L., Senjković Svrčić, R. (1993.) *Fear, death and resistance, An ethnography of war, Croatia 1991-1992*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Prica, I., Povrzanović, M. (1995.) „Autobiografije djece - ratnih prognanika kao etnografija odrastanja“, *Narodna umjetnost*, 32(2), str. 187-216. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/48870> (Datum pristupa: 18.04.2019.).
- Prica, I. (2001.) *Mala europska etnologija*, Zagreb: Golden marketing.

- Primorac, S. (2010.) *Linija razdvajanja-Hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicama 1990-2010*, Zagreb: Ljevak.
- Puljar D'Alessio, S. (2002.) „O etnografskom filmu u odnosu na etnografsko pismo“, *Narodna umjetnost*, 39 (2), str. 33-50. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/33123> (Datum pristupa: 14.3.2018.).
- Rabinow, P. (1986.) „Representations are social facts: Modernity and post-modernity in anthropology”, *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*, str. 234-261.
- Radelić, Z., Marijan, D., Barić, N., Bing, A., Živić, D. (2006.) *Stvaranje hrvatske države i Domovinski rat*, Zagreb: Školska knjiga, Hrvatski institut za povijest.
- Radoš, I. (2018.) „VOJNI USTROJ I DJELOVANJE POBUNJENIH SRBA NA PODRUČJU SJEVERNE DALMACIJE 1991.-1995.“, Disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija. Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:418724> (Datum preuzimanja: 17. 8. 2020.).
- Radoš, I., Šulj, T. (2018.) „Značajke i iskustva u prikupljanju arhivskoga gradiva privatnih imatelja iz Domovinskog rata“, *Arhivski vjesnik*, 61(1), str. 89-102. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/216939> (Datum pristupa: 20.5.2021.)
- Rascaroli, L. (2014.) "Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age", u: L. Rascaroli, G.Young, , B. Monahan (ur.) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, str. 229–242. London: Bloomsbury Academic.
- Rascaroli, L. (2017.) *How the Essay Film Thinks*, New York: Oxford University Press.
- Rascaroli, L., Young, G., Monahan, B. (2014.) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, New York: Bloomsbury Academic.
- Readman, M. (2021.) „Memory of Berlin: An accidental Autoethnography”, *Ekphrasis*, 26 (2), str. 43 -55. Dostupno na: <https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/4E26.pdf> (Datum pristupa: 02.8.2022.).
- Reberski, I. (1994.) „Umjetnost i rat u Hrvatskoj 1991/92. Nasilje protiv umjetnosti - umjetnost protiv nasilja“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (18), str. 189-203. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/224834> (Datum pristupa: 05. 6.2021.).
- Reed-Danahay, D. (1997.) *Auto/ethnography: rewriting the self and the social*, Oxford: Berg.
- Relja, R. (2011.) „Metodološke posebnosti suvremenog etnografskog istraživanja”, *Godišnjak Titius*, 4(4), str. 179-193. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/118062> (Datum pristupa: 02.12.2022.).

- Renic, N. C. (2019.) "Battlefield Mercy: Unpacking the Nature and Significance of Supererogation in War", *Ethics & International Affairs*, Cambridge University Press, 33(3), str. 343–362. Dostupno na: <https://doi.org/10.1017/S0892679419000364> (Datum pristupa: 2. 7. 2020.).
- Renov, M. (1999.) „Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self“, u: J. Gaines, , M. Renov (ur.) *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 140-155.
- Renov, M. (2004.) *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2006.) „Subjekt u povijesti: nova autobiografija na filmu i videu“, *Kolo*, 3. <https://www.matica.hr/kolo/302/subjekt-u-povijesti-nova-autobiografija-na-filmu-i-videu-20418/> (Datum pristupa: 3. 8. 2017.).
- Richardson, L. (1994.) „Writing: A method of inquiry“, u: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (ur.), *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage, str.. 516–529.
- Richardson, L. (1997.) *Fields of play: Constructing an academic life*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Rihtman-Auguštin, D., Muraj, A. (1998.) „Prvih pedeset godina etnološke misli u Institutu“, *Narodna umjetnost*, 35(2), str. 103-124. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/40787> (Datum pristupa: 25.2.2021.)
- Rittig-Beljak, N. (1992.) „Ratni ručak“, *Narodna umjetnost*, 29(1), str. 107-118. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/71253> (Datum pristupa: 11. 1. 2017.)
- Rose, G. (2001.) *Visual Methodologies An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.
- Ruby, J. (1982.) *A Crack in the Mirror Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ruby, J. (1996.) „Visual Anthropology“, u: D. Levinson, M. Ember (ur.) *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Svezak IV, New York: Henry Holt and Company, str.1345-1351.
- Ruby, J. (2000.) *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2005.) „The last 20 years of visual anthropology-a critical review“, *Visual Studies*, 20 (2), str. 159-180. Dostupno na: <https://dokumen.tips/documents/the-last-20-years-of-visual-anthropology-a-critical-review.html> (Datum pristupa: 10. 12. 2018.).

- Russell, C. (1999.) „Autoethnography: Journeys of the Self“, u: *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, New York: Duke University Press, str. 275-314.
- Russell, C. (1999.) *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press.
- Ružić, B. (2018.) „Pogled iza ekrana: percipiranje slike u medijskim tekstovima“, Doktorski rad, Zadar: Sveučilište u Zadru.
- de Saint-Exupéry, A. (1994.) *Mali kraljević: s piščevim crtežima*. Zagreb: Znanje.
- Schieder, T. (1978.) „The Role of Historical Consciousness in Political Action“, *History and Theory*, 17(4), str. 1-18. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/2504707?origin=crossref&seq=1> (Datum pristupa: 8.11. 2019.).
- Said, E. W. (1989.) „Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors“, *Critical Inquiry*, 15(2), str. 205–225. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1343582> (Datum pristupa: 13.12.2020.).
- Sapir, E. (2021.) *Selected writings of Edward Sapir in language, culture and personality*, University of California Press.
- Senjković, R. (2001.) „Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici“, *Polemos*, IV(8), str. 33-79. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/2834> (Datum pristupa: 6. 1. 2017.).
- Senjković, R. (1992.) „Pop war art“, *Život umjetnosti*, 51, str. 9-12. Dostupno na: https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_51-1992_009-012_Senjkovic.pdf (Datum pristupa: 5.6. 2021.).
- Senjković, R. (2001.) „Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici“, *Polemos*, IV(8), str. 33-79. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/2834> (Datum pristupa: 6. 1. 2017.)
- Senjković, R. (2002.) *Lica društva, likovi države (Faces of Society, Figures of the State)*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Senjković, R. (2002.-2006.) *Projekt „Domovinski rat i ratne žrtve u 20. stoljeću: etnografski aspekti (2002-2006)*, Zagreb: Institut za etnologiju i folklorisiku,
- Shaviro, S. (2003.) „Hipermoralistička okrutnost“, *Vijenac*, VII, str. 161-162 , str. 49.
- Sherman, W.T. (1999.) “Letter of William T. Sherman to James M. Calhoun, E. E. Rawson, and S. C. Wells, September 12, 1864”, u: J.V. Berlin, B. D. Simpson (ur.) *Sherman’s Civil War: Selected Correspondence of William T. Sherman, 1860-1865*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, str. 707-709. Dostupno na: <https://cwnc.omeka.chass.ncsu.edu/items/show/23> (Datum pristupa: 3.5. 2021.).

- Shostak, M. (2002.) *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman*, Cambridge: Harvard University Press.
- Sinelschikova Y. (2015.) „Filming the war: The memories of a Soviet cameraman“, *Russia Beyond*, Dostupno od 23. travnja 2015. na: https://www.rbth.com/arts/2015/04/23/filming_the_war_the_memories_of_a_soviet_cameraman_42785 (Datum pristupa: 3.5. 2019.).
- Sjekavica, M. (2012.) „Sustavno uništavanje baštine: prema pojmu kulturocida/heritocida“, *Informatica museologica*, 43(1-4), str. 57-75. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/134127> (Datum pristupa: 02.06.2021.).
- Skočilić, J. (2007.) „Usporedba državne propagande u Njemačkoj i Velikoj Britaniji tijekom Drugog svjetskog rata“, *Pro tempore: časopis studenata povijesti*, 4, str. 31-39. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/63290> (Datum pristupa: 13. 4. 2021.).
- Smerić, T. (2012.) *Hrvatski Domovinski rat: strukture sjećanja*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Smith, A. (2018.) „The Archival Life of Home Movies : Regional Reflections and Negotiated Visions of a Shared Past“, PhD dissertation, Department of Media Studies, Stockholm University, Stockholm. Dostupno na: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-150663> (Datum pristupa: 23.4. 2020.).
- Smith, L.(2006.) *Uses of Heritage*. London, New York: Routledge.
- Sontag, S. (2003.) *Regarding the pain of others*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontheimer, M. (2005.) *Bilder des Zweiten Weltkriegs*, München: DVA, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Sopina, A., Bojanić Obad Šćitaroci, B. (2015.) „Asocijativna obilježja krajolika“, *Prostor*, 23(2 (50)), str. 304-313. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/150042> (Datum pristupa: 28.03.2021.)
- Spiegelman, A. (1986.) *Maus I: a survivor's tale: my father bleeds history*, New: York: Pantheon Books.
- Spieker, S. (2002.) „At the Center of Mitteleuropa: A Conversation with Péter Forgács“, *Art Margins Online*. Objavljeno 21. 5. 2002. na: <https://artmargins.com/at-the-center-of-mitteuropa-a-conversation-with-peter-forgacs/> (Datum pristupa: 20.5. 2020.).
- Stanić, S., Mravak, K. (2012.) „Domovinski rat: ratna iskustva žena“, *Polemos*, XV(29), str. 11-32. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/92831> (Datum pristupa: 11.04.2020.).

- Stanić, S., i Pandžić, J. (2012.) „Prostor u djelu Michela Foucaulta”, *Socijalna ekologija*, 21(2), str. 225-256. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/84017> (Datum pristupa: 08.10.2022.).
- Steensen, S. (2017.) „Subjectivity as a Journalistic Ideal“, u: B. Kjos Fonn, H. Hornmoen, N. Hyde-Clarke, Yngve Benestad Hågvar (ur.) *Putting a Face on It: Individual Exposure and Subjectivity in Journalism*, Oslo/Helsinki: Cappelen Damm Akademis, str. 25-47. Dostupno na: <https://doi.org/10.23865/noasp.28> (Datum pristupa: 4.6. 2019.).
- Stublić, H. (2019.) „Lice i naličje baštine: prilog raspravi o pojmu teške baštine“, *Studia ethnologica Croatica*, 31(1), str. 239-264. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/231044> (Datum pristupa: 30. 3. 2021.).
- Sviličić, N. (2011.) „History and Future of Visual Anthropology“, *Collegium antropologicum*, 35 (1), str. 187-192. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/64782> (Datum pristupa: 9. 11. 2018.).
- Šakić, T. (2014.) „Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije“, u: Udier, S. (ur.), *Hrvatska na prvi pogled: udžbenik hrvatske kulture*, Zagreb, FF press (Sveučilište u Zagrebu: Filozofsko fakultet - Croaticum, centar za hrvatski kao drugi i strani jezik), str. 299-335.
- Šimunović, D., Bujić, N., Fajt, S. (2019.) „Tehnički razvoj javne televizije u Hrvatskoj”, *Annual of the Croatian Academy of Engineering*, str. 408-437. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/238731> (Datum pristupa: 12.10.2022.).
- Škrabalo, I. (1998.) *101 godina filma u Hrvatskoj – 1896. – 1997.: Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb.
- Škrabalo, I., (2008.), *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: V.B.Z., Hrvatski filmski savez.
- Škrbić Alempijević, N.; Potkonjak, S., Rubić, T. (2016.) *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, Zagreb: Biblioteka hed. Dostupno na: <http://www.hrvatskoetnoloskodrustvo.hr/wp-content/uploads/2014/11/Sanja-Potkonjak-Teren-za-etnologue-pocetnike.pdf> (Datum pristupa 15. 6. 2017.).
- Šošić, A. (2009) „Film i rat u Hrvatskoj, Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“, *Zapis*, 64-65. Dostupno na: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32531 (Datum pristupa: 10. 6. 2020.).
- Laudato/T.S./A.L. (2017.) *Fra Ante Vučković: Nema pomirenja bez oprosta*, Laudato. Dostupno na: <https://laudato.hr/Novosti/Hrvatska/Fra-Ante-Vuckovic-Nema-pomirenja-bez-oprosta.aspx> (Datum pristupa: 1.7. 2017.).

- Tadej, P. (1983.) „Mogućnosti i perspektive promatranja sa sudjelovanjem”, *Revija za sociologiju*, 13(1-4), str. 81-94. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/155852> (Datum pristupa: 2.11.2021.).
- Tadić, Z. (2009.) *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Tait, S. (2011.) „Bearing Witness, Journalism and Moral Responsibility”, *Media, Culture & Society*, 33(8), str. 1220–1235. Dostupno na: <https://doi.org/10.1177/0163443711422460> (Datum pristupa: 3.7. 2019.).
- Terkel, S. (1997.) *The good war : an oral history of World War Two*, New York, New Press.
- Tilley, C. (1994.) *A Phenomenology of Landscape: place, paths and monuments*, Oxford: Berg.
- Tokarczuk, O., Jaromír 99 (2009.) *Prowadź swój plug przez kości umarłych*, Kraków: Wyd. Literackie.
- Tomasevich, Jozo (2001.) *War and Revolution in Yugoslavia, 1941-1945: Occupation and Collaboration*, California: Stanford.
- Torfing, J. (2005) „Discourse Theory: Achievements, Arguments, and Challenges“, u: D. Howarth i J.Torfing (ur.), *Applying Discourse Theory: the Method of Articulation*, London: Palgrave Macmillan, str. 316-349.
- Traue, B., Blanc, M., Cambre, C. (2019.) „Visibilities and Visual Discourses: Rethinking the Social With the Image”, *Qualitative Inquiry*, 25(4), str. 327–337. Dostupno na: <https://doi.org/10.1177/1077800418792946> (Datum pristupa: 26. 8. 2022.).
- Turković, H. (1985.) *Filmska opredijeljenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost CEKADE.
- Turković, H. (1988.) *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turković, H. (1996.) *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, H. (2004.) „Razlika između opisa i naracije - nije problem u temporalnosti, nego u svrsi“ *Hrvatski filmski ljetopis*, (37), str. 3-12. Dostupno na: <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/turkovic2004.htm> (Datum pristupa: 26. 8. 2022.).
- Turkovic, H. (2006.) „Tipovi filmskih vrsta“, *Hrvatski Filmski Ljetopis*, 47.
- Turković, H. (2010.) *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica Hrvatska.
- Turković, H. (2012.) *Razumijevanje filma: Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.

- Turković, H. (2021.) „Što je sve film?“, *Suvremene teme*, 12(1), str. 11-26. Dostupno na: <https://doi.org/10.46917/st.12.1.1H> (Datum pristupa: 21.5. 2022.).
- Ugrešić, D. (2002.) *Muzej bezuvjetne predaje*, Beograd: Konzor & Samizdat B92.
- UNESCO. 1989. Draft Medium Term Plan 1990-1995, 25 C/4. <http://unesdoc.unesco.org/>
<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000825/082539eb.pdf> (Datum pristupa: 6.6.2021.).
- UNITED NATIONS HUMAN RIGHTS COUNCIL (2019.) *Report on the prevention of genocide*, United Nations, Geneva. Dostupno na:
<https://www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/RegularSessions/Session41/Pages/ListReports.aspx> (Datum pristupa: 20.6. 2021.).
- Urem, S. (2015.) „Specifičnost disciplinarnih i institucionalnih pristupa etnografskom filmu- Milovan Gavazzi i Andrija Štampar“, *Studia ethnologica Croatica*, 27 (1), str. 247-273. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=221975 (Datum pristupa: 27.6. 2018.).
- van Leeuwen, T. (2004.) „Semiotics and iconography“, u: T. Van Leeuwen, C. Jewitt (ur.) *The handbook of visual analysis*, SAGE Publications Ltd, str. 92-118.
- van Leeuwen, Theo (2005.) *Introducing Social Semiotics*, London; New York: Routledge.
- van Zoonen, L. (1998.) „A professional, unreliable, heroic marionette (M/F: Structure, agency and subjectivity in contemporary journalism)“, *European Journal of Cultural Studies*, 1 (1), str. 123–143. Dostupno na: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/136754949800100108> (Datum pristupa: 22.10. 2029.).
- Velčić, Mirna. (1991.) *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb: August Cesarec, Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Vertovšek, N., Andrić, M. (2015.) „Masmedijski „trenuci istine“ - od političke komunikacije i političkog marketinga do ratne propagande“, *In medias res*, 4(6), str. 970-993. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/151832> (Datum pristupa: 26.5.2021.).
- Vežić, P., Šprljan, E., Pašalić, A., Ključanin, A., Karavida, Z., Kucelin, Z., Maričić, Z. (1995.) *Zadar: Godine stradanja = die Jahre des Leidens: 1991-1994*, Zadar: ZADIZ
- Vitaljić, S. (2016.) „Fotograf kao društveni čimbenik“, *Život umjetnosti*, 98(1), str. 74-85. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/180344> (Datum pristupa: 03.12.2022.).
- Vitaljić, S. (2013.) *Rat slikama Suvremena ratna fotografija*, Zagreb: Algoritam; Mostar: Algoritam Stanek.

- Vlaisavljević, U. (2007.) *Rat kao najveći kulturni događaj: Ka semiotici etnonacionalizma*, Sarajevo: Maunagić d.o.o.-Mauna-fe.
- Volf, M. (2005.) „Sjećanje, spasenje i prokletstvo“, u: K. Kruhonja (ur.) *Kultura mira: Suočavanje s prošlošću*, Osijek: Centar za mir, nenasilje i ljudska prava, str. 44-49. Dostupno na: <http://www.centar-za-mir.hr/uploads/dokumenti/casopisi/KMSEhrv.pdf> (Datum pristupanja 20.5. 2021.).
- Vryan, K. D. (2006.) „Expanding analytic autoethnography and enhancing its potential“, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (4), str. 405–409.
- Vušković, L.; Trifunović, Z. i Belenzada, T. (2007.) *Ženska strana rata*, Beograd: Žene u crnom.
- Wall, S. S. (2016.) „Toward a Moderate Autoethnography“, *International Journal of Qualitative Methods*, 15 (1). Dostupno na: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1609406916674966> (Datum pristupa: 11.09.2017.).
- Wertsch, J. V. (2002.) *Voices of Collective Remembering*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiley, C. (2019.) „Autoethnography, Autobiography, and Creative Art as Academic Research in Music Studies: A Fugal Ethnodrama“, *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 18, str. 73-115. Dostupno na: <http://act.maydaygroup.org/volume-18-issue-2/act-18-2-wiley/> (Datum pristupa: 2. 7. 2019.).
- Worth, S. (1980.) „Margaret Mead and the Shift from "Visual Anthropology" to the "Anthropology of Visual Communication““, *Studies in Visual Communication*, 6 (1), str. 15-22. Dostupno na: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=svc> (Datum pristupa: 10. 12. 2018.).
- Worth, S. (1981.) *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Zakon o Hrvatskom memorijalno-dokumentacijskom centru Domovinskog rata NN 178/04
- Zavrtnik, S., Žubčić, D. (2017.) „Etički principi odnosa čovjeka, životinja i prirode u društvu starih Hebreja“, *Veterinarska stanica*, 48(6), str. 477-480. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/222682> (Datum pristupa: 28.03.2021.).
- Zerubavel, E. (2003.) *Time maps: collective memory and the social shape of the past*, Chicago, Ill: University of Chicago Press.

Zimmermann P. R. (2008.) „Introduction, Movement: Excavations, Artifacts, Minings“, u: Ishizuka, K. I., Zimmermann, P. R. (ur.) *Mining the Home Movie*, Berkeley: University of California Press, str. 1-28.

Zlatar, A. (2001.) „Književno vrijeme: sadašnjost“, *Reč* 61(7), str. 169-173.

Žanić, M. (2008.) „Konstrukcija poslijeratnog prostora: simbolička izgradnja Vukovara“, *Polemos*, XI(22), str. 29-50. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/41744> (Datum pristupa: 6.6.2020.)

Živić, D., Pokos, N. (2004.) „Demografski gubitci tijekom Domovinskog rata kao odrednica depopulacije Hrvatske (1991. – 2001.)“, *Društvena istraživanja*, 13 (4-5 (72-73)), str. 727-750. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/16235> (Datum pristupa: 28.02.2020.)

Žunec, O. (1998.) „Rat u Hrvatskoj 1991.-1995. Prvi dio: uzroci rata i operacije do Sarajevskog primirja“, *Polemos*, 1(1), str. 51-89.

Žunec, Ozren (2007), *Goli život: Socijetalne dimenzije pobune Srba u Hrvatskoj, sv. I-II*. Zagreb: Demetra.

Žužul, I. (2016.) „TKO JE PUBLIKA PUBLICI? Medijske reprezentacije književne publike“, *Dani Hvarškoga kazališta*, 42(1), str. 366-380. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/158220> (Datum pristupa: 15.11.2022.).

Izvori

Audiovizualni zapisi:

Argonauts of the Western Pacific, Bronisław Malinowski, 1922.

Djeca Krajine: Između zemlje i neba, Republika Srpska Krajina i Videovizija, 1994.

Dobro jutro, Ante Babaja, 2007.

In Her Own Time, Lynne Littman i Barbara Myerhoff, 1985.

Jero o Jero, Patsy Asch i Timothy Asch, 1980.

Les Maîtres Fou, Jean Rouch, 1955.

Lost, lost, lost, Jonas Mekas, 1976.

Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien, Péter Forgács, 2006.

N!ai: The Story of a !Kung Woman, John Marshall, 1980.

Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922.

News From Home, Chantal Akerman, 1976.

Number Our Days, Lynne Littman i Barbara Myerhoff, 1976.

Private Hungary, Péter Forgács, 1988.-2002.
Ratna bolnica Šiška, Petar Vladislav Lozo, 1992.
Requiem in mig maggiore, Miljenko Dujela, 2011.
Something Strong Within, Robert A. Nakamura, 1995.
Sudbina djece Krajine/Судбина дјеце Крајине, reportaža Radiotelevizije Srbije-Novi Sad, 1993.
Šibenska ratna kronika, Zoran Lučić Luce, 1991.
Tarnation, Jonathan Caouette, 2003.
The Ax Fight, Tim Asch, 1975.
The Battle of the Somme, Geoffrey Malins and John McDowell, 1916.
Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989.
Trance and Dance in Bali, Gregory Bateson Margaret Mead, 1952.
Tužno šibensko ljeto, Vladimir Fulgosi, 1991.
Vodice, Šibenik 1991./1992., Šime Strikoman, 1993.
Zadar nije za dar, Duško Brala, Vedran Čupic, Zdravko Mustać, Vlado Znić, 1991.
Zadre, moj galebe, moja sloboda, Miljenko Dujela, 1991.

Audiovizualni zapisi s interneta:

Badnja večer i Božić u selu Smrdelje 1991 Dalmacija/Бадње вече и Божић у селу Смрдеље Далмација (6. 1. 2021.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik Born in Dalmatia (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=NYjAjq9mpxc> (Datum pristupa: 15. 5. 2021.)

Borba za ognjišta-Gornji Zemunik i Smoković (Ravni Kotari)/Борба за огњишта-Горњи Земуник и Смоковић (Равни Котари) (31. 3. 2020.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik Sjećanje na Srpsku krajinu/Сјећање на Српску Крајину (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=JrOByJSLQP8> (Datum pristupa: 27. 9. 2020.)

Doček Nove 1990. godine (9. prosinca 2017.) Facebook audiovizualni zapis Šime Strikomana, učitao Informativno oglasni portal Grada Vodica (online). Dostupno na: <https://www.facebook.com/watch/?v=1702263743119129> (Datum pristupa: 13. 6. 2019.)

DRNIŠ, avgust 1989 (22. 5. 2010.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik devicmarko1 (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=C38sPrFgaMM-drniš> (Datum pristupa: 30.6. 2020.)

Jesen '91. u Zadru (8. 10. 2013.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik dalmatianfireman (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=SIGuIwzWCNc&t=1s> (Datum pristupa: 5. 5. 2019.)

Knin 11.8.1995. Kamp UN-a par dana nakon "Oluje" (24. 4. 2020.) YouTube audiovizualni zapis Dražena Travaša, učitao YouTube korisnik Splitv Videoportal (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=UcGJyyQyPfg&t=4s> (Datum pristupa: 30. 6. 2020.)

Posedarje listopad 1991 (11. 8. 2012.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik Dražen Koluder (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=sC98qIWgedI> (Datum pristupa: 28. 6. 2020.)

Stara 1. bojna 4. A brigade ZNGa ZADARSKI DRAČEVAC 1991. (24. 11. 2020) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *Pripadnik 1114* (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=SkQS5SSahmQ> (Datum pristupa: 15. 7. 2021.)

Suhovare, Zadar (Ravni Kotari) Domovinski Rat 1992 (12. 12. 2020.), YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *Daniel* (online). Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=NiFB4ohFDIQ> (Datum pristupa: 18. 1. 2020.)

ŠTIKOVO zavičaj moga tate (26. 2. 2012.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *dević marko I* (online). Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=vKSvJvhTQgg> (Datum pristupa: 30. 6. 2020.)

Vojarne u Zadru nakon povlačenja JNA (26. 8. 2018) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *machine head* (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=E75frNRbD94> (Datum pristupa: 15. 7. 2019.)

Zadar u Domovinskom ratu (25.12. 2017.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube kanal *machine head* (online). Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=w-dzfN_oG9g&t=2324s (Datum pristupa: 12. 6. 2020.)

Zadar, Smiljevac, eksplozije 22. 09. 1991. (19. 9. 2013.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *PLOVANIJA ZD* (online). (). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ttmz9MNja0k> (Datum pristupa: 9. 7. 2019.)

ZADAR - 6 listopada 1991, machine head,
https://www.youtube.com/watch?v=m_zksE9ibaM&t=56s machine head

Zadar 1991. godine, Bokanjac, ratne snimke (13. 7. 2018.) YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *machine head* (online). Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=OXNUutQv3A8> (Datum pristupa: 1. 6. 2019.)

„Rupe - Skradin (Napad na Rupe)“ (5. 9. 2010.), YouTube audiovizualni zapis, učitao YouTube korisnik *josohr* (online). Dostupno na:

<https://www.youtube.com/watch?v=rG1q6dhd3tw&t=42s> (Datum pristupa: 6. 11. 2019.)

Arhivska građa:

Country Life in a Belgian Family during the German Occupation, 1940.–1944., Arhiva „Imperial War Museum“ (IWM).

Arhiva HRT:

Granik, A. (1995.), *Bribirska glavica netom oslobođena*, TV reportaža, Arhiva HRT, broj medija: B-42947, datum emitiranja: „Dnevnik 3“ - 09. 8.1995)

Granik, A. (1991.), *Ruševine oko nas-ruševine u nama*, TV reportaža, Arhiva HRT, broj medija: B-102873, datum emitiranja: „Spektar“, 11.12.1991.

Granik, A. i Šarić, D. (1991.) *Prognanici iz Drniša u hotelu Medena*, TV reportaža, Arhiva HRT, datum emitiranja: „Spektar“ 11.12.1991, broj medija: B-102873.

Granik, A. *Napad na selo Plastovo, požar kod Plane*, TV reportaža, Arhiva HRT, 24.07.1991. datum emitiranja: 24.7.1991., broj medija: IMX-55370.

Dokumentarni filmovi od 1991.-1995.

TV reportaže A. Granika od 1991.-1995.

Arhiva TV Vodice:

Audiovizualni zapis razrušene crkve na Okitu, TV VD VHS kazeta br. 19 - I okit su gađali/Roca Miro-pomoć/Kadrovi crkve/Mate Bingula-pomoć/

Audiovizualni zapis avionskog granatiranja Dubravica i posljedice granatiranja, TVVD VHS kazeta Dubravice 4. 8. 1991. nakon zračnog napada VHS br. 67

Svjedočanstvo, 1991., TVVD VHS kazeta: Rodilište/pogođena crkva/ruševineVodica/sprovod/zoran/fratar/emisija

200 VHS kazeta (nemontirani materijal, emitirani dnevni program TV Vodica)

Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata, Zagreb:

HMDCDR, Zbirka privatnih imatelja

HMDCDR, Zbirka videozapisa

HMDCDR, Audiovizualni zapisi Zorana Lučića Luce

Arhiva TV Beograd

Željko Ljubić, privatna arhiva, VHS kazeta (na kazeti se nalaze i materijali šibenskih snimatelja amatera Pave Čale i Voje Antića)

Internetski izvori:

<https://www.nsk.hr/zbirka-knjiznicne-grade-o-domovinskom-ratu/> (Datum pristupa 13.9. 2019.)

<https://vimeo.com/ondemand/behindthelookingglass> (Datum pristupa 13.9. 2019.)

<https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-2/> (Datum pristupa: 10. 2. 2020.)

<https://archive.org/details/naithestoryofakungwoman> (Datum pristupa: 22.8. 2019.)

<https://www.youtube.com/watch?v=HFXLlgq39QY> (Datum pristupa 22.3. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=F3nK5KNzZHc> (Datum pristupa 2. 6. 2020.)

<https://www.cineclubdecaen.com/realisat/rouch/maitresfous.htm> (Datum pristupa: 15. 7. 2020.)

<https://vimeo.com/217911753> (Datum pristupa: 15. 8. 2019.)

<https://vimeo.com/30129890> (Datum pristupa: 11.6. 2019.)

<https://archive.org/details/Tongues.Untied.1989.480p.MPEG4.Visual.MP3.SPA> (Datum pristupa: 11.1. 2019.)

<https://vimeo.com/202906904> (Datum pristupa: 11.10. 2019.)

<http://renatapoljak.com/> (Datum pristupa: 11.10. 2019.)

<http://renatapoljak.com/wp-content/uploads/2015/05/Velika-Ocekivanja.pdf> (Datum pristupa: 11.10. 2019.)

<http://www.victorian-cinema.net/villiers> (Datum pristupa: 11. 1. 2020.)

<https://warchildhood.org/ba/> (Datum pristupa: 1. 7. 2021.)

<https://www.centar-za-mir.hr/> (Datum pristupa: 5. 8. 2019.)

<http://www.hfs.adu.hr/hr/clanovi/strikoman.html> (Datum pristupa: 7. 11. 2020.)

<http://www.osobnasjecanja.hr/> (Datum pristupa: 16. 11. 2019.)

<http://zrtveratovasfrj.info/site/map/hr-HR> (Datum pristupa: 28. 8. 2021.)

<https://centardomovinskograta.hr/u-hrvatskom-drzavnom-arhivu-zagreb-16-lipnja-2020-odrzano-je-svecano-obilježavanje-15-godina-postojanja-te-arhivskog-i-znanstveno-istraživackog-rada-hmdcdr-a-2005-2020-i-promocija-izdavacke-i/> (Datum pristupa: 2. 7. 2020.)

<https://www.pilar.hr/> (Datum pristupa: 3. 3. 2019.)

<https://www.cms.hr/> (Datum pristupa: 5. 6. 2020.)

<https://laudato.hr/Novosti/Hrvatska/Fra-Ante-Vuckovic-Nema-pomirenja-bez-oprosta.aspx> (Datum pristupa: 6. 3. 2020.)

<https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/zasto-se-hrvatska-odrice-mirne-reintegracije-kao-nezeljenog-djeteta-20170113> (Datum pristupa: 14.6.2019.)

https://nomad.ba/finci_sto_se_ne_moze (Datum pristupa: 19. 10. 2020.)

https://nomad.ba/snimatelj_je_gospodar_lika (Datum pristupa: 22.10.2020.)

https://nomad.ba/dokument_stvarnosti_i_druge_stvarnosti (Datum pristupa: 4. 9 2019.)

https://nomad.ba/u_fotografiji_se_zrcali_njen_fotograf (Datum pristupa: 2. 10 2020.)

<https://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/3-2-zanrovi-dokumentarnog-i-eksperimentalnog-filma/> (Datum pristupa: 17. 10 2020.)

<http://www.nmz.hr/hr/izlozbe/izlozba-godine-stradanja-i-projeksija-filma-zadar-nije-za-dar-u-knezevoj,1237.html> (Datum pristupa: 10. 1 2020.)

<http://www.victorian-cinema.net/villiers> (Datum pristupa: 5. 1 2020.)

http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192 (Datum pristupa: 5. 11 2020.)

<https://donmccullin.com/don-mccullin/> (Datum pristupa: 5. 4. 2021.)

<https://www.youtube.com/user/devicmarko1/videos> (Datum pristupa: 5. 11 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=9dC0zBO2L1M> (Datum pristupa: 30. 6. 2020.)

<https://www.youtube.com/user/dalmatialife/featured> (Datum pristupa: 13. 6. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=NYjAig9mpxc> (Datum pristupa: 15. 5. 2021.)

<https://www.youtube.com/watch?v=JrOByJSLQP8> (Datum pristupa: 27. 9. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=4VSDWjVI42w> (Datum pristupa: 20. 7. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=HRbxU6-z4Lc&t=2s> (Datum pristupa: 2. 5. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=IZvj8MTLRgA> (Datum pristupa: 20. 7. 2020.)

<https://www.youtube.com/watch?v=8VscnuPuMMI&t=171s> (Datum pristupa: 5 .6. 2019.)

<https://vimeo.com/channels/1445603/320328415> (Datum pristupa: 14. 3. 2020.)

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6A20E916CEE9D790> (Datum pristupa: 14. 9. 2020.)

<https://documenta.hr/snimanje-osobnih-sjecanja-na-rat-metodom-usmene-povijesti/> (Datum pristupa: 11.1. 2020.)

<https://centardomovinskograta.hr/> (Datum pristupa: 1.4. 2020.)

<http://imageofwar.hr/old-home-2> (Datum pristupa: 21.1. 2020.)

<https://www.dokumentarni.net/2015/09/30/hrvatski-dokumentarac-devedesetih-34/>

https://www.youtube.com/watch?v=0x_y5tdizIQ (Datum gledanja 12. 1. 2021.)

11. Sažetak rada i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku

U ovoj doktorskoj disertaciji istražuju se autoetnografski elementi u audiovizualnim zapisima o Domovinskom ratu na području sjeverne Dalmacije od 1991.-1995. godine. Za analizu audiovizualnih zapisa izabrana je analiza vizualnog diskursa koja posvećuje više pozornosti pojmu diskursa koji je artikuliran kroz različite vrste vizualnih slika (kao i druge vrste izražavanja).

U radu se audiovizualni zapisi proučavaju kao osobni doživljaji rata ispričani kroz kadrove emocija, sjećanja uvijek uronjeni i neraskidivo vezani uz društveno-kulturni i politički kontekst toga vremena, a autoetnografski elementi prepoznaju se u motivima i načinima prikaza društvene zbilje iz kojih prepoznajemo doživljaje i emocije rata.

Kao što je „nova etnografija“ inzistirala na autorskoj vidljivosti u tekstu, tako je rat donio različite interpretacije i reinterpretacije življenja ratne svakodnevice stvarajući plodno tlo autoetnografskim istraživanjima i progovaranjima potičući kreativne procese poput snimanja ratne stvarnosti. Kroz vlastito iskustvo rata progovarati o drugima i sebi bila je i potreba, ali većina autora je to smatrala i svojom dužnošću, a upravo u autoetnografskom istraživanju polazište je osobno istraživačevo iskustvo u procesu spoznavanje kulture što olakšava lakoću, dubinu i veću trajnost istraživanja.

Kroz pregled razvoja autoetnografskog i autobiografskog istraživanja vidljivo je da istraživanje društvene zbilje kroz osobno istraživačevo iskustvo kao polazište susrećemo i kod autoetnografije i autobiografije koje se nalaze u istraživačkom i žanrovskom suodnosu. Prikazanim konceptima kolektivnog i kulturnog sjećanja ukazalo se na različitost razmišljanja i poimanje važnosti sjećanja kao složenog odnosa iskustva pojedinca i zajednice prema doživljavanju i tumačenju njihove prošlosti.

Razvoj vizualne tehnologije omogućio je stvaranje vizualnih zapisa većem broju ljudi, tako su profesionalni snimatelji i snimatelji amateri zabilježili zaokupljenost svojim ranjenim mjestima, krajolicima, težinom ratnog življenja, strahovima i izgonom iz vlastitog, a u ovom radu na to gledamo i kao kreiranje novih prostora i izgradnju novih identiteta, ali i kao vizualnu prezentaciju sebe i svoje zajednice kroz kreativnost i stvaralaštvo.

Najveći broj audiovizualnih materijala snimatelja amatera za ovaj rad konzultirano je na internetskim platformama. Za potrebe ovog rada korišteni su i audiovizualni zapisi iz više izvora: od privatnih arhiva, Hrvatskog memorijalno-dokumentacijskog centra Domovinskog

rata, različitih internetskih platformi, Arhive HRT, arhive TV Vodica, Nacionalne i sveučilišne knjižnice do Hrvatskog filmskog saveza.

Ključne riječi: autoetnografija, audiovizualni zapisi, Domovinski rat, sjeverna Dalmacija.

Summary

The scope of this doctoral dissertation is to explore autoethnographic elements in audiovisual recordings of the Homeland War in the area of northern Dalmatia between 1991 and 1995. For the analysis of audiovisual records, the analysis of visual discourse was chosen, which pays more attention to the concept of discourse articulated through various types of visual images (as well as other types of expression). This work examines audiovisual recordings as personal experiences of war told through frames of emotions and memories, always immersed and inextricably linked to the socio-cultural and political context of the time. Autoethnographic elements therein are acknowledged in the motives and ways of presenting social reality, from which experiences and emotions of war can be discerned.

Just as the "new ethnography" insisted on the author's visibility in the text, so the war brought with it various interpretations and reinterpretations of everyday life at wartime, thus creating fertile ground for autoethnographic research and voices, while encouraging creative processes such as capturing the reality of war. To talk about others and oneself through one's own experience of war was not only a need, but most authors also considered it their duty. It is precisely in the autoethnographic research that the researcher's personal experience in the process of learning about culture represents the starting point, which results in more lightness, greater depth and durability of such a research.

Through an overview of the development of autoethnographic and autobiographical research it is evident that researching social reality through the researcher's personal experience as a starting point can be found in autoethnography and autobiography, correlated in terms of both research methods and genre. The concepts of collective and cultural memory are presented so as to highlight the diversity of thinking about and perceiving the importance of memory as a complex relationship between the experience of an individual and that of a community in the way they see and interpret their past.

The development of visual technology has enabled the creation of visual records for more people. Both professionals and amateur cameramen have therefore been able to record their

focus on their places of hurt, on landscapes, hardships of life at war, but also on their fears and on the expulsion from their own homes. In this work we see it also as creating new spaces and building new identities, but also as a visual presentation of oneself and of one's community through creativeness and creativity.

Most of the audiovisual materials of amateur cameramen encompassed by this work have been accessed via online platforms. For the purposes of this paper, audiovisual recordings from several sources were used: from private archives, from the Croatian Homeland War Memorial and Documentation Center, from various Internet platforms, from the Croatian Radiotelevision archives, the TV Vodice archives, the Croatian National University Library to the Croatian Film Association.

Key words: autoethnography, audiovisual recordings, Homeland War, northern Dalmatia.

12. Prilozi

12. 1. Prilog 1. Popis slika

Popis slika:

Slika 1. Fotografija VHS kazeta TV Vodica

Slika 2. Fotografija VHS kazeta TV Vodica

Slika 3. Preljetanje aviona JNA iznad Skradina-avionski napad na Dubravice (TV Vodice)

Slika 4. Preljetanje aviona JNA iznad Skradina-avionski napad na Dubravice (TV Vodice)

Slika 5. Preljetanja aviona JNA iznad Skradina-avionski napad na Dubravice (TV Vodice)

Slika 6. Učionica škole u Dubravicama poslije avionskog granatiranja (TV Vodice)

Slika 7. Unutrašnjost škole u Dubravicama poslije avionskog granatiranja (TV Vodice)

Slika 8. Kadrovi razrušene crkve „Gospa od Karmela“ na Okitu (TV Vodice)

Slika 9. Kadrovi razrušene crkve „Gospa od Karmela“ na Okitu (TV Vodice)

Slika 10. Panorama Šibenika poslije granatiranja, audiovizualni zapis Željka Ljubića

Slika 11. Panorama Šibenika poslije granatiranja, audiovizualni zapis Željka Ljubića

Slika 12. Unutrašnjost katedrale sv. Jakova u Šibeniku poslije granatiranja, audiovizualni zapis Pave Čale

Slika 13. Unutrašnjost skloništa u Šibeniku, audiovizualni zapis Pave Čale

Slika 14. Unutrašnjost stana, audiovizualni zapis Željka Ljubića

Slika 15. *Zalutali* metci u stanu, audiovizualni zapis Željka Ljubića

Slika 16. Portret žene, audiovizualni zapis „Zadar nije za dar“

Slika 17. Portret prognanice iz audiovizualnog zapisa „Zadar u Domovinskom ratu“.

Slika 18. Kadar iz audiovizualnog zapisa „Vojarne u Zadru nakon povlačenja JNA“

Slika 19. Kadar iz audiovizualnog zapisa „Vojarne u Zadru nakon povlačenja JNA“

Slika 20. Panorama Zadra, audiovizualni zapis „Stara 1. bojna 4. A brigade ZNGa ZADARSKI DRAČEVAC 1991.“.

Slika 21. Nebo iznad Zadra za vrijeme napada na grad, audiovizualni zapis „Zadar u Domovinskom ratu“.

Slika 22. Granatiranje Zadra, audiovizualni zapis „Zadar, Smiljevac, eksplozije 22. 09. 1991.“

Slika 23. Zadar poslije granatiranja, audiovizualni zapis „ZADAR - 6 listopada 1991“,

Slika 24. Kadrovi Zadra za vrijeme napada na grad, audiovizualni zapis „Jesen '91. u Zadru“

- Slika 25. Razrušeni prostori doma , audiovizualni zapis „Zadar 1991. godine , Bokanjac , ratne snimke“
- Slika 26. Kadar iz audiovizualnog zapisa „Jesen '91. u Zadru“
- Slika 27. Kadrovi iz filma Šime Strikomana „Vodice, Šibenik 1991./1992.“ - priprema za pregovore s JNA.
- Slika 28. Zapovjednik vođičke satnije 113. brigade Ante Juričev Martinčev Boban dolazi na pregovore s JNA, „Vodice, Šibenik 1991./1992.“
- Slika 29. Posljedice granatiranja Vodica, „Vodice, Šibenik 1991./1992.“
- Slika 30. Kadar iz filma „Zadar nije za dar“
- Slika 31. Zadarski most za vrijeme uzbune, „Zadar nije za dar“
- Slika 32. Kadar iz filma „Zadar nije za dar“
- Slika 33. Portreti Zadrana, „Zadar nije za dar“
- Slika 34. U prostoru zadarske vojarne poslije odlaska JNA, „Zadar nije za dar“
- Slika 35. Trenutak organiziranog odlaska djece iz Zadra za vrijeme neprijateljskog okruženja grada, „Zadar nije za dar“
- Slika 36. Portret dječaka, „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 37. Portret djevojčice, „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 38. Portret dječaka, „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 39. Kadar iz filma „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 40. Kadar iz filma „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 41. Kadar iz filma „Djeca Krajine: Između zemlje i neba“.
- Slika 42. Kadar iz kampa UN-a u Kninu neposredno iza „Oluje“, „Knin 11.8.1995. Kamp UN-a par dana nakon "Oluje"
- Slika 43. Kadar nastradale životinje, „Zadar 1991. godine, Bokanjac , ratne snimke“.
- Slika 44. Posljedice granatiranja, „Zadar 1991. godine , Bokanjac, ratne snimke“.
- Slika 45. Kadar iz filma „Zadar nije za dar“.
- Slika 46. Kadar iz audiovizualnog zapisa „Suhovare, Zadar (Ravni Kotari) Domovinski Rat 1992.“
- Slika 47. Kadar iz filma „Zadar nije za dar“
- Slika 48. Kadar stradalog psa iz audiovizualnog zapisa „Rupe - Skradin (Napad na Rupe)“.

12. 2. Prilog 2. Intervju s Ivicom Bilanom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Ivica Bilan

Demografski podaci o sugovorniku: Ivica Bilan rođen je u Vodicama 1957. godine. I danas je nastanjen u Vodicama.

Datum razgovora: 3. travnja 2021.

Medij/tehničke karakteristike: Ivica Bilan pisanim je putem (e-mail) odgovorio na postavljena pitanja.

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Ivica Bilan je za vrijeme rata radio na TV Vodice. Svojom je kamerom snimio obaranje aviona JNA i legendarni uzvik hrvatskog branitelja Filipa Gaćine "Obadva, oba su pala".

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: Ivica

I: Koja je bila Vaša motivacija za sudjelovanjem u projektu TV Vodice (TV VD)?

Ivica: Pohadao sam srednju školu u kojoj sam, među ostalima, imao i predmete iz novinarstva. Kako sam Šimu Strikomana dobro poznao (u bliskom srodstvu smo) imao sam želju pomoći mu u njegovoj namjeri da sastavi televizijsku ekipu koja će proizvoditi dobar program.

I: Koje godine je počela realizacija projekta?

TV VD započela je s radom 10.4.1991. godine.

I: Jeste li se uključili u rad TVVD od samog početka?

Ivica: Jesam. Čak sam prvog dana, na početku emitiranja programa (u 12 i 30 h) uživo pročitao tekst kojim smo se obratili našim gledateljima. Taj tekst je trebala pročitati Milena Radin-Maćukat, ali kako se ona nije pojavila u dogovoreno (najavljeno) vrijeme, izbor „spikera“ pao je na mene iako nisam bio najprikladnije obučen. Na sebi sam imao donji dio trenerke.

I: Do kada ste radili na TVVD?

Ivica: Do dana kad je neprijateljska vojska ušla u Vukovar. To mi je bio pretežak udarac i otada do kraja rata protiv okupatora borio sam se jedino puškom.

I: Možete li opisati Vašu ulogu (uloge) u projektu TV Vodice?

Ivica: Šime mi je dao ulogu urednika Dokumentarnog programa. Svakodnevno sam organizirao snimanje ili intervju sa osobama koje su mi se činile posebno zanimljive. Priloge o njima sam

bih i snimao, a novinarski dio posla najčešće je odrađivala Sanja Radin-Mačukat. Ponekad bi umjesto nje uskočile neke mlađe novinarkе, redom srednjoškolke. Nastojao bih im savjetima što više pomoći da to odrade što je moguće bolje. Pomagao sam i spikericama Televizije Vodice pišući im najave, a nerijetko i pripremivši pitanja novinarkama koje su u studiju razgovarale sa gostima.

I: Kojom opremom za snimanje ste raspolagali?

Ivica: Svatko od snimatelja imao je svoju kameru. Bile su to amaterske VHS-kamere. Jedino Šime je imao profesionalnu kameru.

I: Kojim kamerama ste snimali? S koliko ste kamera snimali?

Ivica: Ja sam snimao VHS-kamerom National 7 (kupljenom u „janjevačkom“ dućanu u zagrebačkoj Dubravi). Sveukupno je u TV VD-u bilo otprilike 6-7 različitih kamera.

I: Kako ste emitirali emisije? Tko je sve mogao pratiti TV Vodice?

Ivica: Program se emitirao iz hotela „Olimpija“. Odašiljači su bili smješteni na hotelima „Punta“ i „Olimpija“. Signal je pokrивao područje tadašnje Općine Vodice i većeg dijela Grada Šibenika.

I: Je li se program emitirao svakodnevno?

Ivica: Program se emitirao svakodnevno.

I: Kako je izgledao jedan dan TVVD?

Ivica: Bilo je različitih TV-dana. Ovisili su o događajima. Neke smo znali cjelodnevno pratiti. Čak i uživo, primjerice dolazak flote jedrenjaka koji su plovili Jadranom u sklopu manifestacije Mare Nostrum Croaticum. Uplovljavanje u vodički akvatorij pratili smo kamerama sa krova „Olimpije“. Neke događaje smo i sami osmišljavali (primjerice „Biciklijadu“ i emisije za djecu). U idejama i osmišljavanjima je prednjačio Šime Strikoman. To mu je „u krvi“. I dan danas. „Običnim“ danima program smo uživo emitirali navečer (mislim od 19 sati). Tijekom dana trudili smo se pripremiti zanimljive priloge. Često smo ih emitirali bez montaže. Većinu bi snimili neposredno prije emitiranja pa nije ni bilo vremena za (ozbiljnu) montažu. Stoga smo se trudili montažom „u hodu“ snimati priloge.

I: Gdje su bili prostori TVVD?

Ivica: U jednom apartmanu hotela „Olimpija“.

I: Kako ste naučili snimati?

Ivica: Za sebe čak ne bih mogao reći da sam naučio dobro snimati. Po prirodi nisam temeljit. Za Ivana Kranjca mogu reći da je bio takav. Temeljit i pedantan. Ja sam nastojao snimiti

korektno, ali puno više koncentracije ulagao sam u pomoć kolegicama koje su se nalazile pred objektivom kamere (u njihovom novinarskom dijelu posla). Kad danas vidim neke od svojih snimki znam da je puno toga moglo biti bolje snimljeno. Zahvale za ono što sam tada ipak naučio o osnovama snimanja idu na adresu Šime Strikomana i Ivana Kranjca.

I: Koja ste područja pokrivali snimanjem?

Ivica: Ako dobro razumijem Vaše pitanje, onda je odgovor da sam snimanjem pokrivao sva moguća područja, od sporta i kulture do lokalne politike.

I: Odakle ste snimali pogađanje aviona?

Ivica: Obaranje aviona snimio sam sa osmatračnice vojarnje u Zečevu.

I: Što Vam je privatno i profesionalno donijela ta snimka?

Ivica: Privatno pomiješane emocije. Veliko zadovoljstvo zbog „pokazivanja zubi“ neprijatelju, a istovremeno i tugu zbog prisustvovanja događaju koji je za rezultat imao i pogibiju ljudskih bića. Bez obzira na njihovo neprijateljstvo prema nama. Profesionalno mi je donio priliku rada na HTV-u. Doduše, tamo sam počeo raditi tek tri godine nakon rata. Poziv ravnatelja HTV-a Antuna Vrdoljaka 1992. godine da dođem u Zagreb sam odbio jer nisam htio ostaviti svoj kraj i prijatelje dok rat ne završi. Kad sam 1998. godine došao na HTV (studio u Šibeniku) nisam radio kao snimatelj nego kao realizator. Nakon već spomenutog pada Vukovara prodao sam kameru i nikada više nisam snimao.

I: Koje emocije vežete u vrijeme nastanka te snimke? Kakve su emocije sada?

Ivica: Već sam spomenuo oprečne emocije. U prvom trenu viknuo sam „pogodija ga je, pogodija ga je!“ i bio izvan sebe od sreće, a kasnije i danas ipak gledam na taj događaj kao nešto što je rezultiralo gubitkom života nekih ljudi. Tješi me pretpostavka da bi poginuli piloti vrlo vjerojatno prouzročili puno drugih smrti, a i činjenica da je snimka pomogla i braniteljima i svima u Hrvatskoj da sa više vjere gledaju u pozitivan ishod rata.

I: Jeste li doživjeli po život opasne situacije dok ste snimali?

Ivica: I snimanje obaranja aviona bilo je izuzetno opasno po život. Nalazeći se na osmatračnici bio sam kao na streljani. Oni koji su bilo kad bili u vojarni u Zečevu znaju da to nije preuveličavanje.

I: Mislite li da uslijed opasnih situacija izazvanih ratom, ali i stalno prisutnih emocija, od straha, ljutnje, bespomoćnosti i sl., snimatelj na nesvjesnoj razini drugačije kadrira nego u normalnim uvjetima?

Ivica: To u mom slučaju nije bilo „prilagođeno“ snimanje. Ne mislim da sam posebno hrabar, ali bio sam dovoljno „lud“ da ne razmišljam o opasnosti nego o što boljem bilježenju događaja. Vrlo mlad, desetak godina prije raspada Jugoslavije, bilo je to krajem osnovne škole i početkom pohađanja srednje, shvatio sam da me silno nervira postojeći „partijski sistem“ i nastojao sam na sve moguće načine prkositi mu. Jednom zgodom sam u šibenskoj gimnaziji skinuo Titovu sliku sa zida i stavio je u koš za smeće. Bio sam aktivni torcidaš i to mi nije davalo pravo na strah kad je došlo do rata. Inače, po prirodi sam pacifist. Moji uzori su Gandhi, Tesla, sadašnji Papa...

I: Koliko emocija utječe na snimanje na svjesnoj i nesvjesnoj razini?

Ivica: Kratko rečeno, puno utječu.

I: Kako ste se nosili s emocijom straha dok ste snimali ratna zbivanja? Koju ste još emociju osjećali tijekom snimanja ratne svakodnevnice? Opišite jednu takvu emociju.

Ivica: Kako sam već napisao u odgovoru na jedno od prethodnih pitanja, nastojao sam potisnuti emociju straha. Zanos je emocija koja je kod mene bila najprisutnija. Baš on me je prilikom održavanja „Bedema ljubavi“ u Šibeniku, neposredno prije Rujanskog rata, nagnao da preskočim ogradu jedne od kasarni i unesem hrvatsku zastavu unutar nje. Kad sam vidio mlade ročnike uplakanih očiju i slušajući hrvatske domoljubne pjesme koje je pjevao okupljeni narod, nisam mogao drugačije odreagirati. Bez obzira na majora JNA koji me začuđen promatrao. Uzalud su mi okupljeni vikali: „Mali, nemoj, ubit će te!“. U tim trenucima zdravi razum nije u glavnoj ulozi.

I: Mislite li da se već u procesu snimanja može otkriti razmišljanje i proživljenost autora kadrova (npr. ratom uništeni krajolik, uništeni domovi, kadrovi prognanika i sl.)?

Ivica: Mislim da mnoge poznate snimke to pokazuju.

I: Biste li opet ponovili opet takav snimateljski pothvat u neizvjesnim i po život opasnim ratnim situacijama?

Ivica: U istoj situaciji bih jednako odreagirao.

I: Što Vas je „tjeralo“ da snimate?

Ivica: Ako mislite na ratno snimanje, imao sam želju zabilježiti kamerom baš nešto poput onih obaranja aviona.

I: Koji Vam je najgori trenutak za vrijeme rata kao stanovnika Vodica? Koji Vam je najgori trenutak za vrijeme rata kao snimatelja?

Ivica :U tim trenucima bio sam zabrinut i zbog svojih bližnjih, posebice za djecu. Svu djecu. Vodice su često bile na meti, čak i onog dana kad je počela „Oluja“. I tog dana, prije nego su otišli, neprijatelji su ispalili šest granata na Vodice.

I: Jeste li ikada došli u situaciju da ste razmišljali treba li snimiti neki kadar(ranjavanje, posljedice granatiranja, neka druga nezgodna situacija)?

Ivica: Na takve situacije nailazio sam tek nakon što sam prestao snimati.

I: Počinje li montaža već pri snimanju ?

Ivica: Snimatelj mora voditi računa i o što lakšoj naknadnoj montaži. Dakle, odgovor je da počinje.

I: Mislite li da je materijal TVVD dragocjen materijal koji pruža neprocjenjiv uvid u ratnu baštinu?

I: Zaslužuje li taj materijal neko bolje mjesto od arhive?

Ivica: Materijal Televizije Vodice je dragocjen i zbog dokumentiranja ratnih zbivanja, ali i života Vodica u prvoj polovici devedesetih. Dio materijala dostupan je i na internetu, i to je dobro.

I: Vaša razmišljanja o Domovinskom ratu dok je trajao i mislite li to isto i danas.

Ivica: Sanjao sam samostalnu Hrvatsku i nadao se da do nje možemo doći i bez rata. No... Domovinski rat je svijetla točka u povijesti našeg naroda, ali bilo je unutar njega nekih događaja koji nam nisu na ponos. General Gotovina je ni kriv ni dužan dospio u Haag, a umjesto njega tamo su trebali biti neki drugi. Posebno me boli što su ti neki, u istim trenucima kad je Andrija Matijaš-Pauk poginuo kod Mrkonjić Grada, činili zločine u selima koja su se nalazila daleko iza prve crte ratovanja. Osobno mislim da je trebalo po svaku cijenu izbjeći i sukob sa Muslimanima jer je on zbulio svjetsku javnost i unazadio međunarodni status Hrvatske. U bivšoj državi smetalo mi je stalno evociranje uspomena na bitke iz Drugog svjetskog rata pa mislim da sa tom praksom ne valja pretjerano nastaviti i kad je riječ o Domovinskom ratu. Sad kad smo konačno dočekali svoju državu ne bi trebali previše energije trošiti na događaje iz prošlosti.

I: Rat nas je sve dodirnuo i na neki način oblikovao. Kakav je utjecaj imao rat na Vaše kasnije življenje?

Ivica: Nastojim o ratu previše ne razmišljati. Ipak, dok budem živ bit ću „obilježen“ snimkom obaranja aviona.

I: Emocija i rat. (osobno razmišljanje)

Ivica: Rat je zlo kojeg se čovječanstvo nikako ne uspijeva otarasiti. I to je porazna činjenica. Mislim da je osnivanje Ujedinjenih naroda nakon Drugog svjetskog rata bilo uzaludno. Na žalost. Međunarodne institucije uglavnom presporo reagiraju. Tako je bilo i u slučaju Domovinskog rata. Puno ranije i odlučnije trebali su odreagirati glavni svjetski igrači. Politika, ah ta politika!

I: Snimate li danas ili ste na bilo koji način povezani sa sličnom preokupacijom?

Ivica: Ne snimam. Ponekad fotografiram događaje u Gradskoj knjižnici Vodice u kojoj sam zaposlen, a fotoaparatom volonterski popratim i akcije darivanja krvi. Nikad nisam imao svoj fotoaparat.

12. 3. Prilog 3. Intervju sa Šimom Strikomanom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupiće

Ime i prezime sugovornika: Šime Strikoman

Demografski podaci o sugovorniku: Šime Strikoman rođen je u Vodicama 1957. godine. Danas je nastanjen u Vodicama.

Datum razgovora/intervjua: 20. ožujka 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 02:01:12

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: diktafon

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Ovaj razgovor vodila sam sa Šimom Strikomanom, poznatim diplomiranim televizijskim i filmskim snimateljem i fotografom u prostorima OŠ Jurja Šižgorića u Šibeniku.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (Š)ime

I: Što i gdje ste radili za vrijeme Domovinskog rata?

Š: Najviše sam radio na projektima Hrvatske televizije, radio sam puno s Dominikom Zenom, Vladimirom Tadejom, s Brešanom. Za vrijeme rata smo radili i na festivalu djeteta jedan film. Zadovoljan sam koliko se tih filmova napravilo. To su filmovi koji su emitirani na Hrvatskoj televiziji, znači imali su tada veliku publiku. To je, u stvari, bila proizvodnja Dramskog programa Hrvatske televizije i ta serija se zvala „Podvizi i sudbine“, radili su je profesionalci. Znači, nije mogao to svatko raditi. Kroz rat su došli ljudi priučeni za taj posao, a trebalo je

raditi drukčije. Ljudi moraju ljudi znati da za to postoje školovani ljudi koji će to napraviti kako treba. Ali, dobro sad, takav je bio obim rata, ogroman, veliki, nije se to možda moglo ni pokriti, itd. Ja sam imao sreću, radio sam možda dvadesetak, tridesetak jako značajnih filmova. Na primjer, film koji je nastao već početkom 1992. godine o hrvatskoj avijaciji, o dva aviona Utva koje smo mi tada imali. Taj film sam radio s Dominikom Zenom.

I tako mnoštvo tih filmova iz Šibenika, na primjer, o dragovoljcu Šimi, pokojnom Panjkoti, pa Ružičasta zona, tu u Skradinu, zatim Lije.

Ali, ja sam radeći profesionalno za Hrvatsku televiziju, kao vanjski suradnik radio i za TV Švedsku i TV Finsku. Po ratnim terenima sam boravio i snimao najviše u Mostaru. Tako sam bio i dosta puta u pogibeljnim situacijama, ali to je mene bilo normalno. Bio sam snimatelj, kao i danas, i to mi je bio posao.

I: Kako ste doživljavali ratne opasne situacije?

Š: A čuj, ja sam doživio bombardiranje u Bugojnu. Ali, ja ti više zapamtim neke situacije, naprimjer, u ratu su Vodice bile zamračene i jeli smo tako večeru u restoranu, a nije bilo svjetla. To je bilo najneugodnije iskustvo kada bez osjetila vida jedeš. Ili, tamo u Bugojnu, negdje smo spavali u nekom praznom hotelu pa si morao tražiti deku i tako, pa za doručak se mora ići negdje u neki podrum, tražiti nešto, paštetu... A u slučaju pucnjave, najopasnije je kad sam išao kamerom na tenk, to je impresivna scena iz filma „Vodice-Šibenik 1991-1992.“

I: Kako je nastao film „Vodice-Šibenik 1991-1992.“?

Š: Zahvaljujući Hrvatskoj televiziji i mojoj montažerki Jasni Šimaga. Ja bi s njom raspravio te scene, a onda bi ona to stručno poslagala, tako da je montaža dala posebnu vrijednost tom filmu. Film je bio na Danima hrvatskoga filma, nije dobio nagradu, ali mi je Jurica Pavičić napisao jednu lijepu kritiku. To mi je bilo sasvim dovoljno da je on zapazio film. Znači, 16.9. 1991. kada su došli tenkovi na most, onda smo se mi našli ispred zgrade općine u Vodicama, ja sam čekao da bi dobio pušku. Ali, nije je bilo, pa sam sebi rekao, uzmi ti kameru.

Ali, što se desilo u tom metežu? Ispao mi je mikrofon tako da je kamera prvi dan snimala bez tona. Netko ga je kasnije našao. Snimao sam tih dana sve što se dešavalo. Ispred te općine sam shvatio da ne trebam ja juriti gdje padne koja granata, već sam to kasnije snimao, ali sam bio usredotočen na tu komunikaciju između branitelja i svega što se tu vani vani događalo. Ja sam imao ogromnu sreću da budem tu jer su to bili sve moji ljudi. To nije mogao netko sa strane.

Samo sam ja to mogao izvesti jer kamera je bila udaljena od njih jedan metar, tako da je to ispalo kao da je igrana scena. Takvo nešto nije snimano nigdje u Hrvatskoj, možda i u svijetu. E, to je nešto!

Znači, ja sam se našao u toj situaciji. Snimljeno je 17 minuta toga prekrasnog materijala, bio sam ponosan da sam to uspio snimiti, onda je to stajalo i rekao sam, „ajmo napraviti film“. Odobrila mi je tada Hrvatska televizija da imam montažu. Taj materijal, ja to nisam htio prikazivati 1991. jer je bilo opasno za te ljude, a 1992. sam još snimao što je dosta bitno. Htio sam taj pobjednički duh prikazati, a prikazao sam postrojavanje povodom godišnjice tih događanja, onda su bile te scene odlaska, sada već vojske, na mjesto gdje su poginuli njihovi najmiliji, na žalost i nekoliko sprovoda, pa taj govor profesora Ševerdije koji je tako nadahnuto govorio o svojim učenicima, sada ratnicima. Tako da je to jako jako dirljiv film, mi ga prikazujemo uvijek, osim na YouTube on se gleda u Vodicama na rivi zahvaljujući Luki Lipiću. To je interesantno, uvijek imaš neke pojedince koji te žele, ali nemaju neku širu, na žalost, podršku.

Naprimjer, film bi se trebao možda malo bolje urediti ili mu dati neki titl, engleski ili njemački, jer ga gledaju turisti. Primijetio sam da rado to gledaju, ali struktura filma napravljena je tako da na filmski način objasni ono sve što pokazuje. To je dosta emotivno, tako da baš puno teksta prevoditi i ne treba.

Na početku filma sam stavio kadrove prije rata. To je bilo u petom mjesecu 1991. kada je organizirana jedna biciklijada, bio je i jedan koncert tako je ova muzika s tog koncerta korištena kao uvod u rat.

Ja sam iskoristio sve kadrove, čak i one koji nisu bili dobro snimljeni ili su npr. snimani koso. Ali, to ima tu svoju dokumentarnu vrijednost. Scene, razgovor s Antom Buhom (zapovjednik vodičke satnije, a kasnije i trećeg bataljuna 113. brigade, op. a.) sam snimao. To je bilo gore na rezervoaru za vodu pokraj Šibenskog mosta. Snimajući, vidio sam tog pauka na početku filma. Tako sam ga snimio s makro objektivom i kasnije sam došao na ideju da pomoću toga crnog pauka prikažem to zlo koje je došlo u Vodice, onda plus dobra glazba i montaža, tako da je to, još kada gledaš na velikom platnu jako interesantno vidjeti. U filmu su svi kadrovi moji osim kadra „Obadva“ koje je snimio Ivica Bilan. Film je montiran 1993., a izbor glazbe je napravio Aleksandar Belamarić, dok su mi u tekstu pomagali Sanja, Kranjac i Bilan.

I: Opišite atmosferu koja je vladala u trenutku kada su tenkovi došli nadomak Vodica.

Da, tamo u filmu imaš lijepo prikazano, s moje strane. Znači, našao sam se u Srimi. A, to ti je ići tada u to vrijeme iz Vodica u Srimu, pozdravlja si se u isto vrijeme. Ubacio sam tu neke kadrove požara, ruši se okolo, gori... Tako da se vidi ta strava i sad sam došao kamerom u taj prostor gdje je bila mjesna zajednica Srima. I taj gospodin, puna su mu usta, ja sam to doživio kao češki, ovaj, neorealizam. I sad on žvače i žvače i kaže: „Šime, imaš tamo tri tenka, prvi će se zvati Sveti Mihovil.“ Ja sam mislio da sam dobio svjetsku šansu snimiti predaju tenkova. I dok sam ja vratio u Vodice tamo su se već organizirali i tražili dobrovoljce koji će ići preuzeti te tenkove. I sad, imamo tu scenu, mora ići hrvatska zastava, mora ići bijela zastava, ovaj će biti glavni... Pazi, sve sam te razgovore snimio. I sada, mi idemo tamo, i zbilja, tenkovi. Vidio sam jednu cijev i nekoliko transportera, to je ono što se vidjelo. Mi krenemo prema njima. Razmišljao sam školski, da ispred mene ide pokojni Ante Juričev Boban jer ja na taj način i ublažim trešnju kamere jer je to bila JVC kamera-kamkoder, nije to bila steadicam kamera. Krenuo sam za njim i iz toga je nastao taj spomenik. Kipar Ico Malenica je uzeo taj dio scene za svoj spomenik, tu je bio još jedan novinar iz novinar Francuske, nažalost, nemamo njegovo ime. Vojska je bila pored magistrale, dolje, zato smo se mi osjećali sigurno, imali su neko oružje, neke zolje i tako. U tom momentu je izvršeno bombardiranje hotela Punte pa sam uspio ta dva aviona otpratiti s toga mjesta. I onda je ovaj vikao „spusti kameru, spusti kameru“. To je bilo pogibeljno da sam čak promislio ozbiljno u jednom trenutku, ako poginem, da ćemo poginut za Domovinu. To je bilo onako jako mučno. I onda sam morao stati s kamerom, sjesti, ali sam ja kameru uključio i naštimao napamet da ona snima dolazak Bobana tamo i to se vidi na položaju teleobjektiva da to sve malo pliva, ali je bilo jako dobro. I tu sam onda prvi puta čuo djelovanje toga topa, zvali su ga Croatia, sa Žirja. Mi nismo uopće nismo znali što je to, mislili smo da su to brodovi NATO pakta. Iskoristio sam u filmu i neke kadrove kada nam je omogućeno da snimimo te položaje oruđa, topova. I tako sam ja taj film dugo, dugo radio, a onda je bio na Festivalu u Zagrebu bio prikazan tek 1993. godine. Spremam se pisati ovih dana Hrvatskoj televiziji, trećem programu i moliti ako bi mogli negdje pronaći termin da taj film prikažu za tridesetu obljetnicu događanja.

Ljudi to gledaju na YouTubeu. Sada ovaj film ima veliku gledanost. Bili su ljudi koji su mi se predstavili kao fanovi toga filma, iz Zagreba, koji su sve živo znali o filmu, svaki korak. Meni to nije jasno (smijeh), ja se nisam s njima upoznao.

I: Kako je nastao projekt TV VODICE (TVVD)?

Š: Da, možemo krenuti od Vodica, to ti je nastalo tako da je bila prva ta Televizija Vodice 1985. godine. Ja sam se vratio tada u Vodice, da mi stalno mjesto boravka budu Vodice. Radio sam ja svugdje, a kad ne bi radio onda bi najčešće bio u Vodicama doma i onda sam ja u jednom kafiću radio program, zabavljali smo sami sebe. Znači, organizirali smo razna druženja i neke događaje pa to snimali, pa onda to gledali. To je bilo isto jako zapaženo, čak od strane novinara u Zagrebu u Večernjem listu, naprimjer. To je trajalo čak tri, četiri godine, tako da je ta ideja Televizije Vodice, to se isto prije zvala Televizija Vodice, ali nije imala odašiljač nego se gledala privatnim kanalima. Čak smo došli do Zagreba pa smo taj program prezentirali tada u Lapidariju. Takvo nešto u Hrvatskoj nije postojalo. Bila je ta Vesela televizija u Zagrebu i TV Vodice.

To je bilo 1985., a onda je to približavanjem devedesetih nekako sve dobilo taj neki zamah. Bilo je govora na nivou, tada Mjesne zajednice, da će se uz kanalizaciju napraviti i kabela TV. I onda je bilo govora o kanalizaciji, a sada je 2021. i još se govori u kanalizaciji (smijeh). I tako je krenuo gospodin Kranjac, isto zaljubljenik u TV i kameru, i uvijek je imao potrebe snimati to na svoj način i ja, kao profesionalac koji sam imao tu karizmu. Velik broj ljudi su me prihvaćali i slušali, nikad se nije pojavio tko bi neke ideje imao prije mene, a uvijek sam ja bio taj. Ali sam bio nesebičan i uvijek sam uključivao sve, pa i molio neke, počeli su se pojavljivati mladi koji su htjeli biti tamo. Marijan Mlakar nam je postavio antenu na krov hotela Olimpije i tako smo mi počeli odašiljati program. Odašiljač za Vodice bio je okrenut prema Vodicama, ali se je program vidio i otraga, u Zlarinu i dijelu Šibenika. To je bila prava televizija, počeli smo najprije Kranjac i ja, došao je Ivica Bilan i još neki mlađi. Onda je prva izrazila želju Sanja da bi ona došla. Ona je tada radila u ACI marini. Onda je to već bilo nešto, ona je lijepo izgledala, lijepo govorila, a onda je to djelovalo i ozbiljno. Kako se to polako povećavalo, svi su pratili što se dešava i to u zaleđu Vodica jer su naši dragovoljci tamo bili, Rupe, Skradin, tako smo imali prilike to i snimati. Tako smo mi već postali relevantni kroz to ljeto, postoje snimke iz vodičkog zaleđa i dobili smo tu ozbiljnost. Bili smo i u Kijevu, i u Uništa smo išli snimati. Tako da smo imali taj status, poput prave televizije, ali valjda zbog naziva TVVD.

U osmom mjesecu je već u Skradinu postalo opasno, a bivši ministar Juras je rekao da nas čekaju teški dani. To sam mojim ljudima prenio, pa smo nabavili prvi puta satelitsku antenu. Tako smo mogli reemitirati program Hrvatske televizije. Tehnički smo se pripremili, ali onda kad je to sve krenulo, onda je nestalo struje. Onda mi nismo mogli djelovati pa se ljudi raspršili

tako da je Ivica Bilan išao s kamerom na Zečevo, a ja s ostao tu sa svojim ljudima da organiziramo tu obranu.

Onda se to desilo s tim čudesnim snimkama „Obadva“. To je snimljeno na Zečevu, Ivica Bilan, njega je to dopalo, a tu kazetu je netko od časnika odnio na TV Marjan je prilijepio dolje svoj naziv „TV Marjan“ i onda je Hrvatska televizija to je emitirala. Mi smo to kasnije u nekoliko navrata ispravljali. Čak je Dominik Zen radio emisiju o tome na Hrvatskoj televiziji, ali dobro, ja sam zadovoljan da je Ivica Bilan tako nešto snimio, on je ipak čovjek iz Televizije Vodica, ja sam ga učio snimanju...

Ja sam ih obučavao kroz rad, uveo sam organizaciju kao da je to velika televizija. Postojali su urednici, novinari, pa tehnički dio - montažeri i snimatelji. Montažera je bilo nekoliko, ali najviše je montirao Mateša, pa onda ovaj mali Pamuković. Spojiš dva VHS-a i onda montiraš. Oprema je bila moja, a svatko tko je došao, donio je i nešto svoje. Recimo, bila je jedna moja kamera koja je imala tražilo pomaknuto ukoso. Nije mogla ići na teren, pa je onda u studiju bila kao glavna kamera, spustio bi onda jednu nogu stativa. Ta kamera je stajala u biti ukoso, ali je slika vani bila ravna.

To su bile JVC kamere, ja sam imao Sony, imam ja to još sačuvano. Ja sam takvu kameru imao još prije, među prvima u Hrvatskoj, još osamdesetih godina (VHS).

Program se emitirao svakodnevno, ali na početku kada je sve to počelo, nije. U početku nismo ni znali da će to ljudi gledati. Kasnije su to gledali kao da gledaju Hrvatsku televiziju, gledao se prvi i drugi program i TV Vodice. Brodarica i Zlarin su to isto mogli pratiti. Polako smo mi te ljude navikavali na to da će to biti ozbiljno.

Znači, imali smo uspostavljen red što se tiče početka emitiranja, ozbiljnost, polako se skupljala ekipa. Tada je iz osmoga razreda došlo njih pet, šest. Bilo mi je to malo čudno da su cure htjele biti snimateljice, to nije bilo tada na televiziji. Čak i na akademiji. Jedna je cura studirala na Akademiji. Jer su kamere bile teške i cure su od toga zazirale. Ali kod mene, ova mala Ivana, Danijela Lasan, dvije sestre, jedna je htjela biti novinarka, a ova druga snimateljica.

I: Gdje su bili prostori Televizije Vodice?

Š: Budući je odašiljač bio na hotelu Olimpija zato što ima idealan položaj za odašiljač jer su Vodice gledale većinom Labišticu, znači, naš se odašiljač nalazio na putu prema signalu, prema Labištici, tako da smo se ustvari uvalili, ugurali smo se. Olimpija je bila visoka. Mi smo u početku imali ideju da ćemo mi to negdje snimati, pa doneseš gore gdje je strojarnica lifta i priključiš se na antenu i pustiš to vani. Ali smo vrlo brzo dobili od hotela jedan mali prostor na

ulazu i tu smo se mi tako sakrili sa tom opremom, bila je to neka suvernirnica prije. Imali smo ključ i to je taj direktor omogućio, Slobodan Pamučar, on je bio direktor toga. Tako se tu stvalala ta klima obrane, već kroz ljeto nije bilo turista, Osjećalo se to u zraku sve, čuješ granate, ljudi idu na svoje smjene, tako da smo mi na taj način doprinijeli da je postojao jedan medij gdje su se informirali i onda je to moralo biti jako ozbiljno, a nije to onda ni imalo neku dozvolu ili frekvenciju.

I: Je li postojala cenzura na TVVD?

Nisu se nama političari miješali u posao, ali ja sam imao tu odgovornost, nije tu meni trebalo nešto dva puta reći. Bilo je nekih situacija kroz rat gdje smo početkom osmog mjeseca, baš sam ja to snimao materijal tamo na izlazu iz Gačaleza, odnosno Dragišića intervju s pokojnim Bobanom. Tamo je bio položaj bestrzajnog topa koji smo mi kad smo to emitirali, navodno otkrili, pa je bilo malo nerveze. Nama su ti dolazili stalno ljudi u, nazovimo, kontrolu iz Ministarstva i Stožera kao gospodin Vinko Šebrek i tako. Tako da je bilo puno poznatih ljudi kasnije, naprimjer, Miroslav Tuđman, Žužul. U to vrijeme je bila umjetnička četa u Šibeniku, a mi smo tu nekako pripadali, ljudima je to bilo interesantno vidjeti pa su tu bila i izvješća s terena tko šta radi i kako. Tako da je bio Dalibor Jelavić, na primjer, pa onda Antun Vrljić, slikar. Tako da je to bilo jako interesantno.

Samo, možeš mene shvatiti, ja sam uvijek bio profesionalac na igranim filmovima, ili u to vrijeme na HRT-u, i još Televizija Vodice pa sam se osjećao malo superiornim, znači, neću ja pogriješiti niti kao urednik. Kada kažem urednik, ja sam ti uvijek težio da to sve ima formu kao da je to velika televizija pa bi završavalo i sa špicom tko što radi. A kako je pokojni Kranjac bio najstariji, onda sam ja njemu dodijelio ulogu direktora, a ja sam bio glavni osnivač i urednik. I ja sam to sve pod kontrolom imao da se nešto ne desi što ne treba i izmišljao emisije i upućivao što će tko raditi, a onda kroz rad kako će snimati i sl. Oni su to svladavali nekako na brzinu i fascinantno je to.

I: Kada i kako ste počeli raditi u Vodicama i Šibeniku?

Š: Gledaj, u to vrijeme ja sam u Dalmaciji bio jedini školovani snimatelj osim Ante Verzottija, on je završio kameru, bio je kasnije i mlađi kolega Davor Šarić. Tada sam ja već radio u Zagrebu, sa Šmitom sam radio filmove, imao puno autorskih izložbi po Jugoslaviji, radio u novinama: Polet, Studentski list, Start i u Sloveniji Mladina. Supruga je također završila fakultet u Varaždinu, nismo imali posla, stan, pa smo se odlučili vratiti doma. S te pozicije djelujem normalno kao i prije. Ja sam uvijek radio zato što nije bilo školovanih pa sam, što se

tiče snimanja, krenuo od toga da budem dopisnik tada TV Zagreb. Znači, nakon svih tih filmova, ja krećem kao dopisnik i zamjenjujem Antu Balina u Šibeniku. On je odlazio u mirovinu, zamjenjujem ga i to na nagovor gospodina Miroslava Lilića koji je mene dobro znao dok sam u Zagrebu radio filmove. A kada se trebalo zaposliti za stalno, predložio sam Davora Šarića, a onda je došao i Granik. TV Šibenik nije tada postojao, nešto je tu pokušavao Bijelić, ali nije on imao uspostavljen toliki program. Tako smo mi u Šibeniku sloveli kao ozbiljni.

I: Kada TVVD prestaje s radom?

Š: Gledaj, to tamo 1993. počelo sve malo splašnjivati u smislu da nisi mogao neke prihode ostvarivati, sve je bilo volonterski, dobili bi možda koju večeru u nekoj pizzeriji i tako. Teško je bilo održati program i to je u biti čudo da smo imali toliki tempo, ali onda su se ljudi počeli pitati trebali li to emitirati svaki dan i sl. Onda sam vidio da to neće više ići dalje. Eto, ako se nema svakodnevni tempo, onda je to izgubio svoj smisao, onda ti se ljudi malo razidu, neko ide ovamo, netko tamo. Tako se to lijepo ugasilo bez nekih trauma. Nije bilo nekih svađa, niti financijskih problema. Mislim da je sve to skupa bilo čak za svjetski nivo. Zamisli, usuditi se proizvoditi školski program! Koje je to umijeće!

Materijal TVVD je materijal koji ne pripada jednom čovjeku, to je radilo puno ljudi, treba biti obazriv prema njemu i pronaći način da bude dostupan. Ja smatram da sve što se radi mora biti dostupno, a ono što je sada ovdje bitno, je što svako malo dođe neka nova tehnologija, stara se mora pretvarati u ovu novu, inače što ti to vrijedi.

Ti materijali bi trebali doći u knjižnicu, da to bude dostupno, da se prikazuje kao jedna vrijednost grada Vodica, ali suvremena. Jer što se tu pokazalo, to je jedna ogromna ljubav Vodičana prema svome mjestu. Ali, ako to postavimo malo znanstveno, kada se sjetimo nekih tekstova, npr. Andrije Kačića Miošića iz doba Kandijskih ratova gdje su Vodičani isto tako postupali i on je pisao o tome. A da ne govorimo Prvi svjetski rat, gdje imamo doduše manje dokumenata, a onda imamo i Drugi svjetski rat, pa sve to što su napravili Vodičani u Domovinskom ratu, veliku ljubav prema svojoj zemlji su pokazali. I ovih pet vatrogasaca što su poginuli, u Kornatima. Tako da je to jedna situacija, razmišljao sam sve to prikazati...

Ja sam te struke i osjećaja za medije, ja to gledam da bi se to moglo prezentirati kroz neke muzeje Vodica. Ljudi koji nisu u tome, to ne vide. Oni vide tri kamena iz doba Rimljana da je nešto, a ja volim i to, i cijenim. Ali, to nije nešto posebno jer u Kistanjama imaš pet puta više toga. Nekako u Vodici ne vjeruju da je ono što si sam napravio vrijednije nego što ima netko drugi. Svaka čast!

Tako da taj snimak "Obadva" i ovo kad smo išli pred tenkove meni kolosalno, takve snimke nema Šibenik koji će napraviti sobu branitelja. Ali dobro, i ovi snimci, sve je to šibensko područje.

Ali, Vodice su trebale to već prepoznati i negdje se ponositi time. Ali dobro, imaš puno ljudi koji o tome odlučuju, ja to guram na svoj način.

I: U trenucima opasnim po život, ima li prostora za razmišljanja o komponiranju kadra i načinu kako prezentirati stvarnost?

Š: Gledaj, to je u meni. Silna vježba na akademiji plus jedan osjećaj koji sam imao od djetinjstva. Dobivao sam nagrade za takve stvari već u sedmom razredu, baš zbog kompozicije kadra, tako da ja imam to u sebi ugrađeno, tu je i praksa kroz filmove, ali prvenstveno kroz akademiju jer kroz tolike vježbe ti se to ugradi u gen.

I: Koliko ste se psihički angažirali u snimanju scena? U strahu od smrti, ranjavanja, neizvjesnosti, kako ste se nosili s emocijom straha? Kako je strah utjecao na snimanja?

Š: Gledaj, to što si vidjela to je na temu rata u Vodicama, a ovo što sam radio za Hrvatsku televiziju bilo je situacija, naprimjer, u petom i šestom mjesecu 1992. godine na području Donjeg Vakufa, Uskoplje. I tu je već bilo opasno vrijeme, došlo je do prvih sukoba između Teritorijalne obrane BiH i HVO. Mi smo tu čekali i kada smo se tamo prebacili, bio sam malo neoprezan pa sam ušao u teritorij Teritorijalne obrane BiH koji je bio pod kontrolom HVO, pa su me došli uhapsiti. Tada su se tamo neke žene digle na noge u smislu "ne damo mi našega snimatelja!" Uglavnom, bilo je dosta opasnih situacija.

Zatim, dok smo snimali na planini Raduša, tamo su bili položaji, ali to me onda iznenadio jer ja na jednoj čuki su HVO, a na drugoj Teritorijalna obrana BiH. Nije to bilo kao kod nas. Onda kroz te momente si doživio nešto ovako nelagodno.

Iako si u pogibeljnoj situaciji, kroz neke detalje doživiš te situacije. Na primjer, ja sam imao neke neke patike, ovaj hoda iza mene i govori „ajme kad ću ja obuti patike već sam dvije godine u čizmama“, ili kada smo došli u Bugojno gdje smo doživjeli bombardiranje, padaju granate okolo... Bilo je puno bilo tih situacija.

Ja sam sebe uvijek osjećao kao profesionalac, u takvim situacijama sam nastojao pronaći što više tih kadrova koji bi opisivali tu situaciju. Najdrastičnija je bila situacija kada je trebalo ući u Vukovar koji je bio okupiran. I onda su me u transporteru UNPROFORA kroz te srpske položaje, uvlačili unutra i vraćali natrag, bilo je puno takvih situacija.

Snimali smo od 3. 5. 1993. u Mostaru kada su krenuli ti sukobi intenzivnije, vidjeli smo neke autobuse. Vozio sam za njima ne bi li nešto snimio, radili smo to za televiziju Finske. Kada se ovaj autobus zaustavio izlazi jedan vojnik HVO i uperi pušku prema meni. Ali, nekako sam, uvijek to sa svojim milim pogledom, uspio te situacije izbjeći. Onda smo išli dalje prema Čapljini, dobili dozvolu da možemo preko Neretve ući u ratnu zonu i tamo sam vidio žene koje su protestirale, hodale su bose. Izadem vani i namjestim kameru da bi to snimio, međutim, dojurio jedan golf i u njemu neki HVO ratnici i uhapsu me i odvoje od ekipe. Cijeli su me dan vukli okolo, prijetili da će me baciti, zaklati i baciti u Neretvu. Ja bih to uvijek lijepo, polako s njima, objašnjavao, ali sve je to trebalo proživjeti. Na kraju su mi oteli kameru... E, pa tu kameru trebalo je vratiti.

Uvijek me nekako spasila ta situacija gdje poznaš te sredine, te ljude, pratiš kroz medije raznorazne događaje, a onda i taj način da se nekako izvučem.

Bio sam i u zatvoru u Beogradu, isto kao snimatelj. Što se tiče ranjavanja, hvala Bogu, nije mi se tako nešto desilo, ali eto, snimao sam, nažalost i mrtve.

Kada smo 1991. prošli most, bio sam prvi koji je prošao most, a sada to izgleda, neš ti, ali tada...

I: Najgori trenutak kao stanovnika Vodica te najgori trenutak kao snimatelja.

Š: To je bio jedan minobacački napad, to je baš padalo, jako puno, možda par stotina tih projektila, a onda sam se zavukao u svoju kuću kao na neko sigurno mjesto, ali Vodice su tada dosta stradale. Svim mogućim sredstvima su gađali Vodice.

I eto, ja sam se čak našao u jednoj situaciji kada su gađali crkvu na Okitu i onda sam ja u razgovoru s don Franom Šimatom došao na ideju, kad se već crkva srušila, da umjesto te crkve napravimo nešto posebno, pa je onda Nikola Bašić dobio na natječaju i napravio ovu crkvu na Okitu.

I: Kako ste se osjećali u ratu kada su Vodice bile ugrožene?

Š: Sve je to bila jad i nevolja, ali si imao neku pozitivnu notu, da će se to riješiti i da će se to odgurniti. Dugo je to trajalo, izgledalo je i nemoguće gledajući navečer te strašne snimke sa HRT-a. I kada sam radio taj film, onda sam ga htio pobjedičniji pokazati, tu dušu, tu volju.

Takvo je to vrijeme bilo. Imali smo Stožer, Rade Ivas i drugi ljudi, ali ja se dobro sjećam, tamo sam bio kad su njega zvali da se traži se od njega da Vodičani napuste Vodice jer da su već prvi tenkovi u Zatonu. Netko ga je zvao na telefon, a ja se sjećam dobro da je rekao da to ne dolazi u obzir. Brodovi za izvući djecu i žene bili su bili spremni, ali mi smo to izdržavali

zajedno. Tek kad su nas gađali s dalekometnim projektilima, onda su djeca i žene otišle u Murteru i Rogoznicu. 1993. su nas gađali s područja Smrdelja, s 20 km udaljenosti.

Ja sam uvijek vjerovao da će oni to riješiti, pobijediti, i da će Hrvatska ići svojim putem naprijed. Nisam tamo niti spominjao tko je nas napadao. Tragedija je da se desio ogroman broj mrtvih i to su neki ljudi napravili, a ne možeš opet reći za sve.

Gledaj sad ovu situaciju, kao uredniku televizije, oni su mene doživljavali kao urednika Hrvatske televizije, dolazi gospodin Slobodan Pamučar. Čovjek je pravoslavne vjere, sad on dođe i kaže meni „Šime ja želim doći na televiziju i reći da sam je lojalan građanin Hrvatske i Vodica“. Ja sam mu istog časa rekao, govori šta očeš. Ali, bilo je gadno vrijeme, mogao sam ja i drukčije reagirati šta bi isto možda bilo za nekoga u redu. Ali, bio sam malo izvan svega toga, sjetio sam se riječi moje bake Filomene koja mi je govorila o takvim situacijama iz Drugog svjetskog rata. I eto, tako nisam prema tom čovjeku pogriješio, a bilo je još ljudi da ih sad ne spominjem.

I: Vaša poruka u filmu?

Š: Taj film se puno gledao u Srbiji. Ja sam puno djelovao tamo u Beogradu. Bitna je ideja. Uz pomoć izražajnih sredstava filma, stanjem stanje kamere odrediti kako će biti. To nisi mogao od amatera očekivati, ni oni tako ne razmišljaju i bio si zadovoljan da ti to donese, ali sam ih poticao, objašnjavao, davao slobode. Pa nisam se, koliko god sam mogao, nametao. Nisam uvijek to govorio ja, pa ja, nego mi stalo, pa svim tim ljudima dao sam važnost i poštovanje . Osjećali su se tako pripadnici televizije koja je nešto značila, ali to je bio taj veliki smisao kao kad radiš, igrani film onda tu sudjeluje stotine ljudi, ali sa svim tim ljudima moraš biti dobar da bi mogao dobro napraviti .

Kao što imaš u fotografiji, tako imaš i ovdje način kako ćeš se jednoj temi pristupiti. Kada se kreće u snimanje igranog filma, onda ne postoji ništa nego neki tekst koji je napisao neki scenarista, to dobije režiser i sada on ima neku svoju viziju, a prvi suradnik mu je direktor fotografije. Čak, ja sam imao priliku raditi s režiserom knjige snimanja. Mi posjetimo sve terene i već tada, prije, zamišljamo kako će to izgledati.

A kada snimaš u ratu, kada si školovan, imaš iskustvo, onda ti je to utkano. Npr. ima priča kada smo snimali Ružičastu zonu u Skradinu, onda je trebalo snimati na jednom opasnom mjestu, a ja sam donio stativ. Režiser mi kaže „zašto stativ, svak bi došao prišuljati se i iz ruke?“. E, normalno to nije školski, taj kadar se trese. I ja sam to htio izvesti sa stativom kao što sam naučio na Akademiji. Zadnji film koji sam radio lani koji se trenutno montira i zove se „Bolski

turizam u doba korone“ gdje imamo priče o tome kako su takva, sad mjesto sa čuvenom svjetskom plažom, došli turisti od kartona. Sad je to trebalo u tim uvjetima odrediti stanje kamere. Ako bi uzeo stativ, to bi jako usporilo snimanje pa sam se odlučio da cijeli igrani film snimam iz ruke i dobro to izgleda. Znači, ako se ponekad malo zatrese i imamo situaciju da sam čak namjerno zatresao, da bi to stanje prikazao.

I: Vaša razmišljanja o ratu.

Š: Ja sam ti uvijek imao dobar stav prema tome da ćemo mi to pobijediti i da ćemo mi to sve to napraviti jer su bili odmah iz početka dobri potezi.

12. 4. Prilog 4. Intervju s Miljenkom Dujelom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupiće

Ime i prezime sugovornika: Miljenko Dujela

Demografski podaci o sugovorniku: Miljenko Dujela rođen je 1945. godine u Zadru. Danas je nastanjen u Zadru i Rimu.

Datum razgovora: 4. srpnja 2018.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 02:10:00

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: diktafon i pisane bilješke

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Razgovor je vođen u dvorištu obiteljske kuće Dujela u Zadru (Stanovi). Dujela 1967. godine odlazi u Italiju (Rim) gdje radi kao dugogodišnji reporter, montažer i režiser na talijanskoj državnoj televiziji RAI. Kao reporter bavio se i izvještavao je iz ratom uništenih i ugroženih zemalja izvještavajući o ljudskim životima, patnji i boli, a svojim djelovanjem je zaslužan za promicanje istine o Domovinskom ratu.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (M)iljenko

I: Za vrijeme rata ste živjeli i radili u Rimu. Kako su Talijani doživljavali i gledali na rat u Hrvatskoj?

M: Zvali su me ovi s televizije da ja dođem i napravim za dnevnik što se to sprema. U redu, pomislio sam, pokazali smo nešto, ali reakcija gledatelja je bila „što nas interesira taj rat?“. Oni uopće nisu vjerovali da se to zaista događa. Gledam ja i sa svog stajališta, kada je sve

počelo još uvijek nisam vjerovao da je to to. Da, i mi nismo vjerovali. Ja sam bio u vojsci i nisam vjerovao da vojska može protiv, ali sam vidio da može.

Imao sam talijansku registraciju dok sam snimao u Zadru pa su mi jedan dan zapisali broj registarske tablice, a onda su mi naši rekli da ne izlazim autom par dana u grad jer će me ovi... U Italiji nisu shvatili, jer kad sam drugom prilikom dao prilog o ratu na televiziji na drugom programu RAI koji nije bio nama naklonjen jer su socijalisti bili vlasnici tog programa, pitali su me: "Ako je ovako Zadar srušen, kako je onda Beograd?" To ti govori sve. Postojalo je ignorance, neznanje, indiferenca, što je najgore. Biti indiferentan na neke stvari je jako opasno. Talijani su takvi, oni će ti pomoći, oni su puno pomagali što se tiče materijalne strane, skupljati humanitarnu pomoć. Narod je bio taj koji je priskočio u pomoć. Odmah se pomoć sakupljala u školama, župama. S time su oni svoju savjest oprali. Što je točno, narod je mogao samo to, nije mogao drugo. Političari nisu shvaćali. Trebalo je tražiti političare koji će shvatiti što se događa. Nije to lako išlo.

Urednik vanjske politike na RAI 1, Rino Cervone, pokojni danas, mlađi od mene, demokršćanin, shvatio je. Katolik je i znao je patnju naroda, on meni kaže: "Dujela, mi smo dali ono, ali publika odgovara „što nas to interesira i sl.“. „Ja imam jednu ideju“, kaže on. „Ajde ti pokupi sve stvari što imaš, ne od rata, nego cijelu ovu obalu, Dubrovnik, Zadar, Split, Pulu-amfiteatar, šibensku Katedralu, zadarski Donat, Dioklecijanovu palaču, Stradun, i mi ćemo napraviti isto za dnevnik u četvrtak, za četvrtak ćemo napraviti u dnevniku u osam sati uvečer i objasniti zašto nas treba interesirati ovaj rat". Uz sve to je išao i jedan tekst koji je napisao jedan profesor koji je živio u Zadru pa je otišao, jako dobar profesor. On je napisao: „Svakim kamenom koji se uništi u Dalmaciji, uništava se i naša kultura, to je dio naše kulture. Barbarima to ne smijemo dozvoliti, a na tom području se rade barbarstva". I mi napravimo, napravim taj dokaz europske kulture, pronašao sam i svoje i tuđe materijale, na brzinu sam nešto našao i to je upalilo. U isto vrijeme sam, na Televiziji Berlusconi, bila je slična gledanost RAI i Berlusconi TV, i danas je isto. Prevaga na jednu stranu ovisi o emisijama, to su jako gledane emisije, dnevници i drugo. Onda sam napravio kod Berlusconi, dan prije nego sam išao sam sa Livljanićem i tu napravio i intervju. To se nalazi u filmu „Zadre, moj galebe, moja sloboda“. I s Oblakom sam napravio i objavio intervju. Budući da se Livljanić uspio spojiti i telefonom tog 15., 16., 17. rujna (1991.) direktno u emisiju dnevnika, nije bilo svrhe da ja dam to na RAI. Ja sam to ponudio i dao sam na Televiziju Berlusconi. A na RAI, iduću nedjelju, u podne u emisiji kao naš „Mir i dobro“, sam dao intervju s Oblakom. Za Berlusconi sam drugi dan dao jedan prilog iz Kruševa, a

intervjuirao sam današnjeg župana jer me on vodio - Božidara Longina, koji me vodio tim terenom, bio je moja zaštita. On i Ashley Minak. Nisi mogao ići na bojišnicu sam, moraš imati dozvolu, mora te neko pratiti, mora ti izdati zaštitni prsluk.

Dolazio sam ovamo svako malo, nažalost 4., 5. i 6. desetog bilo je najveće granatiranje Zadra, a ja sam bio na našem imanju u Rimu. I mi smo to slušali na vijestima s malom dicom. A onda su mi javili, da je dosta je porušeno, dođi. I ja kažem, idem ja za Svi Svete tamo. Otac mi je umro pred tri mjeseca i doša sam za Svi svete preko Rijeke. Taj dan su granatirali Zadar u pet sati. Stavio sam kameru na prozor od kuće i u pet sati popodne, vidjeli su se samo bljeskovi. A zašto govorim sve ovo? Pet sati i kamera na prozoru, 1. 11.

Zato što su dva dana prije pada Vukovara na talijanskoj TV dali vijest da su u Borovu selu Hrvati pobili 41 srpsko dijete. Reuters je to izjavio. Jedna novinarka, Milena Gabanelli, koja je bila freelancer, ali je dosta radila za talijansku TV, ona je tu vijest ponudila talijanskoj TV, ali bez slike.

Svjedočila je govoreći da je ona to vidjela, ali da nije osjećala sposobnom takav masakr snimiti, a da se jako fino sve to vidjelo u 7:00 sati uvečer. Onda sam ja otišao na TV i rekao: "Ovo je 18 dana prije, 16 dana, 17 dana prije Zadar - 5:00 sati i mrak." I pokazao im moju snimku s prozora.

Dvadeset dana kasnije na istoku gdje je još prije mrak, što se moglo u 7 sati vidjeti?! I to nije istina, nije bila istina! Reuters je to sutradan opovrgnuo, ali laž je otišla. Poveo sam računa o tome i našli smo jednog advokata, tužili smo televiziju i televizija je priznala da je pogriješila i dali su nam termin u isto vrijeme idući tjedan da opovrgnemo tu lažnu vijest. Imam to rješenje koje je donio sud. To je bila RAI 2 televizija, emisija MIXer, Giovannia Minolia, budućeg direktora RAI 2, jako dobrog novinara, rođenog 1945., dobro se udomio, oženio kćerku Bernabeia, a Bernabei je bio Bog i batina tamo na TV.

Ja sam išao i na privatne televizije, bio sam gost, uz pomoć sporta jer sam bio poznat i kao sportski novinar.

Talijanska televizija shvatila je da je ovdje opasno i dvadesetog su oni već poslali snimatelja, samo što je bio blokiran prolaz. Mornarica JNA je blokirala i nije se moglo izaći, a nije bilo satelitske veze i trebalo je slati kazetu s materijalima, a Miatours je imao vezu s Anconom. Nisu mogli izaći vani zbog toga i ovaj reporter je snimio neke stvari i nije ih uspio poslati već samo glas. Onda sam ja opet dao snimke.

Uglavnom, ja sam došao u Zadar, probijen je prolaz, blokada je probijena i ja se odlučim vratiti s Miatoursom s tim materijalom. Vratio sam se u Rim i uspio još neke stvari napraviti. Onda se to dogodilo u Vukovaru. Milena Gabanelli je ušla u Vukovar iz Beograda s Arkanom, to su mi svi potvrdili. Arkan joj je dao televizijsku ekipu RTS ili neku drugu, platio je uglavnom. Ona u toj snimci drži kamericu u ruci, neko je snima, a ona govori. Ta emisija je trebala ići navečer, a meni je montažer rekao da su mu neke stvari sumnjive. Telefonirao sam Minoliu i upozorio ga da ne šalju to na TV, vidio sam da se govori neistina. Sada sam ja dobio priliku s hrvatske strane da to napravim. Urednik mi kaže: „O.K., napravi to, ići ćemo dan prije Badnjaka, 23. prosinca.“ Ja sam tada bio samo montažer. I ovi svi u studiju su govorili: „Minoli ti je rekao da ideš...“ To je bio već osamnaesti prosinca kada su nas počeli priznavati. Island i sl. (op. autora (19. prosinca 1991.) Ja napravim 50-ak min. Stavim muziku od Mozarta – „Requiem, Lacrimosa“, a urednik Minoli mi kaže: „Sve si dobro napravio, ali Božić je, a ti stavio Križni put“. Ja sam mu rekao, da, za Vas je Božić, a za moj narod je Križni put.

I u „Zadar, moj galebe, moja sloboda“ isto je stavljana „Lacrimosa“ i još neki drugi psalmi, ja sam upotrebljavao u svim dokumentarcima Requiem za našu stranu, a Carmina Burana za napad.

I: Kako je nastao dokumentarac „Zadre, moj galebe, moja sloboda“?

Kada sam bio u Zadru u jedanaestom mjesecu, snimao sam druge stvari i onda su Stanarci, Duško pokojni i ljudi iz Mjesnog odbora rekli meni: „Mi bi tebe iskoristili, mi imamo nešto materijala i mi bi da ti napraviš jedan dokumentarac“. Dali su mi jedan scenarij, sinopsis, koji ja još čuvam, i na koji način bi oni napravili film. Oni su meni dali materijale, nešto sam imao ja sam, a nešto sam uzeo s talijanske TV.

Ja ću mojim Stanarcima napraviti film od svih materijala koji imam, ali ne po onom scenariju koji su mi dali. Pedeset minuta filma, „Bedem ljubavi“, i sve je tu. Ja i brat smo snimili isto materijala.

U prvom mjesecu kada sam se vratio iz Zagreba u Rim sam rekao, sada ću napraviti to za moje Stanarce. Mene to ne košta ništa jer sam imao sve na raspolaganju, bio sam montažer, svi su mi pomagali. Ali tko će umnožiti ove kazete, treba to platiti? Ja čujem moje Stanarce: „Mi bi trebali 10 000 kazeta jer mi to sve želimo poslati u svijet“. I neko mi kaže: „Znaš tko ti ima za umnožavanje? Tomislav Ivčić.“

Nabavite mi broj, kažem ja. Mi smo neki rod jer mu je baba Dujelova. Nazvao sam ga i rekao mu ideju o umnožavanju kazeta. Tu si i ti u filmu, rekao sam mu.

„Koliko vam treba?“, upitao je.

10 000 komada, odgovorio sam.

„Nema problema. Vi se mislite za drugo, a ja ću vam štancati“, rekao je Tomislav Ivčić.

Sve je napravljeno besplatno. Trebalo je još samo iz Zadra poslati kazetu u Zagreb, došla je do Tomice koji je napravio 10 000 kazeta i te kazete otišle su u svijet.

Iduće ljeto došao nam je Vukoša iz Crnoga i donese nam 10 800 dolara od prodanih kazeta na jednom pikniku u New Yorku, bilo je još sličnih akcija. Ovdje su se isto prodavale neke kazete poslije projekcije, a mi nismo uzimali kune već smo pomagali siromašne po Stanovima i Zadru. Školsko igralište i reflektori stavljeni su zahvaljujući tome.

5. travnja 1992. bila je projekcija, meni za rođendan. Bilo je jako dirljivo, bilo je to za uzvanike jer je prenosio radio. Prkosili smo jer su oni praktički bili na Crnome i mogli su nas bombardirati u školi u Stanovima kako ih je volja. Mislili su da je to već bilo snimljeno. Shvatili su da je to stvarnost tek u dvi ure. U uru, uru ipa je bila projekcija za građanstvo. I ja sam bio tamo, bio sam vani i počele su padati granate. Ljudi koji su bili na projekciji nisu čuli da padaju granate jer su granate bile i na filmu. Ne sjećam se je li se film pogledao do kraja.

I: Kako ste se nosili s osjećajem straha dok ste snimali?

M: Tu gore na Pločama i Dračevcu opalio je ovaj iz Babin Duba prema meni, čim vide kameru odmah pucaju. I dva-tri dana me neki išijas uhvatio.

Bilo je teško iz mirnog doba otići u ratno područje. Budući da sam kao montažer radio na emisijama o velikim fotografima, Robert Capa i drugi, oni su pričali kako je to bilo u ratu. I ostalo mi je ono što i vi znate: “Treba imati strah. Ako ti nemaš strah, poginut ćeš. Ako imaš strah, čuvat ćeš se”.

Iznad Kruševa, Dopuđe, i još više iza, nisu još počeli granatirati, a stojimo mi iza jednog zida, suhozida. Odjedanput je zafijukalo iznad glave i ja sam legao na pod. Kad su ono dvije kokoši, jedna za drugom, preletile iznad mene (smijeh).

Tako sam jednu večer kada smo se vraćali iz Novigrada, ja i brat smo bili u autu, a vozio je jedan mladić, vozio je 180 na sat. Strašno je vozio, ja sam stao s one lijeve strane i zaštitio sam se dalekozorom, a brat je s druge strane auta kameru stavio da nas ne bi pogodilo u srce i sl.” Bio sam na punktovima kod fontane u Zemunik (kod Doma), tamo je bila granica - check point. Između naših i njihovih. Poslije na tromeđi gore, tu se događalo ovo: snimao sam tamo i ima par snimaka u filmu „Zadre, moj galebe, moja sloboda“ kako prolaze i mi moramo pustiti vojne kamione koji nose hranu onima koji su pucali po nama. I na jednom od snimaka se vidi ona

Banička kojoj pregledavaju auto, fiću. To je ona Banička koja je bila osuđena za Škabrnju. Tu je bilo i moje auto s talijanskom registracijom koja je zabilježena pa su me naši upozorili da ne izlazim vani par dana.

Sedmi mjesec ili početak osmoga 1991. oko četiri sata sam čuo brujanje tenkova jer ovdje gdje je Višnjik, tu su bili njihovi tenkovi. Izgledalo je kao kad netko ima vozački ispit i daje gas, kao da će poletiti. Ja i brat smo odlučili da se dignemo malo ranije i odemo vidjeti što oni tamo rade. To su došli rezervisti iz Srbije, tenkisti pa je te tenkove trebalo izvući i napadati. Kažem ja bratu da uzme samo tu kameru, a ja ću mikrofona pa ću govoriti što je. Snima brat te tenkove kroz žbunje kad dolazi straža i kaže: „Prestanite i izađite!“. Ja sam izašao, bilo me je strah jer oni imaju pravo, mogu te ubiti. Ja problidio i rekao sam bratu da snima. A vojnik ponovo upozorava: „Prestani!“. Moj brat je tada kazao: „Ti si na zemlji moga oca!“ Vojnik ponovo upozorava: „Prestanite!“. Kažem ja bratu da pusti kameru i da se nije za igrati se. Tri noći sam se iza toga budio i sanjao ove povike “prestanite” jer je glupost bila moja hrabrost.

I: Vaša razmišljanja o ratu.

M: Žao mi je što se dogodio rat. Dobio sam iskustvo, nije to samo iskustvo nego... Ne žele ljudi da im pričaš o ratu. Kad mi je djeda i otac pričao o ratu, ja sam to upijao. Otac mi je bio u talijanskoj vojsci na Siciliji i govorio mi je o limunima i narančama jer mi to nismo imali ovdje.. Kad si išao u bolnicu onda bi ti donijeli naranču. Kad sam ja imao priliku otići dolje rekao sam, ćaća bio sam dolje i vidio sam naranče. Njega tada već nije bilo. Interesiralo me sve to.

12. 5. Prilog 5. Intervju s Ivom Govorčinom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Ivo Govorčin

Demografski podaci o sugovorniku: Ivo Govorčin rođen je 1935. godine na Malom Ižu. Radio kao snimatelj HRT u Zadru.

Datum razgovora/intervjua: 8. travnja 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora: 00:20:17

Medij/tehničke karakteristike aparata: mobitel

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Ovaj razgovor vodila sam s Ivom Govorčinom putem mobitela. Kao nastavnik likovne kulture Govorčin je radio u školi petnaestak godina da bi se zatim zaposlio se kao prvi snimatelj Televizije Zagreb u Zadru gdje je radio do mirovine

1974. godine. U mirovini se posvećuje slikarstvu, a bio je snimatelj ratne svakodnevice u Zadru i okolici za vrijeme Domovinskog rata.

(P)itanje: (I)vana

Odgovor: Ivo

I: Kada ste počeli snimati?

Ivo: Radio sam neko vrijeme u školi, 15 godina sam radio. Počeo sam raditi za televiziju honorarno 1969. da bi 1974. zasnovao stalni radni odnos s televizijom.

I: Strah, rat i snimanje.

Ivo: Mene je bilo strah kada sam bio u kancelariji, a kada sam bio na terenu, a bio sam cijeli rat na prvoj crti, stalno, svaki dan, i nije me uopće bio strah. Obilazio sam položaje tih naših momaka koji su bili u obrani. Čak kada je Zadar bombardiran, ja sam trčao da zabilježim taj trenutak, tu štetu koja je napravljena.

I: Osim straha, koja je još emocija prevladavala kod Vas?

Ivo: Bio je bijes, bio je revolt, bila je želja za nekakvim revanširanjem, osvetom, Svašta je padalo na pamet u tom trenutku. Te emocije koje su navrle pobijedile su strah.

I: Gdje Vas je zatekao rat?

Ivo: Bio sam u Kninu četiri dana kada je objavljen rat, kada su postavljeni balvani. Ja sam se zatekao na zadatku u Kninu i bio sam četiri dana zatočen u Kninu tako da one snimke koje gledate iz toga doba, to su pretežno moje snimke. Tu sam doživio svakakvih uvreda, psovki, prijetnji. Ja snimam, a jedan čovjek u traktoru vozi dijete i viče: „Daj ženo pušku da sredim onog ustašu!“ Takvih momenata je bilo koliko hoćete. Tada je prvi put i pucano na mene, pucano prvi put u Domovinskom ratu. Toga dana kada je proglašeno ratno stanje, snimao sam što sam mogao, skrivećki, jer nisam smio pokazati kameru. Iz auta, ili bi se skrio pa nešto zabilježio, i onda sam htio plasirati na hrvatsku televiziju. Međutim, svi putevi su bili blokirani. I onda sam se dosjetio da postoji jedan put koji je Marmont bio napravio koji ide iz Knina, ispod kninske Polače i Kosova tamo na Hrvace. Onda sam išao tim putem, taj put je bio makadamski, kada sam došao na jedan zavoj bilo je postavljeno ogromno kamenje. Procijenio sam, kada bi makao jedan kamen da bi se mogao nekako provući. Izašao sam iz auta, idem maknuti taj kamen, a gore s čuke se pojave četiri spodobe i viču: „Ostavi to!“ Ja kažem, ljudi žurim, moram krenuti, moram. „Ostavi kad ti kažem!“, opet će oni. Ja opet odgovaram, čekajte! Bio sam malo uporniji i oni onda su lansirali jedan hitac prema meni. I onda sam se okrenuo

na toj cesti nekako, a koja je bila uža nego to auto i vratio sam se u Knin. Tu sam bio još tri dana. Četvrti dan morali su maknuti balvane i nastalo je malo primirje, to sam iskoristio i onda sam se provukao do Zadra nekako.

I: Snimajući opasne situacije, jeste li mislili kojim slučajem na kompoziciju kadra, način na koji ćete prikazati događaj?

Ivo: Ne, to nije bilo moguće. Jer, ako bi me zateklo s kamerom, onda bi nastradao i ja i kamera. U Kninu sam skrivečki uspio snimiti te kadrove, tu hysteriju, tu viku koja je nastala tada, kada su se naoružavali kalašnjikovima, to sam uspio nekako snimiti kroz prozor auta.

I: Koji Vam je najgori trenutak kao građanina, a koji kao snimatelja u ratu?

Ivo: Najteži trenutak je bio kada sam bio u kancelariji i kada su gađali Dom kulture i pogodili ga s jedno pet šest granata, a ja sam bio dolje u prizemlju, treslo je dosta.

A najtužniji i najtragičniji trenutak mi je bio kada sam snimao reportažu s Igorom Mirkovićem na Velebitu na Maloj Bobiji. U trenutku kada sam ja snimao, u toj postrojbi bio je i moj sin. Negdje oko jedanaest sati moj je sin naletio na minu i ostao bez noge. Nisu mi to htjeli reći sve dok ga nisu nekako uspjeli prebaciti u bolnicu. Dan danas ne mogu to proživjeti nikako. Strašno me to pogodilo.

I: Kojom kamerom ste snimali ratnu svakodnevicu?

Ivo: Snimali smo tehnikom koja je bila jako zastarjela. Mene čudi što je HRT koja je znala kakva je situacija u Zadru, nas nije opskrbila s najmodernijim ili suvremenijim pomagalicama, nego smo se tako mučili. Ja sam snimao kamerom koja je vezana s magnetoskopom, posebno ton, posebno slika. Nije se mogla uključivati i isključivati, nego se uključivala preko skopa. Onda ovaj tonac koji je nosio skop, nije znao kada sam ja uključio kameru i kada je isključena. Tako se događalo da sam snimao u prazno, a da sam „snimao“ kada je bila isključena. A kada je bila uključena, kamera je mirovala. To je bila komedija! To mi zapravo nije bilo jasno, zašto je to bilo tako, zašto mi nismo bili opskrbljeni da možemo snimati?! Svaki dan sam bio na terenu!

I: Kako ste slali materijale u Zagreb kada su odašiljači bili porušeni?

Ivo: Dovinjavali smo se svakako. Veza je bila preko Paga i onda na autobus ljudima koji su išli do Zagreba i u dogovoru s redakcijom u Zagrebu dočekali bi taj materijal. Prije, dok nismo imali linka, dok nismo bili povezani s televizijom direktno, onda sam ja te materijale nosio na Čelavac dok je bilo moguće, ali to je bilo vrijeme kada nije bilo rata ili sam nosio u Split, u

Zagreb ili sam nosio na avion. Bilo je situacija kada je avion vozio po pisti, a ja sam trčao za avionom. Bilo je svašta, bilo je komičnih stvari da se pošalju materijali.

I: Imate li posljedice uslijed takvog stresnog rada?

Ivo: Nemam nikakvog stresa, nisam se bojao. Inače po prirodi nisam strašljiv, osjećao sam samo revolt čime sam radio, kakve sam imao uvjete za rad.

12. 6. Prilog 6. Intervju sa Zdravkom Mustaćem

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupiće

Ime i prezime sugovornika: Zdravko Mustać

Demografski podaci o sugovorniku: Zdravko Mustać rođen je u Zadru 1961. godine. Danas je nastanjen u Privlaci.

Datum razgovora: 8. travnja 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 00:28:10

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: mobitel

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Razgovor sam vodila sa Zdravkom Mustaćem putem mobitela. Studirao je pravo u Splitu, filmom se počeo baviti osamdesetih godina prošlog stoljeća u Kino klubu Split. Režirao je preko šezdesetak kratkih alternativnih videa, filmova, televizijskih dokumentaraca, kratkih igranih filmova, glazbenih spotova te dva duga igrana filma. Temu rata obradio je u eksperimentalnom filmu „Rat je“ i kao jedan od autora u filmu „Zadar nije za dar“.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (Z)dravko

I: Opišite kako je nastao film „Zadar nije za dar“.

Z: Film potpisujemo nas četvorica. Duško Brala je vodio video dnevnik. Bilježio je događaje u Zadru, one najgore dane kada je Zadar bio okružen sa svih strana, bombardiran. Pratio je sva događanja u Zadru. Nama je bio cilj da prikazujemo događaje u samom Zadru. Vlado Zrnić mi tada dolazi s idejom da bi mogli od toga materijala sklopiti neki film. Znači, ja i Vlado, Brala kao snimatelj, on je tada bio potkovaniji u tehničkom smislu i imao je sve potrebno za snimanje i montažu i montirao je film, a Vedran Čupić, koji je nažalost pokojni, poznati glazbenik koji je svirao u Dorian Gray s Massimom Savićem, on je radio glazbu. Radio je sjajnu glazbu. Onda

smo nas četvero razmišljali, nismo znali kako bi to potpisali pa smo rekli, ajmo se sva četiri potpisat kao autori. Moja je ideja bila da strukturiramo film po danima, iz cijelog tog materijala, da idemo po danima i onda da uzimamo najzanimljivije dijelove, kadrove ili ono što nam je odgovaralo u tom ritmu. To su uglavnom snimci iz 1991., a mi smo to završili negdje početkom 1992.

Brala se nije bavio profesionalno niti amaterski filmom, snimao je pireve. Vlado Zrnić je u to vrijeme već, mislim, završio „Accademia delle Belle Arte“ u Veneciji, slikarstvo, i to je bio njegov početak zanimanja za filmove, a ja sam se osamdesetih godina bavio amaterskim filmom u Kino klubu Split.

U filmu su prisutne intrigantne scene, Brala je snimio strašne stvari. Na Muraju, bedemu na zadarskom poluotoku, snima kadrove bombardiranja iz aviona, on se tada nalazio tamo s kamerom. Sve je to duboko proživljeno. On je s tom kamerom ušao u svaku poru te agresije i svega toga.

I: U filmu ima puno motiva vode...

Z: Zadar je okružen vodom, uglavnom je snimano sve na poluotoku gdje se događaju ti prizori, poluotok je okružen morem, sa svih strana je voda. Onda imaš i brodove, brodove vezane za rivu, te brodove koji napadaju Zadar.

I: U filmu ima dosta prikaza životinja. Mrtvih i živih.

Z: Jedna vrsta patnje, ali na jednoj metaforičnoj, simboličkoj razini pasjeg života. Tako da on funkcionira i na taj način. Životinje su također patile, još i gore, onako napuštene i ostavljene. Dosta se životinja pojavljuje u filmu. Posebno se ističe onaj upečatljiv pas na mostu.

I: Pješački most je čest motiv u filmu.

Z: Most je stalni motiv. Svaki dan, svaka početna scena se otvara s mostom, gdje god smo mogli. Specifično je to što je snimatelj nastanjen jako blizu mosta. Tako da je vodio dnevnik. Svako jutro kada se ustao, a za vrijeme te opsade, uspeo se tu gore iznad mosta i snimao je most i sve što je na mostu. Skoro svaki dan je bio početak te sekvence s mostom, i te mijene na mostu zapravo pokazuju tu protočnost filmske slike, odnosno kako se na mostu odražava cijela ta situacija. Na mostu vidiš je li opća opasnost traje ili ne traje, po mostu se može vidjeti bilo grada i bilo rata.

I: U filmu su prisutni portreti ljudi i djece. Posebno su upečatljivi portreti djece.

Z: Djeca u autobusu su djeca koja izlaze iz grada, grad je bio u okruženju, pod svakodnevnim granatiranjima i onda se organiziralo da se samo najmlađa djeca, koliko je moguće, odvezu van Zadra. Ti kadrovi su bili oproštaji roditelja i djece.

I: Vaš autorski film „Rat je“ eksperimentalni je film također nastao u Zadru za vrijeme rata. Kako je nastao ovaj film?

Z: Ovaj film je zanimljiv kao dokument, ali možda je malo artificijelan, i pomaknut po montažnom postupku kada se u pravilnom ritmu ponavlja rečenica „Rat je, rat je“. To je početak 1992. i mi smo to bukvalno snimali dok su padale granate. Ja sam pokupio nekolicinu poznanika, prijatelja, ljudi koji su se u to vrijeme našli u Zadru i onda sam im samo rekao-imate minutu vremena da kažete što vi mislite što je za vas rat s time da morate početi s „Rat je“, to je bitno lingvistički, retorički početak, jer ja sam unaprijed znao kakva će biti struktura filma i da se mora ponavljati to „Rat je, Rat je, Rat je“ ... pa se smanjuje sve do zadnjega.

Tako da se ti likovi i ritmički pojavljuju u jednoj mozaičnoj strukturi, montažno atraktivnoj, ponavljaju to „Rat je“ i onda izgovore, svatko na svoj način, naravno, što oni misle da je rat.

I: To je njihova autorefleksija rata, a ujedno i Vaša?

Z: To je i moja autorefleksija na rat upravo zbog pristupa toj tematici, tom načinu na koji sam dokumentirao i intervenirao na njihove stavove.

12. 7. Prilog 7. Intervju s Davorom Šarićem

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Davor Šarić

Demografski podaci o sugovorniku: Davor Šarić rođen je 1961. u Šibeniku. Danas je nastanjen u Zagrebu.

Datum razgovora: 16. travnja 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 00:44:12

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: mobitel

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Razgovor sam vodila s Davorom Šarićem putem mobitela. U Splitu je završio srednju školu za primijenjenu umjetnost (Odjel fotografije). Na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu diplomirao je 1986. godine (Odsjek filmskog snimanja). Danas se aktivno bavi snimanjem dokumentarnih filmova, fotografijom i primijenjenom grafikom, radi kao izvanredni profesor na Sveučilištu J.J. Strossmayera u

Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Odsjek za vizualne i medijske umjetnosti. Bio je snimatelj ratnih događanja šibenskog područja i šire, a s Antom Granikom u kratkim reportažama donosi priče ratne svakodnevice šibenskog kraja i šire.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (D)avor

I: Molim Vas da ukratko opišite kako ste počeli snimati ratna zbivanja?

D: Završio sam filmsku akademiju kao filmski snimatelj. Šibenik je imao tih osamdesetih godina nekonstantnu ekipu koja se bavila izvještavanjem s toga područja. Čak iz mirnodopskog vremena, koliko znam, tada je radio Ante Balin i to filmskom kamerom. To je zapravo tehnologija filma koja je od videa bila puno kompliciranija jer je trebalo prolaziti period razvijanja, obrade filma tako da su to bili tehnološki i drugi problemi, i negdje 1988. godine su se pojavile prve priče da li bi možda mogao biti zainteresiran za rad na televiziji kao vanjski suradnik. Tada su počeli takvi neki pregovori, mislim da sam počeo aktivno raditi za TV negdje 1989., dakle nakon izbora. Mislim da je to bilo neko ljeto požara, kao novinar-suradnik na HRT je radila Jordanka Grubač. Radili smo nas dvoje zajedno, mislim da je prije mene radio u tom filmskom svijetu i Šime Strikoman.

Dakle, ja ulazim u taj prostor. To je jedna luda sezona nekakvih požara, cirkusa, kamere nemamo. Zapravo, kamera dolazi iz Splita, mi nešto pratimo i snimamo. Čak se više ne sjećam na koji način smo taj problem rješavali. Ali, kako se situacija počinje politički komplicirati, tako vrh HRT pokušava napraviti, jasno mu je da je Šibenik prostor koji treba biti pokriven, i 1989. / 1990., na tom nekom prijelazu, pala je ideja u TV centru Split da se formira mali tim. Morate znati da je do tada TV ekipa brojala 4-5 ljudi. Imali ste vozača, tonca, rasvjetlivača, novinara, snimatelja. Zapravo, još uvijek nema rata, ali ima tih nezgodnih situacija. Tada je, ili je to ideja TV Split ili TV Zagreb, više se ne sjećam, ali se stvorila namjera da se napravi jedna mala ekipa od dvoje ljudi. Tih dvoje ljudi smo bili Ante Granik i ja. I od toga trenutka, počinje naša suradnja.

Ante Granik je tada bio privatno vezan za Šibenik, povremeno je radio u Splitu kao realizator jer Ante Granik je suštinski, a to je možda i tajna našeg dobrog funkcioniranja kasnije, da Ante Granik nije bio novinar, Ante Granik je po 'defaultu' bio režiser.

Još 1989. nema ratnih zbivanja, bili su neki požari, tko podmeće, tko ne podmeće, hrvatska policija, grb, skidanje zvijezde. Dakle, počinju komplicirani politički odnosi koji se još uvijek

ne manifestiraju u nekim ugrozama života, ali je zapravo malo-pomalo sve neugodnije i neugodnije taj posao raditi pogotovo kad odlazite u prostore koje ne kontrolirate, odnosno kada odlazite u prostore s većinskim srpskim stanovništvom, a to je već vezano za devedesetu.

I: Kako ste se nosili s emocijom straha dok ste snimali ratna zbivanja?

D: Ne mislim da sam neki hiper hrabar čovjek, ali nisam niti kukavica. Nekako uvijek mislite da vam se neće ništa dogoditi, a tako vjerojatno svi misle, a ne prođemo svi jednako. Dakle, nelagoda postoji, možda ne strah, nego nelagoda. I dok ste u toj nekoj situaciji, ne bi to nazvao adrenalinom, nego vi radite posao, vi ste na jedan drugi način aktivni sudionik onoga što se događa ispred vas. Vi ste djelom, kao da ste s tom kamerom na neki način zaštićeni, ali vraga ste zaštićeni. Ali, psihološki u sebi imate možda taj osjećaj da vam kamera daje, neću reći dozu sigurnosti da se ne može ništa dogoditi, vi se bavite svojom kamerom i vi se bavite svojim poslom, a možda u tom trenutku niste svjesni nekakve nezgode koja se može dogoditi.

S obzirom da ja nisam čovjek koji je ušao u to, reći ću, iz nekog ratnog poriva, ja nisam ratni snimatelj, ne nazivam se tako, jednom sam rekao kada su me neki pitali, da sam više domobran, mene je rat zateka. Ja sam radio najbolje što znam raditi. To je bila ta situacija da možeš snimati, a sad, unutar toga naravno da je bilo i straha i nelagode, a to vam se sve smjenjuje. To je tako to je kao da vas netko pita je li se bojite voziti automobil, suštinski da, a praktično ne.

I: Jeste li kadriranjem svjesno ili nesvjesno htjeli prikazati trenutak, ozbiljnost situacije ili je dolazilo samo od sebe sve to?

D: Film kao i književnost ima svoju sintaksu i poetiku. Ja, budući da dolazim iz filmskog svijeta, kada nešto mislite, kada počnete raditi, vama su u glavi neki kadrovi koje ste nekad u nekim filmovima gledali. Vi imate neko predznanje koje vam je upisano, ne znam, onako u trbuhu, u DNK, i vi radite, sve što radite, radite s određenim iskustvom koje ste imali, mislim iskustvo gledanja, zapravo, jer nemate svoje osobno iskustvo, nisam čovjek koji se bavio takvim stvarima. Meni se, ono što sam zapravo rekao, meni se rat dogodio, mene je rat zatekao.

Mislim da je to jedno obrazovanje i jedno iskustvo gledanja filma je sigurno utjecalo da se određene stvari snimaju na način, da se mogu snimati, s tim da kad nastane "cirkus", tu više nitko ništa ne misli.

I: Ispričajte nam jedan trenutak kada ste se našli po život opasnoj situaciji.

D: Našao sam se u toj situaciji, pogibeljnoj, zapravo. Zadnja kamera koja je ušla u Kijevo sam bio ja. Došao sam helikopterom iz Splita, sasvim slučajno sam došao u Split, pitali su me hoću

li doći u Kijevo, ja sam rekao hoću. U TV centru Split su rekli, dobro, O. K., zapravo nisam ni znao gdje idem i šta radim. Znao sam da je okupirano Kijevo. Međutim, to je bila neka delegacija s Onesinom Cvitanom koja je tamo išla na pregovore i mi smo s helikopterom JNA išli iz baze Lora, helikopter prepun generala, admirala i nas: Onesin Cvitan, nešto civilne vlasti i ja kao Cvitanov čovjek s tim da sam sakrio kameru, kamera je bila zalijepljena ispod jakne. Kada smo tamo došli, izvadili kameru, počeli snimati i snimali smo, snimali, snimali, i pred kraj kada je JNA rekla da se ide za Split, ja sam kazetu izvadio, to je bila neka VHS kamera, pitao ove u Kijevu imaju li neku drugu VHS kazetu, a original kazetu dao Onesinu Cvitanu pretpostavljajući da će njega zadnjega provjeravati, a u ovu kameru stavio ovu bezveznu kazetu koju sam dobio od nekih tamo stanovnika. Kada sam došao u helikopter dva vojna su policajca uperili puške u mene, zapravo zarobili me, uzeli kameru i to je zapravo bila najdelikatnija situacija u kojoj sam se našao jer iz helikoptera je bilo teško uteći. Ali me spasila strast ljudi za pečenom janjetinom tako da su oni sletili na Boraju s helikopterom da bi se jedan dio njih iskrcao da bi otišli na ručak. Kako se helikopter spustija i kada su ti generali krenuli vani, ja sam se samo u toj gužvi jednostavno digao i skočio vanka iz helikoptera i istrča tamo u neko žito. Je li to bilo pametno što sam uradio s pozicije mene, djece i svega, vjerojatno nije. Ali, učinjeno je bez neke veće spektakularne hrabrosti. Ne znam što bi vam rekao. Evo, samo jedna situacija, ali bilo je takvih situacija iks.

I: Koja emocija je ostala najsnažnija, a vezana je uz Domovinski rat i Vaš posao kao snimatelja?

D: Ja volim film *Divlju Hordu Sama Peckinpaha*, meni je zapravo ta '91. godina, to je zapravo veliko srce koje je bilo svugdje prisutno i taj period sam uobičavao nazvati Meksičkom revolucijom. Ako je nešto ostalo u tom nekom dobrom sjećanju onda su i ti ljudi, taj duh i to vrijeme koje ja nazivam tim nekim kolokvijalnim žargonom, više sa reminiscencijom na neku filmsku tradiciju, to je zapravo taj period vojske u nastajanju, ljudi velikog srca, vjera da možeš učiniti više nego što možeš. Čak i ta avantura koja se tu nalazi, zaista, filmske konotacije pa to možemo povući od *Divlje horde*, *vesterna*, *Španjolskog građanskog rata*, *literature*, *do, eto*, svih tih nekih *hemingvejevskih* asocijacija, ali *post festum*, da je bilo jednostavno, nije.

I: Koliko je Vaše iskustvo rada u časopisu *Polet* i izložbama utjecalo na Vaša snimanja za vrijeme rata i općenito?

D: To je period sazrijevanja, zanatskog sazrijevanja, imao sam iskustvo rada u medijima, a ja osobno nikad previše nisam volio medije. Nisam volio dnevno izvještavanje, mene to nikada

nije zanimalo na razini zadatka kojim sam se ja bavio, fotografije. Međutim, naravno da je fotografija sastavni dio toga, jednostavno tko god se bavi fotografijom dotaknut će se jednog takvog iskustva i u svakom je slučaju to iskustvo koje sam imao, snalaženje u određenim situacijama, sigurno dobrodošlo.

I: Opišite suradnju s Antom Granikom.

D: Mi smo jako dobro funkcionirali, pogotovo što Ante Granik nije bio klasičan novinar. Ante Granik je čovjek koji je u medij ušao iz poslova režisera i on se u mediju našao kao čovjek koji je itekako svjestan snage slike i onoga što se slikom može postići. Tako da, zapravo, Antu Granika treba promatrati u tom kontekstu. Ante Granik nije čisti novinar, Ante Granik je, negdje je Vaše pitanje bilo je li jednostavno pisao tekstove. Ante Granik nije pisao jednostavno tekstove, ne zbog toga što ih nije znao napisati jednostavno, nego upravo svjestan odgovornosti izrečene riječi i kakvo uporište ima u slici. Tako njihovi prilozi i dan danas kada se gledaju odišu i zapravo jednim, usuđujem se reći, poštenim novinarskim pristupom, u navodne znakove, i odišu pameću jer njegovi prilozi zapravo nisu zastarjeli jer su protkani osnovnom humnističkom idejom.

Neki naši prilozi su trajali duže, to su bile neke forme i do desetak minuta, to su bili pravi mali izazovi i to su bili pravi mali dokumentarni zapisi. I to je nešto čemu smo se dijelom svi skupa veselili jer su nastajali kompletniji proizvodi koji nisu samo novinsko izvještavanje.

I: Kako je suradnja izgledala na terenu?

D: Mi smo već dovoljno zajedno radili, novinar radi svoj dio posla, snimatelj radi svoj dio posla. Možda jedan najluđi period gdje se nismo mogli dogovarati što ćemo raditi, to je što vam situacija donese, oni famozni pregovori s Ratkom Mladićem u Žitnici gdje smo zapravo proveli petnaestak dana u razno raznim pregovorima. U tim pregovorima jedan radi jedno, a drugi radi drugo. On skuplja informacije oko samog događaja, ja zapravo moram donijeti neku sliku. Mi smo se vremenom jako dobri upoznali, dijelili smo tu jednu zajedničku filmološku poetiku i to naše zajedničko vrijeme smo više pričali o knjigama i filmovima nego o samom ratu. Tako, usuđujem se reći da dio te neke poetike koja van izlazi na takav način, onda je to rezultata tog jednog dobrog međusobnog poznanstva.

I: Kako su se kreirale teme reportaža?

D: Temu kreira događaj koji vas zatekne. Mi smo krenili u onaj famozni ponedjeljak prije napada na Šibenik na Žirje. Nismo znali u što ćemo upasti. To je zapravo jedna priča o tome, tako nastaju priče. Mi smo išli na Žirje s namjerom da se ne emitira reportaža jer još nije bilo

javno objavljeno da se Žirje predalo Hrvatskoj vojsci. Međutim, dolaskom u Vodice smo zatekli uzburu i spletom okolnosti smo na Šibenskom mostu bili nekih desetak minuta prije dolaska tenkova. Tako ti kadrovi koji su tu nastali su rezultat tako jedne kaotične situacije.

I: Koja Vam je reportaža ostala u posebnom sjećanju?

D: Uh! Ostala mi je ta jedna reportaža iz '91. godine, tog napada na Šibenik, to je jedna dosta emotivna reportaža i ostala mi je jedna reportaža na koju se dan danas naježim, mislim da je nastala '93. za vrijeme velikih bombardiranja Šibenika kad se biskup Badurina preko radija obraćao građanima Šibenika i... Zapravo, sve vam je to tako išlo.

Bila je konstantna improvizacija, jer vas situacija navodi da improvizirate, od načina dolaska, načina odlaska, kompliciranog načina prebacivanja slike, što se zapravo treba vidjeti, a što ne...

I: Tko je montirao reportaže?

D: Dok nema TV centra Šibenik mi svaki dan idemo u Split i mi svaki dan vozimo sliku u Split. Dakle, mi smo na terenu i snimamo, u nekom trenutku odlazimo za Split i tad počinjemo montažu u samom Splitu. Kad završi montaža, emitira se obično u prvi dnevnik, montiralo bi se desetak minuta prije početka dnevnika, nakon toga nazad za Šibenik, sutradan ujutro opet, obično prema Skradinu, prema terenu, obično gdje nas je vuklo i opet isti ritam.

I: Opišite nam Antu Granika kao osobu.

D: Suštinski, on je imao humanistički pristup u nehumano vrijeme i što je pristupao ne samo kao novinar, ne samo netko kome treba trenutna senzacija nego svjestan onog vremena koje će doći nakon toga i itekako je birao riječi, pristup koji će ostati iza njega.

Emocija vam izlazi dijelom i iz poetike. Ako poetika nije hladno novinarska, onda naravno da u tu priču unosite emociju. Ako unosite jedan korpus nagomilanog rada od prije, ako je vezan ne samo za novinarski posao nego zapravo za filmski posao, onda je prirodno da temama pristupate na kompleksniji način, a ne dnevnovinarski površno, i naravno, da u tom trenutku vani izbija emocija. Ali, ako u sebi ne nosite potencijal za emociju, onda emocija iz vas ne može niti izbiti. A Granik je u svakom slučaju bio emotivna osoba.

I: U jednom intervjuu sam pročitala da je Granikov život odmalena obilježio rat. Zna li nešto o tom dijelu njegovog života?

D: Jednom sam se zatekao u Sarajevu, snimao sam neki dokumentarac povodom, mislim dolaska Ivana Pavla ili možda nešto drugo. Spletom okolnosti smo spavali u tom dijelu Sarajeva koji se zove Alipašin Most. Nazvao sam ga u Šibenik i rekao, čuj stari, spavam ovdje na mjestu

gdje si se ti rodija. On je rođen za nekog granatiranja željezničkog konvoja, mislim da je u pitanja 1943. godina, mislim da je bio neki ljetni mjesec. To je bilo nakon bombardiranja Makarske, mama mu je bila u nekom zbjegu preko Bosne i rodio se, lokacija Sarajevo, Alipašin Most.

Moja priča o izvještavanju televizijskom u ratu, je vezana, i uopće zapravo, ja sam televiziju napustio 93., jedna ekipa je napustila TV Šibenik i otišla u privatne vode. I upravo zato jer se ja nisam htio baviti dnevnim novinarstvom jer mi je to bilo dosadno. Naša suradnja je trajala dok sam bio na HTV-u, mi smo zajedno formirali, i još neke kolege, iz tog našeg, recimo da smo mi bili taj neki kostur sadašnjeg TV centra Šibenik. Taj rad koji smo u ratu napravili je bio toliko vidljiv i minutažom zastupljen u programima HRT-a da se jednostavno stvorila pretpostavka za stvaranje TV centra u Šibeniku.

12. 8. Prilog 8. Intervju sa Sanjom Radin-Mačukat

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Sanja Radin-Mačukat

Demografski podaci o sugovornici: Sanja Radin-Mačukat rođena je 1958. godine u Šibeniku.

Danas živi u Srimi.

Datum razgovora: 30. ožujka 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora: 00:38:50

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: diktafon

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Razgovor je vođen u Gradskoj knjižnici Vodice. Sanja Radin-Mačukat je od 1996. godine ravnateljica Gradske knjižnice Vodice, a od samih početaka sudjelovala je u radu TV Vodice.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (S)anja

I: Opišite nam početak suradnje sa Šimom Strikomonom i rada na TV Vodice (TVVD)?

S: Ja sam radila u Adriatic Clubu u Vodicama, u marini. Šimu poznajem od svog rođenja. Tako, razmišlja je Šime kako bi bilo zgodno da ima svoju televiziju, odnosno da bilježimo dokumentarnost trenutka, znači nešto što se događa tog trena i nešto što se ne može režirati. Znači, ono što kažu, sirovine. I jednog dana u travnju došao je k meni i rekao: "Čuj, ja imam

namjeru popratiti jednu manifestaciju koja se zapravo bori i na neki način za ovu Hrvatsku, za slobodnu Dalmaciju, za slobodan Jadran, očito nam se svašta sprema". Sve se to događa iza Krvavog Uskrsa, znači, '91. godine nas dvoje odlazimo u Jezera snimiti jednu emisiju u nizu manifestacije „Mare nostrum Croaticum“.

I tu započinje naša prvotna zajednička priča. Ja sam tada prvi put nakon dugo, dugo godina, progovorila engleskim takvim kakav je bio jer sam morala gostu uputiti pitanje na engleskom, a gledateljima koji će mene gledati, ujedno to odmah i prevesti. Nakon toga smo otišli i u Skradin prateći istu tu manifestaciju. I na kraju, moje putovanje sa Šimom završava u Primoštenu.

A zašto smo išli na sva ta tri mjesta? Iz razloga što je jedna od naših posada u brodu Šijun zapravo sudjelovala u tom nekakvom protestnom pohodu obrane časti i onog slobodarskog duha cijele Dalmacije, onda i cijele Hrvatske. I tu onda započinjemo mi našu priču.

Naša priča počinje početkom Domovinskog rata u skradinskom zaleđu, zapravo, i tu smo bili na terenu, tamo gdje su bili i svi naši i branitelji koji su se tog trena našli na tom području, dakle pripadnici 113. šibenske brigade.

I tu ih mi posjećujemo od Rupa, Dubravica do Bićina, gdje smo mogli proći. Bili smo u Prukljanu. Tamo smo sretali brojne branitelje, vidi se strah na njima bez obzira što su oni vojnici i što je to ono "muško" i "mi smo jaki, mi smo hrabri". Međutim, taj osjećaj na neki način da imaju tko zna koga ispred sebe s druge strane, naprosto, imali smo jezu u kostima, to je bilo strašno.

I na jednom povratku iz Rupa, gdje smo imali čak i pratnju tadašnjeg ministra unutarnjih poslova gospodina Onesina Cvitana, doživjeli smo prepad. Recimo da je to bio prepad, u tom trenutku kamera ostaje upaljena. Ja kažem Šimi, pa ti nisi normalan, di si ti mene doveja, znaš da imam dvoje dice doma. Ali, meni Šime odgovara: "Što je tebi Sanja, pa neće probiti, Volvo ima najbolji čelik, auto koje je najsigurnije na svijetu". Naravno da sam da sam u tom trenutku bila i izvan sebe, ne znajući što se zapravo zbiva. Vojnici su izašli vani, imaju sve one pancirke, svi su na gotovs. Ja se prvi put nalazim u jednoj stvarnoj situaciji, više me ništa nije briga, za nikoga, u tom trenutku zaboravljaš ime, prezime, otkud si, koga imaš, ništa ne znaš, samo čekaš da to prođe. U jednom trenutku dolazi do nas pokojni Gas iz Skradina i kaže: "Ovo je bila samo vježba".

Dakle, o toj vježbi ne trebam pričati. Mislim, to je bilo stvarno strašno. Strašno potresno za mene.

I: Recite nam nešto o radu u TVVD, kako je to izgledalo?

S: I sada, čitav taj rad koji smo mi poslije obavljali, ja s kolegom Bilanom, zapravo smo volontirali. Naravno, bila sam zaposlena, ali uvijek smo nalazili načina kako ćemo napraviti i emisiju koja će u tim ružnim vremenima ljudima vratiti malo života na način da budemo malo i humoristični. Pa smo bez nekih posebnih priprema birali sugovornike za koje smo već unaprijed znali da ćemo od njih naučiti, ako ništa drugo, o životu koji su nekad živjeli, dakle o životu od prije pedeset, šezdeset godina, to je sad znači već, sad su to velike godine, sedamdeset recimo, i nasmijavali smo one koji su to mogli gledati, mislim, to su bile toliko simpatične i interesantne emisije gdje su naše starije sugrađanke i naši stariji sugrađani, pa čak i bračni parovi tako znali i zapivati u toj televizijskoj emisiji pa su znali ispričati svoj život, itd.

Jedan od segmenata je bio kao kako ćemo sve to posložiti, hoćemo li se ipak baviti temama starijih ljudi, kojim periodom ćemo se baviti zapravo? Međutim, kako je krenuo rat, više nije bilo razmišljanja o takvim stvarima da to možda napravimo u nekakve odjele, međutim, ipak smo uspjeli.

Tako u trenutku kad nitko nije imao vezu s bivšom televizijom, tada su Vodice imale preko odašiljača na Martinskoj tu vezu, znali smo da nas gledaju Šibenčani i dio naseljenih otoka s jedne strane, a s druge strane mi smo u domove naših sugrađana donosili i radost i žalost, reklo bi se, jer smo bilježili i one manje lijepe trenutke, sahrane su bile posebno dirljive i, ono što bih posebno istaknula, drago mi je što su naši najmlađi ipak uspjeli na neki način dobiti edukaciju koju tada nisu mogli imati jer je škola naravno bila zatvorena i nije se znalo kako će i kada će konačno početi, hoće li ovo brzo prestat ili neće brzo prestati. Znamo svi kako je zapravo završilo i bojim se da su nam djeca iz tog vremena bila toliko željna škole poput sad ovog vremena, da se ne vraćamo ovdje.

I: Kako ste se osjećali kao stanovnica Vodica za vrijeme rata, u situacijama u kojima se do tada niste nikada našli (razaranja, granatiranja, ljudska patnja, ostale ratne opasnosti)? Opišite jednu takvu situaciju i emocije koje su bile prisutne u tom trenutku?

S: Dakle, rekla sam da sam bila na ratištu i da sam se jednom zgodom čak našla na meti jednog snajpera negdje na relaciji Dragišić-Čista Mala. To je baš bilo uskršno vrijeme i mi smo htjeli, '92. je u pitanju, mi smo htjeli zapravo posjetiti naše branitelje tamo gdje su baš na prvoj crti linije. U jednom trenutku zapovjednik, pokojni Ante Boban, mi kaže: "Ti nisi normalna, pa di si tamo išla, je li vidiš da su tamo protutenkovske mine!" Naravno, kad je rekao da sam na nišanu, da sam u tom trenutku samo razmišljala kako pretrčati cestu. Uspjela sam tu cestu

pretrčati. Naravno, nije bilo nikakvih djelovanja s druge strane, ali isto nisam imala mira i popela sam se na kat kuće gdje je bila izvidnica i tamo sam preko snajpera vidjela tko je to mene mogao pogoditi. A još jedna, simpatična situacija. Ja sam kao obukla neki kostimić, zeleno-crni na kockice, misleći da je to jako slično gardijskoj uniformi da će može biti manje vidljivo, a to vam tek poslije proradi kada o tome razmišljate (smijeh).

Ima još, da se vratim na tu prvu Novu godinu (1991., op. a.) koju smo dočekali s našim sugrađanima. Bila je, naravno, zračna opasnost, opća opasnost, uzbuna je bila, strašna. I sad mi krećemo u studio, a treba doći do studija, morate proći onaj dio koji je gotovo uvijek na meti i minobacačkih granata i nekako smo tamo došli. A kada idete na doček Nove godine, uvijek se lijepo dotjerate. Tu je bila frizura, malo šminkice, fina garderoba. Došli smo tamo u studio i onda su neki naši ljudi koji žive vani, s njima smo uspostavili na neki način kontakt, telefonski jer drugačije niste niti mogli jer nije bilo ni Skypea, WhatsAppa, Vibera. Oni su razgovarali, mi smo im davali informacije, a glas koji su naši gledatelji mogli čuti preko emitiranja Televizije Vodice je njihov glas i njihovo javljanje u emisiju. To je imalo strašan odjek među svima koji su to pratili jer to je bilo ono: “niste sami, proći će, pomoći ćemo vam, spremamo humanitarne pomoći”. Tu su bili i brojni konvoji koji su pripremali. Malo je reći hvala, što su ti ljudi sve skupa učinili.

I: Kako su bile koncipirane emisije?

S: Imali smo emisiju iz kulture, emisiju koja se isključivo bavila djecom, znači školska emisija, a ne samo školska, bilo je i drugih interesantnih sadržaja. Imali smo vjersku emisiju zahvaljujući don Frani Šimatu koji se uključio. Snimali smo mise da bi ih prenijeli gledateljima. A pratili smo i konvoj koji je išao u Dubrovnik, vezano za sv. Vlahu, jer je Dubrovnik tada bio u blokadi i organizirano se išlo prema dolje.

Dakle, u principu smo pratili nažalost ratnu zbilju iz dana u dan, koliko se kod mogla. Ali ne možete ljudima ponuditi samo takav program, tako da je bilo i glazbe, kojekakvih simpatičnih intervjua. Ali, tematski je ona bila posložena na dnevnoj bazi u smislu novosti i plus programska orijentacija koja je išla i u kulturu, i u glazbu. Glazbene emisije su bili isto bile jako dobre. Novinar Zoltan Kabok imao je emisiju “Riječ na riječ”, to bilo isto jako dobro s akterima koji su tada sudjelovali, svi uvaženi ljudi koji su dolazili njemu u emisiju i iz tog dijela Zoltan odlazi zapravo u svojoj profesionalizam. Odnosno, poslije postaje ratni izvjestitelj i nastavlja danas u svom poslu. Znači, imali smo tako nekih podjela, one nisu bile krute jer smo nastojali da svaki programski sadržaj koji bude na televiziji bude obojen. Najprije smo koristili isključivo i samo

hrvatski standardni jezik, što je bilo jako važno za istaknuti. S druge strane, ako smo kroz intervju imali ljude koji naravno ne konzumiraju takav jezik, nego su to činili u dijalektu, a onda smo se mi morali prilagođavati njima, nismo im mogli reći, uputiti pitanje koje, moguće je, ne bi razumjeli, tako da s te strane smo imali njegovanje i dijalekta, a posebice hrvatskog standardnog jezika. Pratili smo sve kulturne i sportske udruge te ako je bila bilo kakva druga manifestacija. Za poklade 20. veljače 1992. bio je strašan dan za Vodice. Trebali smo se spremati za dječju školsku pokladnu povorku. Toga dana su pale granate negdje oko 14 ili oko 12 sati. Djeca su se pripremala, ja u tom trenutku nisam znala gdje je moje starije dijete jer je išlo s prijateljima se pripremati za poklade, tako da je to bila jedna strašna panika. Jednoj prijateljici je tom prilikom VBR raketa čak pala blizu kuće, tako da je od siline eksplozije zapravo skoro izgubila oko, odnosno na to oko vidi tek 20 posto. Bilo je tih ružnih situacija. Opet, da se vratim na emisije. Znači, imali smo jednu mladu ekipu koja je unijela onaj sasvim drukčiji duh, jer ja sam već bila ozbiljna. Šime je, ono, krajnje ozbiljan, ipak je jedan umjetnički direktor u cijeloj toj priči, imali smo pokojnog kolegu Kranjca koji je to radio izvrsno, nažalost nije više s nama, moram reći da je strašno puno učinija u cijeloj toj priči.

Negdje u devetom mjesecu, da se vratim, 1991., na neki način gubimo sad kontakte jedni s drugima, ali smo se vrlo brzo vratili u cijelu priču i kolega Bilan u tom trenutku, mislim da je bilo 18. rujna, kaže: "Iman snimku, snimio sam dva, oba aviona koja su pala, ali ne znam kako ću i ni šta ću". I ja sam mu rekla, proslijedi prema Splitu, to ti je najbliže. Ne možeš ići na ovu stranu. Međutim, tu se dešava ona krađa autorstva, ali dobro, to je manje važno. Televizija Marijan je potpisala da je da su to oni snimili, to su oni poslije sve skupa riješili i tako.

I: Kako se Bilan našao u toj situacija na tom mjestu?

S: Ali morao je, nije išao kao snimatelj, nego kao branitelj i dobio je zadatak, odnosno dobio je raspored na Zečevu. Tako da su svi bili nekuda raspoređeni. Kolega Bandel Valeš je isto isto bio u 113. brigadi, onda Šime se nalazio tamo također. Uglavnom, Šime, Kranjac i ja smo bili u nekoj logistici te cijele situacije.

Imali smo odličnu suradnju sa 113. brigadom u smislu logistike, općenito i informiranja, često smo s njima iskomunicirali što se smije, što se ne smije, jer snimiti položaj i pričati o njemu je bila doslovce izdaja. Tako smo tu bili izuzetno oprezni i nikad nismo radili ništa na svoju ruku jer bilo je prerizično.

I: Gledali su vas i susjedi.

S: Da, gledali su nas i Kninjani, moram priznati da sam nekad razmišljala nakon svega toga, a što će se dogoditi ako ipak ne uspijemo? Jer pad Vukovara nas je se na neki način pokosija i kako sada dalje? Međutim, nismo stali, išli smo dalje.

I: Koja je bila Vaša uloga na TV Vodice?

S: U emisiji sam bila što god je trebalo. Nije tu bilo neke striktno podjele, pogotovo ne u tim početcima kad smo zapravo zahvaljujući Šiminoj, ja bih to tako rekla, viziji, koji je rekao - sad ćemo pogledati ovo pa ćemo ono. Onda i Kranjac je više dokumentarno bilježio sva ta razaranja. S Ivicom, kolegom Bilanom smo trebali cijelu tu priču okrenuti na sasvim drugu stranu, tako da to bude jedan teški kontrast, tako da smo imali recimo, situaciju kulturne baštine ili ostavštine kroz riječ. Tako smo znali otići da bi pitali i naše sumještane, stare i mlade, znate li vi što je to šantarel? On je zapravo vrsta kvake kojom se otvaraju vrata pa su ljudi rekli da je to francuski parfem Chanel, pa onda djeca ne znaju što je basadura, pa ne znaju još što je šumpreš. Tako da smo baštinili te stare riječi i pokušavali s njima obogatiti jezik na taj način i rješavati te situacije.

I: Kako ste se rješavali stresa?

S: Uopće ga nije bilo. Uopće ga nije bilo, to je jednostavno. Sad iz ove perspektive s ovoliko godina, s tim odmakom od gotovo 30 punih godina od početka rata, znam da imam praznina u sjećanjima. I to je očito. bilo je toliko stresno, to je onaj jedan primarni strah koji se kad se boriš za život, bojiš se za vlastiti život, da su vjerojatno tako neke od emocija ostale potisnute, odnosno neki dijelovi su mi čak, moram priznati da je to bilo, baš je to bilo, ne postoji ili smo mi sami potiskivali tu situaciju danas. Danas se sa stresom nosi svaki čovjek, pa tako i ja, ali da se dogodi, nažalost ista situacija da se nam se bilo što dogodi, ništa ne bi mijenjalo. Opet bi krenula stopama kojima smo išli s ekipom koja je bila izuzetna jer nismo samo volili jedne druge, mi smo činili jednu cjelinu, mi smo bili jedna ogromna obitelj, mi smo u svakom trenutku vodili brigu o svima, jesu li dobro i što rade, ima li kakvih problema, di je pala granata i takve stvari. Tako da i nakon svega toga smo ostali jako dobri. Nakon toga idu naše naše aktivnosti kroz neke novine tipa, ne znam, Vodičkih novina, pa onda se uključujem u Šibenski list pa Slobodna Dalmacija, pa onda idemo Radio ritam, Radio Šibenik, na HTV-u smo radili kolega Kranjac i ja, a kolega Bilan je već bio tamo u montaži. Tako da smo nastavili na neki način u tom smislu. No, međutim, život, život nas ipak odnese u neke druge vode i onda na kraju tu to prestaje. Žao mi je što nismo uspjeli, da smo možda imali svoju lokalnu televiziju poput Šibenika, poput recimo televizije Jadran ili, ne znam. Nismo nastavili da ipak uspijemo, a

mislim da bi imali šta pričati. Eto, danas je to sve manje-više na portalima. Mi nismo imali niti pult za montažu.

Svaka emisije je morala biti pripremljena u glavi novinara bez obzira o kome se radi. Govorim iz svog iskustva, znači, uvod, razrada, zaključak, a vi idete s nekim čovjekom razgovarati, a ja ne znan hoće li to tako dobro biti I hoćemo li mi ispuniti cilj kroz emisiju, zašto smo mi to sad napravili. Znači, ako ste bili dovoljno spremni, a često puta i nismo, jer takve su prilike bile, ali svejedno smo uspjeli napraviti takve emisije kojima nije trebala montaža, izuzev, moguće u nekim kadrovima gdje su kolege za pultovima stavljale pozadinsku glazbu, posebno naš pokojni Kindl koji je bio glazbenik par excellence, vrhunski.

I: Gdje vam je bio studio? Što je bilo s programom kada su bile uzbune i sl.?

S: Ništa, kao da nisu bile opasnosti, mi smo samo objavili na toj televiziji da je zračna opasnost i ostali smo u studiju tu gdje jesmo. Jednostavno je postojalo ono nešto, da se nama tu ništa ne može dogoditi. Najveći je problem bio doći do studija i otići kući, znači hotel Olimpija, centralni objekt, koji prati prilaznu cestu, koji se nalazi u ulici Ljudevita Gaja, to je nama bila jedna situacija gdje smo bili najsigurniji s jedne strane. A s druge strane, u podrumu tog istog hotela je bila ratna bolnica. I tamo su bili zdravstveni djelatnici, bilo je i puno izbjeglica i mi smo se tu miješali s kojekakvim svijetom koji su isto tako izbezumljeni bili, kao i brojni izbjeglice. Kad čovjeka izbacite iz vlastita doma i sad se nađe na hotelu, niti igre, nit razgovora, svi su u tuzi, brižni su za svoje druge koji su na bojišnici.

A onda još uvijek, u stvari, kako vam dovode nekog od ranjenika tu zato što je to tu blizu pa se dogodi u toj ratnoj bolnici, tako da je to sve činilo jednu cjelinu. I ja moram priznati, ja sam se tamo najsigurnije osjećala.

I: Jeste li imali povratne informacije gledatelja o vašim emisijama i programima, poput sugestija ili zahvala?

S: Ljudi su bili oduševljeni, dapače, zahvalni. Ne samo kad bismo se sretali, nego i nakon što smo prestali s redovnim emitiranjem, a onda su nas molili bi li mogli dobiti onu kazetu kad ste snimili, ne znam, moga dida i babu, ili kada ste mi tamo snimili oca, ili, ja bi to tako željela poslati mojima, ne znam, u Ameriku, Australiju. Tako da je bilo i takvih upita, a onda bi kolege to umnožavale, kazete koje su onda bile na VHS-u, beta, ne znam već koja je to tehnika snimanja bila. Znam da smo se neki put nasmijali jer smo imali i starije kamere i tako to, a ako posao tako ostane, još će i propasti, ali ljudi su nas prihvatili jako, jako dobro.

Čekalo se emitiranje, pogotovo u nedjelju jer se tada znalo reprizirati ono što je bilo kroz tjedan, eventualno bi ponovili neke dobre emisije. A, eho je bio, nije to kao danas, ne znam, mailom pa ćemo SMS-om komunicirati. To je bio direktni kontakt i to su bili direktni susreti i iskustvo da su oni tako iskazivali zadovoljstvo našega rada i mislim - zato smo im bili strašno zahvalni jer je to bio jedini motiv da nastavimo dalje, da smo na pravom putu. Zapravo, nije bilo kritika, to je isto jako važno, ali bi znali sugerirati, što bismo rado prihvatili ako bi procijenili, pogotovo mi smo se nalazili kao nekakvo malo uredništvo, pa bismo rekli, ne znam, sreo nas je taj i taj i zatražio da dođemo snimiti, ima užasnu štetu ili: simpatičan stari par u mojoj ulici, susjedi uvijek pjevaju, uvijek su lijepo raspoloženi, bilo bi lijepo da dođete tamo pa da ih malo posnimate. Tako da su nam i gledatelji na neki način znali sugerirati sljedeće teme.

I: Jeste li imali slobodu u prikazivanju tih sadržaja? Je li postojala neka cenzura?

S: Ne, kod nas nije bilo cenzura, a cenzuru smo imali samo u tom što nismo smjeli snimati položaje kad smo se nalazili na ratištu.

Nismo to smjeli učiniti i to smo maksimalno poštivali. Što se tiče same programske sheme i svih emisija koje su bile takve kakve jesu, tu nismo imali, ali ja se ne sjećam da smo ikad imali situaciju da nam netko kaže ovu emisiju treba baciti, ne smijete je više staviti u reprizu.

Zašto? Zato što je onda bio takav naboj, domovinski, obrambeni, branimo svi, dom netko brani na ratištu, neko ga brani, ne znam, na moru, a mi smo novinarski nastrojeni i sad želimo biti prozor u svijet svemu tome jer smo izgubili komunikaciju sa Zagrebom jer je sve prekinuto i tako, tako da nije imao tko na nas utjecati. Bili smo vrlo emotivni u tom smislu, strašna je bila ta empatija prema drugima, na visokoj, visokoj razini.

I moram reći i socijalna inteligencija u tom smislu da su ljudi prihvaćali sve što je dobro, a ono što je bilo loše je bilo zapravo tužno, tako da nema uplitanja.

I: Teško je bilo biti "drugačiji" u tim vremenima. Kako ste doživljavali takve situacije kada je sve bilo uzavrelo i kuhalo obojeno nacionalnim bojama?

S: Našla sam se u Prokljanu na terenu, ulazimo u rov i nosimo uskrsnu pogačicu i nosimo još neke kolače i nosimo neke čokolade, sokove i prilazim dvojici branitelja i kažem ja njima, dečki sretan vam Uskrs, evo već mi idu suze. A ta dva momka (plače), ta dva momka kažu: "Nama je Uskrs drugu nedilju". Ja kažem, meni je stvarno žao, a oni meni: "Ne treba biti žao, branim ja jednako k'o i vi. Isti smo". Njih dvoje su bili pravoslavne vjeroispovijesti, nisam sigurna jesu li bili iz Rasline ili iz nekog od kraja, nevažno. To je prvi slučaj na koji sam vrlo emotivno reagirala i dan danas kad se toga sjetim, strašno.

A drugo, u tom trenutku, kad smo mi bili u studiju, odnosno Televizija Vodice kada je boravila u hotelu Olimpija, kada je bila ratna bolnica u prizemlju, kada je bilo puno izbjeglica, direktor hotela u tom trenutku je bio gospodin Pamučar koji je jasno rekao i kako bi rekli, čak imao i obraćanje na televiziji. Da je Hrvatska njegova domovina i u tom smislu da želi dati obol obrani svoje domovine neovisno o tome što je čovjek pravoslavne vjeroispovijesti.

Teška je situacija bila i biti drugačiji. Slažem se, ali uvijek smo ukazivali da pošto je i Tesla rekao da je domovina njegova Hrvatska, a da je on srpskog roda, a prema tome i mi smo takvih slučajeva imali ovdje. Ali nisam se susrela s ružnim situacijama. A i nismo imali vremena razmišljati o osudama onih koji tu žive s nama, bilo je priče je li to netko javio, di će pasti granata, znate kako se razvije priča, međutim, niti ljudski, a niti taj dio koji smo odrađivali prema javnosti, uvijek smo nastojali da na neki način ne da ublažimo, nego da ako se ne moramo doticati, da ne bi stvarali neke tenzije koje bi moguće proizvele neke drugačije posljedice ne daj Bože nesagledive za nečiji život, jer čovjek je čovjek.

I: Do kada ste radili u TV Vodice?

S: Ja '92. napuštan Vodice, odlazim, kako sam dobila premještaj najprije na Žut, tamo sam bila nekih tjedan dana, nakon toga premještaj na Korčulu.

U devetom mjesecu, 5. 9. je bilo, vraćam se iz Korčule, moram pokupiti robu jer će tamo sada djeca u školu, a ja moram raditi u vanjskoj trgovini. Javim se Šimi, bila sam uvik s njim u vezi. "Super što sada dolaziš, imat ćemo intervju", kaže on, 1992. je u pitanju, "ovdje će biti postrojavanje ove četvrte gardijske. Bit će Krstičević, bit će zapovjednik Bobetko". I to je bio jedan od intervjuja gdje sam se pitala, kako ću sad ja to razgovarati s nekim tko vodi cijelu tu našu obranu, to je za mene bila toliko potresno, puna sam treme bila. Međutim, general Janko je bio jedno tako krasno čeljade i baš smo onako ugodno pričali. To mi je jedan od dražih intervjuja koji sam odradila sa ostatkom svijeta, reklo bi se tako.

Oni su 1993. prestali s radom, ja sam već s djecom bila dislocirana na Korčuli, tamo sam radila, bila sam šef te vanjske trgovine. Dakle, djeca i ja smo boravili u Korčuli i to su bili teški trenuci. Biti odvojen od doma, ne znati što se dešava u tvojim Vodicama, iako smo svaki dan komunicirali koliko je to bilo moguće i kako smo imali vremena, ali moram priznati da me je to odvajanje od grude di sam cijeli život provela, da sam na jedan poseban način doživjela, mora se reći emotivno, jako teško mi je palo. Samo primjerice radi, iako je na kraju smišno, ali kad smo došli u Korčulu, kada smo se smjestili u Kapetanovoj kući, u samom središtu cijele marine, u prizemlju je restoran, a gore na katu smo dobili jedan mali stančić da ga koristimo.

Tu prvu noć spavamo, ja naravno, ne mogu spavati, djeca su pozaspala što od trajekta što od ovog, što od onog. 16. 7., taj dan su raketirane Vodice, Gospa od Karmela je, vodički veliki blagdan.

Tu noć s 16. na 17. i negdje oko 3:30 i 4 sata čujem tako takve strašne eksplozije koje mene asociraju na VBR. I to se ponavlja skroz do jutra. Dakle, ja sam obučena, imam dvije male torbice sa sobom, odnosno dva mala ruksaka za svaki slučaj ako budemo morati bježati, a gdje ću sada bježati mislim, nisam pobjegla iz Vodica, išla sam raditi na Korčulu, moje su muške kolege bile sve na fronti tako da smo mijenjale mi žene, gdje god se to moglo odraditi tu smo mi uskakale, nije bilo pitanje gdje ćemo biti, ja sam dobila Korčulu. Pa drugu noć, pa treću noć. Već sam strašno iscrpljena, već ne mogu već ne mogu vladati sa sobom i to jutro sam, tu treću noć zapravo provela na stubama koje iz tih stanova vode prema restoranu, ali restoran ima jedna vrata, a vi ne možete ući u restoran.

Ja sam stajala na tim željeznim vratima, sćućurila se i plakala sam. Djeca su spavala. I dolazi jedan konobar koji inače bio Crnogorac. I kaže on meni: "Što Vam je gospođo, pa zašto plačete, pa zar se nešto dogodilo?" Ja mu kažem, pa vi ništa ne čujete? "A što?", kaže on meni. Pa cijelu noć negdje puca i ti VBR-ovi, evo, evo sad, ovog časa! Kaže on meni: "Gospođo, to je stroj za ledomat".

Dakle, to su te posljedice koje smo nosili sa sobom, smišno je, ali teški su to bili dani. Ne volim se toga sjetiti, ali nažalost, prošli smo što smo prošli.

Nemaš di pobići, čule su se neke eksplozije, ne tako strašno, ali imali smo prilike slušati stonsko bojište, praktički Pelješac je preko puta Korčuli, Orebić i Ston je tamo s druge strane, ali svejedno bilo je strašnih situacija. Eto, sad smo dobro, preživjeli smo.

Moje dijete od jednog od granatiranja tog rujanskog rata tri dana nije pričalo, nakon toga ima posljedica mucanja i to smo vukli sve dok nismo došli u varaždinsku kliniku, to je najmanje što je moglo biti, drugi su dali živote, izgubili su život i to je neprocjenjivo, ali eto.

Mi koji smo preživjeli, pričamo na svoj način.

I: Jeste li devedesetih godina bili svjesni da TVVD stvara neprocjenjivu vrijednost u materijalima toga vremena?

S: Naravno da smo svjesni, jer pošto je sabor Republike Hrvatske osnovao Memorijalni centar Domovinskog rata, u tom trenutku se povezujem s profesorom Nazorom kao ravnateljem, bio je i profesor Rupiće, tako je. Mi smo razmijenili tako neke naše susrete, donijeli smo takvu nekakvu prepisku i to... I trebalo je svu tu građu zapravo izdigitalizirati i staviti na

raspolaganje Centru da može raditi istraživanja na konkretnim podacima s jedne strane, a s druge strane da se u knjižnici dozvoli da se takva građa na CD ili nekom drugom digitalnom obliku može posuđivati građanima koji to žele. Međutim, u tome još nismo uspjeli i zato mi je jedino žao što je ta građa naprosto, ima neki odmak u nekom vremenu. Ja sam počela u knjižnici raditi 1996. godine i već se '97. kupuje jedna informatička oprema koja će služiti eventualno za raditi tzv. katalogizaciju cijele te priče pregledavajući ovo i ono.

A nakon toga se kupuje čak i oprema za digitaliziranje te građe. Nakon toga, ne znam točno kad je okupljeno, više ne znam jer sam izgubila kontakte. Mi nemamo tu opremu za digitalizaciju, mislim, knjižnica nema, ali grad Vodice svojevremeno, bivši načelnik Ivas bio je jako, neću reći darežljiv, ali shvatio je poantu i važnost tog dokumentarnog gradiva. Mi smo čak napravili jedan mali film s dvoje male dice, "Roko i Cicibela". To su dvoje male dice obučeni su u staru vodičku nošnju, radnu, za težake, a lokacija di je obavljeno snimanje je plaža na Sovlji. Tamo smo bili na sigurnom da se ne bi nekome nešto dogodilo.

Važnost toga svega je neprocjenjiva i žao mi je što nismo mogli to malo sistematičnije napraviti.

12. 9. Prilog 9. Intervju s Petrom Lozom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Doc. prim. dr. sc. Petar Vladislav Lozo, dr. med.

Datum razgovora: 28. kolovoza 2021.

Medij/tehničke karakteristike: Petar Vladislav Lozo je pisanim putem (e-mail) odgovorio na postavljena pitanja.

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Petar Vladislav Lozo redatelj je dokumentarnog filma „Šiška“, voditelj i organizator ratne bolnice „Šiška“ na otoku Pagu..

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (P)etar

I: Krajem rujna i početkom listopada 1991. godine opkoljava se Zadar. Zapovjednik stožera saniteta sjeverne Dalmacije prim. dr. Ante Visković izdaje naredbu za otvaranje ratne lokacije bolnice na Pagu. Na internetu sam pročitala da ste bili organizator i voditelj tajne Ratne bolnice Šiška. Je li taj podatak točan?

P: Da, ali to je bila posljedica tada nepredvidljivih okolnosti. Krajem travnja 1991. prijavio sam se dragovoljno Stožeru saniteta sjeverne Dalmacije. Budući sam tada bio na završnoj godini specijalizacije iz ginekologije i nalazio sam se u Rijeci, izvijestili su me kako sam raspoređen kao jedan od članova posade ratne bolnice te će me pozvati u slučaju potrebe njenog rada. To se dogodilo tijekom noćnog artiljerijskog napada na zadarsku bolnicu 3. listopada 1991. godine, kada prim. Ante Visković kao zapovjednik Stožera saniteta sjeverne Dalmacije zapovijeda otvaranje Ratne bolnice Šiška na otoku Pagu. Sve predviđeno osoblje je zbog intenzivnih neprijateljskih napadaja ostalo u opkoljenom i odsječenom Zadru, kao i vozač s nužnim djelom sanitetskog materijala i opreme. Uslijed takvih okolnosti, a slijedom primljenih naputaka, odlazim u Zagreb gdje u Glavnom sanitetskom stožeru preuzimam jedno sanitetsko vozilo s nužnim sanitetskim materijalom. U Stožeru su mi priključili i dvojicu liječnika dragovoljaca iz Zagreba: Marina Kvarantana i Hrvoja Vrčića, pa se svi troje odmah zajedno vraćamo na otok Pag. Tu nam se priključuje prva kirurško-anesteziološka ekipa s dragovoljcima iz KBC Rijeka. To su bili prim. Franjo Kučan, traumatolog Andrija Firis i anesteziolog Anđelko Đirlić. U sastav posade za obavljanje pomoćnih poslova je uključeno i troje dragovoljca - nezdravstvenih djelatnika iz Paga: gđin Franči Sabalić, gđa Ivana Zec i gđica Maja Čepulo. Suočeni s mnoštvom teških organizacijskih problema poput nedostatka struje, vode, hrane i komunikacijskih kanala, morali smo odlaziti po zapovijedi i upute u Zadar. To je tada predstavljalo veliku pogibeljnu opasnost iz više razloga. Morali ste u tom datom trenutku dobro znati kojim putem se možete kretati jer se tada na bojišnici stalno mijenjala crta obrane. Ja sam kao liječnik dragovoljac već imao iskaznicu pričuvnog policajca MUP-a, što je tada bilo iznimno važno, jer u pravilu se zaustavljalo i provjeravalo sve putnike na policijskim ili vojnim kontrolnim točkama koje su se također mijenjale. Drugi dragovoljci članovi posade ratne bolnice u tim trenutcima još nisu imali odgovarajuće pisane propusnice odnosno iskaznice, što nam je bio poseban problem kod potrebe odlazaka u Zadar ili smjena ekipa. Suočeni tako s brojnim poteškoćama u funkcioniranju pokazala se osobito važnim potreba dobrog osobnog poznavanja drugih dragovoljaca iz HV ili MUP-a ili njihovih zapovjednika. Kako sam u tom i takvom sastavu posade ratne bolnice bio jedini iz MC Zadar, a i među njima ujedno i najbolji poznavatelj ratne situacije na terenu, određen sam za zapovjednika. Kasnije kada smo razvijali i popunjavali puni formacijski ustroj, zbog teških problema i progona s kojima smo bili suočeni od predstavnika vlasti na Pagu, nije među starijim kolegama ni bilo zainteresiranih preuzeti tu i takvu dužnost, pa sam ostao do kraja zapovjednikom.

I: Zašto se bolnica zvala „Šiška“?

P: Zato što je na prvoj svojoj lokaciji ratna bolnica bila smještena u objektima odmarališta Ljubljanske općine Šiška.

I: Kako je teklo formiranje bolnice?

P: To je bio najteži dio uopće. Krizni stožer skupštine općine (SO) Pag je odbio dati potporu formiranju i radu ratne bolnice pod izlikom da „njima ratna bolnica nije potrebna“!

Posljedično smo mogli računati samo na dragovoljce i njihovu svjesnu pomoć, jer bez naloga Kriznog stožera SO Pag nismo mogli dobiti priključak za telefon, vodu, struju, gorivo, niti da nas legalno uvedu u UKV sustav uzbunjivanja preko Centra za uzbunjivanje SO Pag. Praktički sve ove radnje smo morali vršiti ilegalno tj. preko dragovoljaca kojima nije trebalo objašnjavati da je rat, jer su se dobro čule zastrašujuće eksplozije koje su razarale Zadar i jasno se vidio visoki crni stup smrti koji se dizao prema nebu.

I: S kojim ste se problemima u radu bolnice susretali?

Petar: Uz gore spomenute, najveći problem nam je bio pitanje prehrane. Liječnicima dragovoljcima je rečeno da idu u „ratnu bolnicu“, morali su se na brzinu spremirati, pa su došli praktički samo s osobnim stvarima i bez većih novčanih sredstava. Krizni stožer i Crveni križ SO Pag su nam odbili osigurati prehranu! Prvih nekoliko dana smo živjeli od „donacija“ dragovoljaca građana. U takvoj bezizlaznoj situaciji, obratio sam se za pomoć paškom župniku don Frani Mandiću. On je pronašao rješenje na način da su za nas kuhale i tako nas spasile časne sestre benediktinke iz samostana Sv. Margarite Pag. Nakon što je obranjen Paški most, Zapovjedništvo sektora obrane Zadar je naredilo Samostalnom odredu Pag da u cijelosti preuzme našu prehranu, a časnim sestrama je umjesto plaćanja u novcu izvršena kompenzacijska nadoknada isporukom 2 tone brašna.

Strašan problem je bio i nedostatak medicinske opreme i uređaja jer je glavnina bila otpremljena na glavnu lokaciju u Posedarje te na pričuvnu u Starigrad. Obje lokacije su nam u tom trenutku bile nedostupne zbog agresorskih napadaja. Prvim ranjenicima smo pružali samo nužnu primarnu liječničku obradu i nakon toga ih transportirali za Rijeku. Međutim, gliser koji bio predviđen za žurni transport prema otoku Rabu ili kopnu nije bio u plovnom stanju. Taj prvi „radni dan“, jedan dragovoljac policajac Davor Persola je nekoliko sati pokušavao osposobiti gliser za transport. Za to vrijeme mi smo primali i obrađivali druge ranjenike, a kolega Ivan Šupraha je stoički održavao na životu ranjenika kojega smo prethodno izreanimirali, uspostavili mu bilo i otvorili venski put. Disao je pomoću priručnog ambu-

mjehura kojega je upuhivao dr. Šupraha bez prestanka. Tek nakon nekoliko sati, dugih kao vječnost je osposobljen gliser za transport.

I: Koliko je liječnika radilo u bolnici?

Petar: Izmjenjivali su se timovi, dostavit ću Vam popis posade.

I: U filmu se kronološki opisuju ratna zbivanja koja su imali utjecaj na osnivanje, rad, ali i prestanak rada bolnice. Također, u filmu su prikazani kadrovi uništavanja Zadra, okolnih mjesta, Paškog mosta, kadrova operacija i kadrovi mrtvih, izmasakriranih i neprepoznatljivih tijela. Koji su od ovih kadrovi Vaši?

Petar: Ja osobno nisam bio snimatelj, već sam od snimatelja iz njihovog materijala izabrao dio koji mi se činio pogodan za ovaj dokumentarni film.

I: Kojom se kamerom snimalo?

P: Video kamerom, a snimatelji HT profesionalnim kamerama.

I: Jesu li svi kadrovi ranjenika i mrtvih tijela iz bolnice Šiška?

Petar: Ranjenika da, ali na sreću samo je nekoliko mrtvih iz „Šiške“! Mi smo bili mobilna ratna bolnica Stožera saniteta Sj. Dalmacije i priča o ratnoj bolnici se zato odvija izvornim zapisima o ratnim djelovanjima na sjevernom dalmatinskom i dijelu ličkog ratišta, kako bi se pokazalo i razumjelo stvarne razloge zbog kojih je i donesena odluka o formiranju jedne takve mobilne ratne bolnice.

I: Iako je za vrijeme rata bilo puno snimanih materijala (kadrova) mrtvih i ranjenih ljudi, takvi snimci iz filma su se rijetko mogli vidjeti u medijima. Zašto takvih prikaza ljudske patnje i neprepoznatljivih ljudskih tijela ima u mnogim kadrovima filma? Što ste htjeli time pokazati?

P: Prikaz užasne ljudske patnje i osakaćenih ili raskomadanih ljudskih tijela je u tom trenutku bio jedini mogući način suprotstavljanja laži, prešućivanju istine i namjernom iskrivljavanju stvarnosti te negiranju i zasljepljenosti našeg užeg, ali i šireg okruženja iz Hrvatske, Jugoslavije, Europe i svijeta. Užasne slike ljudske patnje, smrti i razaranja jasno odgovaraju na pitanje što se stvarno događa, tko je zločinac, a tko žrtva! Ne samo to! Raskomadana tijela dragovoljaca pokazuju kako su u pravilu stradavali od izravnih topovskih granata ispaljenih iz tenkova. Iako bez odgovarajućeg protuoklopnog naoružanja, hrvatski dragovoljci ne bježe već dokazuju kako je najjače oružje ljubav prema Domovini.

I: Interesantne su i snimke čišćenja rana, šivanja i operacija. Zašto tako detaljni prikazi?

P: Detaljni prikazi vađenje projektila i dijelova gelera iz tijela su zbog toga što simboliziraju jednaki značaj rane čovjeka, crkava, bolnica, muzeja, knjižnica, mosta i grada - da su jedno te

isto. Cilj osvajača je bio sasvim jasan: opljačkati pokretnine, a uništiti svu hrvatsku duhovnu i materijalnu kulturu, spaliti i očistiti zemlju od Hrvata i njihovih duhovnih i materijalnih tragova.

I: Koja situacija iz bolnice Vas se najviše dojmila?

P: Prijam prvih ranjenika koje su dovozili pojedinačno, najčešće u pratnji s još nekoliko osobnih vozila vidljivo šokiranih bojovnika dragovoljca, jer su svjedočili prvim ranjavanjima i smrti svojih prijatelja. Bili su uplašeni i deprimirani! Za neke koje su dovezli su mislili da su već mrtvi i kako su kasno došli. Gledali su nijemo kako radimo oživljavanje i kada su vidjeli kako se mi radujemo jer smo uspjeli povratiti puls i disanje, strah, panika i nervoza su se odjednom pretvorili u strašno pozitivno raspoloženje i optimizam. Čuli su se glasovi: „Uspjeli smo! Živ je! Imamo bolnicu! Idemo nazad!“ Dakle, zbog svega što su vidjeli, pomislili su kako „bolnica besprijeckorno funkcionira“ i kao čudom začula se pjesma. Tako uz pjesmu, od desetak vozila nabijenih na malom prostoru, nije ostao ni jedan. Svi su se vraćali optimistično na bojište nasuprot kolone rijeke preplašenih ljudi, izbjeglica i prognanika koji su bježali s ratišta. Vidjeti takvu reakciju dragovoljaca nakon spoznaje kako mogu sigurno računati na „svog doktora“ koji ih neće ostaviti ranjene i bespomoćne, shvaćate koliko je ta informacija doista nevjerojatno moćna. Koliko im je važno što ste Vi tu! Što mogu sa sigurnošću računati na Vas! Vraćaju se na bojišnicu ne plašeći se smrti, spremni na žrtvu i vi istovremeno postajete svjesni koliko ste važni takvim plemenitim i hrabrim ljudima.

I: Jesam li u pravu ako kažem da se u filmu pokušavaju usporediti rane na ljudskom tijelu i ranjeni most, grad...?

P: Da! U cijelosti ste u pravu jer cilj agresora je kao što sam gore rekao bio jasan, spaliti sve biološke, duhovne i materijalne dokaze i tako očistiti zemlju od Hrvata i njihovih tragova. U filmu dokazujemo kako su prva artiljerijska razaranja bila usmjerena na zgrade rodilišta i pedijatrije. Ne slučajno!

I: Mislite li da se svatko može poistovjetiti s patnjom u filmu?

P: To je kompleksno pitanje. Zahtjeva i takav odgovor. Moj primarni cilj kao redatelja je bio svakom gledatelju dokazati što se stvarno događa. Možete se samo nadati da će on to gledati otvorenog uma i srca. Takve ljude ovaj film svojim dokumentiranim činjenicama ni jednog trenutka ne ostavlja u dilemi što se događa? Što je laž, a što istina! Tko je agresor, a tko žrtva? Istina bi trebala djelovati i na samu savjest, svijest i (su)osjećaje čovjeka! Tada bi svatko trebao djelovati u okviru svojih mogućnosti! Kao znanstveniku, poznato mi je kako na neke ljude

zatvorenog uma i spoznaja ni takvi neupitni dokazi neće izazvati propitivanje njihovog već formiranog stajališta. Poznata mi je i teška hrvatska povijesna borba za samostalnom državom. Zato sam i znao da imamo neprijatelje! Svi mi dragovoljci smo ih tada očekivali ispred sebe, ali ne i iza svojih leđa! Još manje kako će za naše časno djelo obrane učiniti sve kako bi ono ostalo nepoznato, sakriveno, prešućeno ili uništeno. Na taj način ograničavajući istinu, ograničavaju i moguće spoznajne promjene uma temeljem istine o kojoj govorimo. S tim u svezi, naravno ne mogu, a ne primijetiti kako je upravo zbog tog i takvog neupitnog dokaza istine, ovaj film praktički stavljen u svojevrzni bunker i izoliran, pa je zapravo ostao gotovo nepoznat, iako je to u stvarnosti hrvatski državni proizvod (Ministarstvo zdravstva).

I: Možete li mi nešto više reći o zvonjavi na kraju filma i kadrovima porušenog Gospića? Molim Vas da objasnite kadar tek rođenog djeteta na kraju filma bez zvuka? Je li dijete rođeno u ratnoj bolnici Šiška?

P: Izvorni zapis strašnih posljedica razaranja materijalnih dobara bez vidljivog čovjeka uz zvuk mrtvačkog zvona najbolje označava bešćutne razmjere ratnih razaranja i krajnji genocidni cilj agresora: uništiti sve biološke, duhovne i materijalne dokaze čišćenjem okupirane zemlje od Hrvata. Razbijeno zvono koje je neprijatelj namjerno uništio jer predstavlja vjekovno čvrsti i nesalomljivi hrvatski duhovni orijentir koji nas prati od radosti rođenja do tuge smrti. Sa zvukom zvona se budimo, ustajemo i odlazimo na počinak. Zvono nam je usađeno u srce, dušu i mozak! Čini nas svjesnim i jačim! Nepobjedivim! Te 1991. iako smo bili gotovo u bezizlaznom položaju, mi dragovoljci čvrsto smo vjerovali kako moramo i možemo pobijediti neprijatelja. U tom duhu i vjeri šaljem poruku slikovnim zapisom djeteta kojega smo porodili u Ratnoj bolnici Šiška, uz tišinu koja govori više od tisuću riječi. Prikazom zaštićene kornjače čančare, koja se našla u neprirodnom staništu, na nekom balkonu, ali koja se okreće i vraća, pokazujemo što je put pobjede simbolizirajući strpljivost, mudrost, hrabrost, ustrajnost i povratak s novorođenim (mnoštvom) djece, jer Domovina se brani ljubavlju!!

I: Kada je film prvi put prezentiran u javnosti?

P: Film je prezentiran prvi put javnosti 1993. na Trećim danima hrvatskog dokumentarnog filma u Zagrebu. U Zadru je bio prvi put prikazan 2012. g. u OB Zadar u organizaciji Udruge žene u Domovinskom ratu. Do sada je bio više puta javno prikazan diljem Europe i Australije, nego u Hrvatskoj.

I: Kakva je reakcija na film bila kada je predstavljen javnosti?

P: Film je prikazan u konkurenciji s vodećim hrvatskim profesionalcima za snimanje i režiranje dokumentarnih filmova poput npr. Petra Krelje, Zorana Tadića i drugih. Zato je i razumljivo što tada film nije dobio nikakvu nagradu. Međutim, pokojni Zoran Tadić mi se obratio nakon projekcije i kazao kako je vrlo iznenađen uratkom. Izrazio je svoje žaljenje nepovoljnom vremenskom projekcijom u rano poslijepodne. Žao mu je bilo i zbog samog naslova filma. Mislio je kako zbog toga nije privukao druge članove ocjenjivačkog žirija. Zato mi je obećao pokušati organizirati još jednu naknadnu projekciju uz najavu i okrugli stol. Ta naknadna javna prezentacija u njihovoj organizaciji je bila iznimno posjećena i osobno sam je doživio kao priznanje filmske struke za trud koji sam kao amater uložio u stvaranje ovog filma.

I: U filmu sam prepoznala stihove Miljenka Mandže. Je li ostatak teksta u filmu Vaš?

P: Točno, osim navedenih stihova cijeli tekst je moj.

I: Koji Vam se događaj najviše urezao u pamćenje dok ste bili u Ratnoj bolnici Šiška?

P: Ratna bolnica Šiška je imala svoju bazu na tri lokacije: 1. na Pagu, 2. na Velebitu, 3. u Kninu. Iz njih smo djelovali na značajno širem području! Ovaj dokumentarni film prikazuje događaje vezane za prvu lokaciju. Događaji su se smjenjivali nevjerojatnom brzinom i bilo ih je mnogo. Film je svakako izraz želje pokazati i zapisati barem dio njih. Najjače pamtim poglede, tj. oči koje su nas gledale naš prvi „radni dan“. Nakon što smo uspjeli s prvom reanimacijom, nazočni dragovoljci su nas gledali s divljenjem, kao nešto gotovo nadnaravno. Mogli smo vidjeti i osjetiti nevjerojatnu moć kojom smo gotovo razbijenim i očajnim dragovoljcima ulili hrabrost i optimizam za trenutnu odluku o povratku na prvu crtu bojišnice. Pamtim i progone me i oči koje sam taj isti dan gledao, odnosno pokušavao sam uhvatiti pogled paških čelnika Kriznog štaba i nešto kasnije Crvenog križa. Ljudi koji su se dragovoljno prihvatili vršiti dužnost u službi opće zajedničke dobrobiti, koji su u javnosti uživali ugled „velikih Hrvata“, hladno i bez treptaja oka su mi bahato i samouvjereno ponavljali kako „njima“ ratna bolnica „ne treba“ i da nama ne mogu „osigurati prehranu, niti bilo kakvu drugu pomoć“. Najbolje je da odete s otoka Paga!“ Sav u čudu i nevjerici, pokušavao sam ih pogledati u oči. Izbjegavali su moj pogled, a ako bi se slučajno susreli naši pogledi, istog trenutka bi skrenuli svoj! Nisam mogao razumjeti od kuda njima hrabrost uskratiti u tim i takvim trenucima pomoć ljudima koji izlažu svoje spašavajući „tuđe“ živote?? Na povratku u prostor ratne bolnice morao sam pogledati kolege u oči i pokušati im objasniti zašto nam ne žele pomoći ljudi čiji je to zadatak. Gledali su me sa strašnom nevjericom! Oni su ostavili svoju djecu, supruge, sigurnost svoga doma i došli spašavati tuđu djecu i žene, a njihovi očevi i

supruzi nam u tome ne žele pomoći! U istom danu tako različiti i sasvim suprotni pogledi na nas koji spašavamo tuđe živote! U tako kratkom vremenu prošli smo put od božanstva do prokletstva! Kako shvatiti i razumjeti zašto ti tvoje institucije i humanitarna udruga odbijaju dati hranu, a ti liječiš, operiraš i spašavaš pa i njihove članove obitelji. Tako smo osim tuđe patnje i sami doživjeli i osjetili prijetvor i trpjeli otvorenu zloću od „svojih“. To nas je značajno više oštetilo od djelovanja samog neprijatelja s druge strane bojišnice! Nažalost, iako sam spomenuo „petu kolonu“ ti i takvi pogledi se ne vide i ne osjećaju u samom filmu. Posebice je teško što sam se poslije rata još češće počeo susretati s takvim pogledima. Osobno, najteže mi je (bilo) kada bi me netko od dragovoljaca pitao zašto nas nitko ne zove na različita obilježavanja i zašto su svi zaboravili njihove doprinose?

U samom filmu je zabilježena scena za mene posebno snažnih emocija koje će me pratiti cijeli život. To je susret koji se dogodio u blizini Stoca, gdje smo se susreli po prvi put nakon 6 mjeseci rata nas trojica braće, dragovoljca u različitim postrojbama HV-a. Bili smo u okruženju svojih suboraca koji su se i sami iskreno i snažno radovali takvom posebnom susretu! Jasno je zbog čega je to bio poseban događaj, posebice sada kada smo ostali samo dvojica, a i puno prijatelja s tog zapisa više nema, pa se isti više nikada niti ne može dogoditi.

I: Jeste li doživjeli situaciju da ste bili u smrtnoj opasnosti za vrijeme rata?

P: Da, nekoliko puta! Nažalost i ne samo od agresora!

I: Kako ste doživljavali patnje ljudi koji su dolazili u bolnicu?

P: Liječnici i zdravstveni djelatnici su posebno osjetljivi na ljudsku patnju. Svi dragovoljci ratne bolnice Šiška su došli zbog spoznaje kako mogu riješiti ili barem djelom ublažiti patnju potrebitih i nemoćnih. U tim i takvim trenucima vidjeti i doživjeti kako čak i sama naša nazočnost u „Bolnici“ djeluje iscjeliteljski, umirujuće i koliko pozitivno već i prije same intervencije, znači osjetiti, vidjeti, spoznati i razumjeti takvu moć! Takvo iskustvo i spoznaja vam daju snagu izdržati sve druge probleme s kojima se susrećete.

I: Može li se s vremenom postati imun na patnju?

P: Upravo ta i tako strašna patnja pojedinaca i naroda kojoj smo svjedočili, pa i navedene otvorene i jake opstrukcije od „naših“ bi nas još dodatno motivirala, pa su hrvatski liječnici dragovoljci svojim časnim djelima pokazali kako su i sami spremni i na najveću žrtvu, pa su je i podnijeli. Tako visoko motivirani su stajali odmah iza bojovnika dragovoljaca duž cijele bojišnice, što do tada nije bilo zabilježeno u povijesti ratova. U cijelosti predani najvišim etičkim i moralnim vrijednostima suosjećali smo sa svim potrebitim i nismo pravili razliku

prema bilo kojem ranjenom ili bolesnom vojniku, civilu, djetetu, ženi ili starcu. Tim i takvim pristupom smo ponovo zadivili svijet za razliku od liječnika koji su nosili kokardu ili crvenu zvijezdu. Svojim sramotnim i nečasnim djelima, nisu samo pogazili sve liječničke etičke i moralne kodekse, već i vlastite državne, ali i međunarodne zakone.

I: Bavite li se filmom danas? Snimate li? Ako snimate, koji motivi prevladavaju danas?

P: Danas se ne bavim filmom i ne snimam! Često osjetim žal što nisam imao dovoljno snage, energije i vremena i napravio slične filmove od snimljenog materijala i tako dokumentirao zbivanja i na našoj drugoj (Velebitska bojišnica) i trećoj lokaciji (Kninska bolnica). Planirao jesam, ali nalazio sam se stalno pod teškim egzistencijalnim udarima koji su mi oduzimali preostalu snagu, vrijeme i energiju.

Previše smo moja obitelj i ja pretrpjeli i još trpimo, pa i zbog ovog filma, jer isti predstavlja istinu koja se ne smije znati, čuvati i pamtiti.

I: Jeste li zadovoljni odnosom prema Domovinskom ratu (mladih ljudi, države, medija)?

P: Iako prolazi 26 godina od pobjedonosne Oluje i mnoge kćeri i sinovi su već završili fakultete primjećuju se tek pojedinačni iskoraci i želja za istraživanjem i spoznajom istine o uzrocima i strašnim posljedicama Domovinskog rata. Pojedinačni, ne i sustavni institucionalni! Zdravstveni djelatnici dragovoljci su ugradili svoje časno djelo u temelje Lijepa naše. Svojim hrabrim izlaskom na prvu crtu obrane, spremnosti na žrtvu i ukupno ostvarenim stručnim rezultatima s najvišim etičkim pristupom su izazvali divljenje svjetske javnosti i struke koja je djelom promijenila svoje dotadašnje čvrste sanitetske doktrine. Svijet se divi, a u Hrvatskoj muk! Bez sustavnog institucionalnog istraživanja i pristupa ogroman dio mladih je tijekom ovih 30 godina već namjerno zaveden i ne poznaje ta i takva djela, niti prepoznaje istinske vrijednosti i vrline dragovoljaca Domovinskog rata, pa tako niti pravo značenje domoljublja ili sebedarja za opću dobrobit. Istovremeno, nakon uspjeha hrvatskih športaša, oduševljavaju prekrasne reakcije, zanos i ponos brojnih mladih ljudi koji tako pokazuju kako prepoznaju časna djela s kojima se žele identificirati i ponositi. Kako će se tako nešto dogoditi, ako danas mladež ne uči o ovim i ovakvim časnim djelima dragovoljaca. Ne znaju kako u tim prijelomnim trenucima nisu svi bili dragovoljci. Mnogi nisu bili sposobni za takve odluke, jer nisu ni osjetili u sebi poziv Domovine i savjesti! Nisu osjetili potrebu u tim presudnim trenucima staviti se na raspolaganje Domovini, s onim što ti sam osobno možeš dati! U tim trenucima dragovoljci su bili manjina, koja se odazvala pozivu Domovine i savjesti! Stavili su se na raspolaganje ne pitajući za moguću cijenu te i takve ljubavi. Svi su znali i bili spremni istu svojim časnim djelom

potvrditi. Nitko od prvih dragovoljaca nije zapravo znao kakva je situacija na bojišnici? Gdje ide i gdje će završiti? U kakvim uvjetima i s čime će raditi? Gdje će spavati? Što će jesti, obući i tome slično. Sjećam se tih prvih dolazaka dragovoljaca na teren. Svi su dolazili samo s malom torbicom u kojoj su imali nešto donjeg rublja, četkicu za zube, i to je to. Ali u njihovim očima se vidjela odlučnost i ljubav za Hrvatsku! Zračila je spremnost na žrtvu! Nije bilo kuknjave i ljutnji ili bilo kakvih izvlačenja! Nemam ovo ili ono za spavanje, rad ili hranu! Svi su bili svjesni situacije! U snažnom zajedništvu pomagali smo jedni drugima i praktički radili svi sve u cilju stvaranja što je moguće boljih uvjeta, kako bi svako od nas mogao dati što je moguće više.

Sasvim suprotno od neprijateljskih srbijanskih i srpskih, jugoslavenskih i crnogorskih liječnika, hrvatski liječnici i zdravstveni djelatnici su na ratni zločin i zločin protiv čovječnosti odgovorili ljubavlju, dobrotom i humanošću! Pokazali smo to tijekom cijelog Domovinskog rata! Liječili smo njihove zarobljene vojnike: jugoslavene i četnike! Pokazali i dokazali smo djelom jasnu razdjelnicu između njihove „humanosti“ i „lekarske etike“ i naše humanosti i liječničke etike. Primjerice kada smo ušli u Knin i zatekli njihove ranjenike, bolesnike, zarobljenike, ženu, djecu, starce i druge civile. Među njima je bilo liječnika i drugih zdravstvenih djelatnika. Svima smo ponudili da nam se pridruže u pružanju zdravstvene skrbi i uključe se ravnopravno u naše timove. Neki, ali ne svi su prihvatili taj poziv i radili, hranili se i bili su smješteni zajedno s nama. U istim uvjetima! Zbrinjavali smo i liječili njihove civile, starce, bolesnike, invalide, trudnice i djecu! Mi smo porađali njihove trudnice i skrbili o njihovoj djeci kao da su naša! Pokazali smo svojim djelom i cijelom svijetu dokazali što znači - humanost prije svega! Besprijekorna uzorna vrhunska liječnička etika! Požrtvovnost, profesionalnost, odgovornost i stručni rezultati liječnika dragovoljaca koju su pokazali i dokazali djelom u izrazito teškim ratnim i vrlo nepovoljnim medicinsko-tehničkim uvjetima tijekom Domovinskog rata, nailazi na priznavanje svjetske znanstvene i zdravstvene zajednice. To je prepoznatljivo lice i časno djelo hrvatskih zdravstvenih djelatnika dragovoljaca.

Upravo zato se istina o Domovinskom ratu i veza s uzrocima krize u društvu, treba znanstveno utemeljeno i dokumentirano istraživati, bilježiti, prenositi i njegovati.

Slijedom iznijetih činjenica, odnosom politike, državnih institucija i medija sam u cijelosti nezadovoljan. Vidljivo je njihovo institucionalno i sustavno prešućivanje, nametanje zaborava i iskrivljivanje uloge i značaja liječnika dragovoljaca posebice na dragovoljce s prve crte bojišnice.

Na svim kritičnim točkama bojišnice, gdje su dragovoljci uspjeli zaustaviti najsnažnije neprijateljske prodore, nalazili su se iza leđa dragovoljaca s prve crte i sami liječnici dragovoljci sa svojim sanitetskim ekipama. Sve takve ekipe su imale nevjerojatan i gotovo presudan psihološki značaj na naše dragovoljce!

Posebno sam nezadovoljan radom liječničkih udruga koje imaju dovoljno ljudskih resursa i financijskih sredstava. Raspolazu s više od 2 miliona kuna tjedno i godišnje organiziraju više od 60 kongresa i 4500 bodovanih predavanja. Međutim, o organizaciji saniteta tijekom Domovinskog rata, posebice o ulozi i značaju liječnika dragovoljaca gotovo ni riječi, uostalom kao što se ne može o tome čuti ni na našim medicinskim fakultetima.

I: Biste li nešto mijenjali iz perioda rata?

Strašno teško pitanje, jer nažalost znam kako se prošlost ne može promijeniti. Kada bi to bilo moguće, najviše bih volio značajno puno bolje i više sačuvati svoju obitelj od strašnih utjecaja i progona kojima sam bio izložen, jer sam bio (nepodobni) liječnik dragovoljac.

Dugo me muči i spoznaja o opasnostima hrvatske intelektualne šutnje, čak i o takvim temeljnim znanjima kao što je spoznaja kako se povijest ponavlja. Ta i takva hrvatska intelektualna šutnja o temeljnim problemima hrvatskih ljudi, naroda i države je zapravo naš ključni problem! Kroz prošlost smo već pretrpjeli zastrašujuće i nenadoknadive gubitke hrvatskih zemalja, ljudi, slobode, općeg razvoja i napretka! Svjedoci smo kako se posebno ciljano i vrlo suptilno i dalje vrši hrvatski aristocid, pa danas vrlo vjerojatno zato još niti nemamo kritičnu masu naroda kojom bismo mogli i morali spriječiti buduće sudbonosne izazove poput same biološke opstojnosti koju naš narod sigurno čeka s 1,4 stopom rodnosti.

I Vaš rad je jedan od dragocjenih izvora koje moramo žurno stvarati i to što više to bolje, kako bi što prije iz njih mogla krenuti nužno potrebna „intelektulna oluja“. Ona će moći snagom neprijepornih znanstvenih spoznaja rasvijetliti ovu duboku protuhrvatsku interesnu mrežu koja s namjernom neuređenosti sustava, primjenom nejednakih prava i pravde u društvu, sprječava daljnji razvoj ne samo nepodobnih pojedinaca, već cijelog hrvatskog naroda i države, djelatno razarajući temeljne hrvatske identitetske vrjednote i vrline.

12. 10. Prilog 10. Intervju sa Zoranom Lučićem Lucom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Zoran Lučić Luca

Demografski podaci o sugovorniku: Zoran Lučić Luca rođen je u Šibeniku.

Datum razgovora: 1. lipnja 2021.

Medij/tehničke karakteristike: diktafon

Kratak opis okolnosti razgovora: Ratni snimatelj, konceptualni umjetnik, dokumentarist, skiper.

Razgovor je vođen na kavi u kafiću „Maron“ u Šibeniku. Zoran Lučić Luce snimao je ratnu svakodnevicu šibenskog područja i šire, autor je filma „Šibenska ratna kronika“, „Note bene“ i „Skradinske jeseni“.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (Z)oran

I: Kako ste postali snimatelj?

Z: Ja mislim da je interesantan dio kako sam postao snimatelj. Mobiliziran sam krajem sedmog mjeseca '91. godine. U bivšoj JNA sam bio u protuzračnoj obrani. Dakle, mobiliziran sam i imao sam taj isti zadatak. Počeli smo se prebacivati iz Male Raduče u Primošten, onda u Lavčevića, pa onda u Vodice u hotel Imperijal. U početku je sve to bilo pomalo konfuzno. Nakon nekoliko dana pozvao me gospodin Zoran Sekso, bio je časnik u ABHO, da me trebaju u zapovjedništvu. Tamo me Mladen Crljen, pobočnik zapovjednika brigade, upitao: “Ti znaš snimati?” Rekao sam da ne znam snimati. “Kako ne znaš snimati, pa radiš u Free shopu?”, začudio se. Znam, ali ja prodajem kamere, ja švercam te kamere, rekao sam. Kaže on: “Nema veze, sada si postao snimatelj u Službi za sigurnost.” Uzeo sam tu kameru, nešto sam malo znao o tome, ali vrlo malo. Par dana sam ja tu nešto gledao oko te kamere i onda su jedan dan rekli da idemo kao na teren. Iako sam bio u vojsci nismo imali nikakve uniforme.

Bilo je ljeto, tako da sam otišao na taj prvi svojoj teren kratkim gaćama i bijeloj majici. To je bilo poviše Jankove kuće u Dubravicama prema kući Vranjića, to su tako neki izrazi. Ništa tu ja nisam snima. Snimio sam neki trčeći hod, bila je totalna panika, strah, onda sam i skužija da sam došao u bijeloj majici i da me se vidi kao na dlanu.

To su bili ti neki početci koji su ostali u tom nekom sjećanju, teško je to sada ispričati kao cijelu ratnu priču jer tu se i ja malo gubim kada pričam o tome vremenu jer ti neki skriveni osjećaji

stalno izviru iz vas, taj neki strah koji se u to vrijeme vjerojatno dobro prikrivao. Kada sam radio film "Skradinske jeseni" s jednim kolegom, nažalost, on je pokojni, jednostavno nisam prvi dan ništa mogao raditi, čak sam posegnuo za alkoholom da se malo opustim. Jer, iako to nisu, ajmo reći, bile strašne stvari, vi ste u stvari bili stalno pod istim strahom. Uvijek ste nešto očekivali, ja sam se recimo, uvijek strahovito bojao dok nije zapucalo, a kad bi zapucalo, taj strah se pretvarao u nešto drugo, jer onda znaš odakle puca i tko puca. Znači, stah je bio u onome prvom elementu.

I: Emocija straha je bila prisutna sve dok se nije zapucalo?

Z: Bila je emocija straha i kad se zapucalo, ali je to bila drugačija emocija straha. Jer to iščekivanje, to je problem. Strah uvijek postoji. Kada vam se tako nešto desi što vam izaziva strah, to je strah za vlastiti život, za vlastitu sigurnost, a onda ta napetost i to iščekivanje vam stvara tu neku psihozu od koje vjerojatno kasnije dolazi taj PTSP. Ja ne krijem da ja imam taj PTSP, ima ga svatko živ tko je doživio i težu prometnu nesreću ili neki strah. A taj jedan PTSP, jer ja sam u te tri i po' godine koliko sam se kretao po tim terenima i po svemu tome, on je mene doveo u tu situaciju da nisam mogao noću ni spavati. Ja zbog toga donosim odluku da sve to moram prekinuti i odlučujem otići na brod kao pomorac, jer ja sam po struci pomorac. Međutim, kada sam krenuo, nisam promijenio avion i ostajem u Londonu 9 godina.

To je neki bijeg od toga straha, te psihoze. Kadgod sam pregledavao te neke svoje snimke, ja bi tu noć jako loše spavao, čak su se pojavljivali ti neki snovi, premda taj moj PTSP nije u tolikoj mjeri takav kako sam ja vidio da ga drugi ljudi imaju. Svi mi koji smo proveli te neke trenutke, nema veze je li to bio snimatelj ili netko drugi, imamo taj PTSP. Zašto snimatelji imaju tu jaču dozu te psihoze i straha, neću reći PTSP? Zato, kada ste vi nešto snimili, vi ste to doživjeli na više načina. Prvo ste bili prisutni tu kao svjedok, pa onda kao dokumentarista, onda ste bili i sudionik svega toga. Onda, desnim ste okom gledali kroz kameru, i to oko je baš gledalo taj jedan kadar koji snimate, a lijevo oko je gledalo radi sigurnosti. Onda dođete kući, ili dođete u studio ili dođete negdje i onda sve te snimke još jedanput pogledate, pa iz nekog razloga pogledate i više puta. Znači, vama se taj jedan ružni događaj toliko urezao u sjećanje da se vi jednostavno od njega niste mogli maknuti. Ja ne znam je li to točno, ali ja govorim moje mišljenje, što je bilo kod mene. Ja znam tih par ratnih snimatelja, ali nismo nikad razgovarali o tom strahu, jer znaš kako, mi muškarci pa se ne bojimo, je l'!

Ja sam čak imao par anegdota di su mi govorili da sam ja kao hrabar, a ja nisam hrabar. Rekao sam na to da je moj strah brži od metka, kada bi ja čuja da je ispalija, odma bi mi se noge

okinile i ja bi bija već na podu! Moram staviti ruku na srce, od samog početka sam imao sreću odlazeći na teren i nisam bio prisutan u nekim teškim borbama, okršajima.

I: Kao ste ostali bez kamere? Kako ste nabavili drugu kameru?

Z: Prije avionskih napada, 3. 9. 1991., bio sam na položajima PZO ispod škole u Dubravicama. Nastala je ta neka strka i zbrka, bijeg. To je nešto, dosta neopisivo, u svemu tome sam par puta pao. Onda sam vidio da tu nemam šta tražiti i doslovce sam pobjegao jer sam skužio ako su to avioni, da bi trebao otići na stranu Lozovca i odozgo snimati. Tako sam i napravio, a kad sam došao u zapovjedništvo da vidim šta sam snimio, nisam snimio ništa jer sam razbio kameru i tada ostajem bez kamere. Kroz nekih par dana sam shvatio važnost, a ne znajući ništa o snimanju, niti o medijima, niti o novinarstvu, ja sam shvatio važnost toga.

Tada je moja pokojna sestra Mirjana živjela još u Munchenu i uz pomoć nje i njenih prijatelja, nekih svojih sredstava, nabavili smo kameru Panasonic MSI i teleobjektiv. Toliko sam vjerovao u tu kameru da sam čak žrtvovao svojih 1000, 1500 maraka, koliko sam imao. Tada je kamera koštala sigurno desetak ili dvanaest tisuća maraka. Ta kamera i taj teleobjektiv Tokina, još ga imam kući, imam i kameru kući, dosta je derutna. To je jedan artefakt koji zaslužuje malo veću pažnju. Međutim, nije nitko za to zainteresiran. I onda, kada sam dobio tu kameru po gradu, nisam imao koga išta pitati, iako sam znao dva akademska snimatelja iz Šibenika, na pitanje da mi nešto kažu o tome kako snimati, rekli su: "A 'ko će sada to, to se studira četiri, pet godina, 'ko sada tebi to može objasniti".

I: Kako je nastao film "Šibenska ratna kronika"?

Z: Dolazim u Zagreb početkom jedanaestog mjeseca, u studiju ZNG radimo taj moj prvi film "Šibenska ratna kronika". Otišao sam kao pripadnik 113. brigade, IPD službe u Zagreb i jednim slučajnim poznanstvom sam shvatio da se Studio ZNG se nalazi u starom dijelu grada, u prostorijama kinoteke Jadran filma. Otišao sam gore, tu sam upoznao neku ekipu, recimo Pavla Vranjicanija, on je jako jedna interesantna osoba. Nakon raspada tog studija on kompletnu arhivu odnosi kući, vidite koliko je država vodila računa o tome.

Film je napravljen na način, po meni je to najteži oblik komunikacije sa gledateljima, napravljen je na način da stvarnim tonovima i slikom ispriča neka priča.

To je stvarno vrlo, vrlo teško, iako ja onda nisam znao ništa o montaži niti o režiji. A ni danas ne znam puno jer me taj dio rada ne interesira. Ne mogu sjediti dugo i tri puta vidjeti isti kadar. A što je interesantno kod toga filma? Interesantno je to što je u tom studiju ZNG sjedio neki čovjek i pitao čiji su to snimci. Pitao me odakle sam i koje sam godine diplomirao. To je bio

profesor Enes Midžić, akademski snimatelj. Rekao sam da nisam niti diplomirao na svom fakultetu, vanjskoj trgovini, a kamoli na Akademiji, ali mi je laskalo jer kada mi je nakon tri mjeseca snimanja kao samouk, akademski snimatelj i predavač na Akademiji primijeti te snimke i kaže da su dobre. To mi je dalo još jedan podstrek.

U filmu su svi moji snimci osim snimaka obaranja aviona. Nazvao Ivicu Bilana koji mi je odobrio da to stavim unutra. Na kraju filma inzistiram potpisati Ivicu Bilana i on pristaje na to. Računao sam da će se i dečki potpisati, međutim nitko se nije htio potpisati tko je što radio. Mene su potpisali, ja sam inzistirao da se potpišem. Bilo ih je strah da ne vide tadašnji kosovci i udbaši i tko zna tko još. Ja kažem, ako oni ne znaju da ja snimam i za koga snimam, onda oni nisu niti kosovci, a niti udbaši, onda se ja njih uopće ne bojim. Potpišite vi mene, rekao sam. Potpisao sam se samo kao snimatelj, ali moj je kompletan rad osim montaže, odnosno, ja sam povezivao i sklapao priču uz pomoć njih. Taj film je bio interesantan po tome što je kasnije, tkogod je donio neku pomoć gradu, dobio jednu kopiju toga filma. Imao sam dva videorekordera i sam sam presnimavao.

Čak sam bio i pronašao neki novac koji je kasnije nestao, Jadran film je trebao napraviti nekih par stotina komada, nikada taj transfer novca nije bio, nemam pojma što se desilo na kraju. Međutim, gospodin Škarica iz tadašnjeg Jugotona, a sada Croatia Records, mi je napravio gratis tih pedeset-šezdeset filmova i poslao u Šibenik, znači, postojala je želja i ostalih ljudi da pomažu i pomognu.

I: Snimanje ratne svakodnevice i odnos prema snimanom materijalu. Opišite nam kako je teklo snimanje ratne svakodnevice, kakav je bio odnos ostalih prema snimanom materijalu?

Z: Već sam prije rekao, bio sam neka vrsta ratnog snimatelja. Međutim, to nakon nekog određenog vremena pada u zaborav jer nikog nije briga zašto Luca snima, što Luca snima i za koga Luca snima. Osim snimanja sahrane poginulih branitelja, a možda dva-tri puta odlaska na ratište, a jedanput sam dobio da idem na južno ratište da bi doli posjetija naše borce, par puta sam bio pozvan da snimam neke proslave podjela darova djeci branitelja za Božić, nisam imao posebne zadatke za snimanja. Znači, da mi je netko rekao, Zorane Lučiću sutra u toliko i toliko sati HV, ZNG izvršit će napad u toliko sati otiđi tamo i tamo, budi tu i tu i snimi to i to, toga nije bilo. Kod mene je to bilo, manje više, sve samoinicijativno. Nakon tri i po mjeseca snimanja taj materijal sam onda sačuvao. Bila je nestašica VHS kazeta, ja sam upotrebljavao stare, korištene kazete, ali nije bilo niti novaca. Snimao sam na kazetama koje sam imao kući. Imate na mojim prvim kazetama, kako sam ja presnimavao i pregledavao pa onda nije povezan

klip pa vidite neki crtić ispod i tako nešto. Neki su čak rekli da su te moje snimke presnimavane, da to nisu originalni snimci. Onda sam postavio pitanje! Čemu i zašto to ja uopće snimam, ja sam čak pokušao surađivati s HRT, nisu u početku bili zainteresirani, a kasnije su bili jako. Sam odlazak na teren se više manje pretvarao u jedan novi film. Dolazeći na teren bez obzira je li bilo primirje, je li se pucalo ili se nije pucalo, kamera je izazivala htijenje da se neki pokažu i tako bi iz čista mira počeli pucati. Imao sam situacija da su se neki toliko te kamere bojali, bez obzira što sam ja bio vojni snimatelj, i zabranjivali su mi snimati, bilo je čak pokušaja okretanja oružja na mene. To ima neke veze sa snimcima koje sam dao na TV Vodice jer neki su se bojali da će ih viditi neki na drugoj strani. Ja sam s tom kamerom prošao teren od Stankovaca, Bile Vlake, pa do Peruće, Moseća, obišao sam i južno ratište. Dio šibenskog ratišta sam obilazio kao pripadnik IPD službe jer mi smo svaki drugi-treći dan išli na teren, bila su i dva psihologa koji su proučavali ljude na terenu. Imao sam kao snimatelj nekoliko zapovjednika u toj službi, ali niti jedan zapovjednik mi se nije mijesao u snimanje. Tako smo se na terenu više bavili tu nekim pitanjima za psihozu, prehranu, ishranu, što fali, što ne fali, nego tim snimanjem. A ja sam kameru uvijek nosio i uvijek bi posnimao neke kadrove s time kada vi nešto radite, a nitko živ to ne pita kao i gdje su snimke i što se s njima dešava, onda imate sasvim drugačiji odnos prema tome radu. To je trajalo dok nisu počeli problemi vezani za grad, granatiranje grada.

Tada više nisam ni bio u vojsci, ja sam se demobilizirao, 31.7.1992., kompletna IPD služba se demobilizirala i doveden je novi kadar iz šibenskog kriznog štaba. Nitko više nije snimao. Nitko se nije bavio niti snimanjem, niti arhiviranjem. Nije se bavio ni ranije. Tako sam danas strahovito ljut kada mi se spočitava da moje snimke može bilo tko koristiti, da pripadaju državi. Oni pripadaju državi, oni pripadaju povijesti, ali oni pripadaju i ovome gradu. Ali zbog takvog jednog odnosa, nepoštivanja, netolerancije, drskosti ja sam odlučio da ne želim dati sve to, ne želim da se to prostituira. U vrijeme digitalizacije možete raditi što god hoćete. Recimo, taj moj film "Šibenska ratna kronika", ja ga nisam digao na YouTube, netko ga ja dignuo na You Tube. Remastering tog filma radim 2012. godine, naša gradska uprava je financirala, 5000 DVD-ova je napravljeno i zalijepljeno na Šibenski list i to je bilo gratis.

Meni su čak prigovarali da ja naplaćujem svoje snimke. Ja tražim tog nekoga da mi kaže kome sam naplatio i koji iznos. Nije problem države vezano uz audiovizualne snimke. Država je formirala Antu i Matu (HMDCDR, op. a.).

I: Kako su nastajale neke snimke? Opišite upečatljive situacije i atmosferu.

Z: Sjedio sam na Vanjskom, auto mi je bilo kraj Gospe vanka Grada, vozija sam tada biloga Yuga, čekao sam s kamerom, imam taj snimak kompletan. Kada je palo, neko se auto zabilo u zid, ljudi su nešto pričali, u jednom trenutku izlaze vatrogasci, ulaze u Vanjski u suprotnom smjeru, ja trčim za njima. Bili su brži od mene, oni su kasnije ušli u Matije Gupca u suprotnom smjeru, ja sam trča za njima. Dobili smo informaciju da to ide prema gore, i malo po malo ja sam došao do te kuće u Rokićima. Kad sam ja naišao kuća je bila srušena i deset-petnaestak ljudi je dizalo tu neku ploču ispod koje je bio pokojni Pulić koji je izvučen živ, ali je kasnije umro od unutarnjeg krvarenja. Gospodina sam poznavao jer mi je u kancelariji popravljao termo peći i kod mene je kući čak bio popravljati termo peć. I tu sam snimio taj snimak, njegovog oca i majke i profesora Kokića kako on upada i on nju drži ovako za lice. Kada sam ja to sve posnimao, vidio sam koliko je sati bilo, sada se ja točno ne sjećam, mislim da je bilo vrijeme kada je počinjao Dnevnik, znam da je naišao od Bone Macure, tadašnjeg šefa carine sin i on me motorom bacio do moga auta, ja sam sjeo u auto. Imao sam radio stanicu, javio sam dečkima, to je jedna postrojba Breze koji su bili u vojarni ispod tvrđave tzv. Barone, to je tvrđava Šubićevac. Rekao sam im, javite mi kući da sam dobro i da idem u Split.

Tada počinje bjesomučna vožnja, zaustavljanje u Solinu, ja sam imao od HTV iskaznicu i pokazao sam vojnu iskaznicu, kažem, žurim, sada je Šibenik granatiran. Ona mrtva 'ladna drži onu automatsku pušku i kaže: "Ajde, ajde granata.... Otvori ti meni gepek da vidim šta ti voziš." Ja kažem sad ću, zatim sam prošao kraj nje, ubacija u prvu i počea bižati. Uključio sam radio stanicu i čuo da treba zaustaviti Yugo ŠI-135, ne, 157, više se ne sićam. Ja sam se njima javija i onda reka da sam snimatelj iz Šibenika i da idem na Mažuranićevo šetalište i da me tamo čekaju, da ću stati. Reka sam, zovite Šibenik, pitajte tko je Luca. Čak mi je jedan motor doša sa strane, upalija rotirku ispred mene, ja sam vozija za njim, došao sam tamo, ušao u studiju i Silvana Mendušić je bila već u studiju, a Stipe Božić me dočeka, spojili smo moju kameru i ja sam nešto premotao, pustili smo snimak direktno s kamere, a Silvana Mendušić je rekla: "Ovo su snimci Zorana Lučića, stari pola sata". Imao sam ja problema putem, sjekao sam okuke... Onda su svi moju mater zvali telefonom jesam li živ. Mendušić je rekla da su ovo snimci našeg Zorana Lučića misleći da sam ja to snimio, a ovi su mislili da sam to ja na snimci, onaj kojeg su izvlačili ispod ruševina. Nastala je jedna zbrka i bila je srića da sam se javija mojoj materi. Ja trčim s kamerom, dolazim tu, dajem jedan total i kasnije ja to zumiram i u tom momentu Kokić šakom udara u pod, kuća je otkinuta napola, a on stoji, i ta gestikulacija... Taj snimak,

zvali su ljudi izvanka, bio je na BBC. Svaki put kada su govorili o ratu na prostoru bivše Jugoslavije je išla ta snimka. Ta kuća je i dalje srušena, nije obnovljena.

Ja se vraćam potpuno natrag kada pričam o događajima iz rata. Ja znam točno gdje sam stavio kameru, ja vam imena ne pamtim, ali te neke sekvence vam ostanu i tek sada vidim koliko svaka ta neka situacija, ta zakašnjela reakcija, ne znam, se pamti. Meni je bila želja da napravim film o PTSP-u jer su mene uvjerali da ja imam PTSP, ja sam bio ranjen u nogu, ne znam, ima kuglica 2 mm, padale su po gradu. Skušija sam to tek kasnije, kada sam bio u Londonu, da imam stresnu psorijazu koja je došla u taj stadij da je po noći krevet znao biti krvav. Uspio sam to na kraju riješiti. Imao sam i dva ogromna tumora na štitnjači, bio sam lud dok je nisu izvadili. Ja sam inače emotivac.

I: Koje snimke pamtite najviše?

Z: U početku smo svi snimali ruševine, a nakon priznanja Hrvatske kuće nisu bitne, onda smo snimali mrtve ljude. A kraj '92. i '93. smo plakali nad izrazima lica, a to vam je taj snimak starca i starice iz kuće u Rokićima, to je najteže.

Moj snimak je iz Težačke ulice, koji je tako moćan di žena kojoj sam zaboravio ime, imate je u filmu "Nota Bene" di ona Unproforu, kada je doživjela živčani slom kaže, ne kaže nego urla: "Kada će ovo više prestati, što ćete napraviti?" Imate snimak i Davora Šarića kada, taj isti dan, ali ranije, Davor je došao tu prije s Granikom, jedan je poginuo u svojoj kući, kat je bio srušen i dolazi mu od žene ćaća i stavlja mu ruku na mrtvo tijelo.

Imate i moj snimak kada je u parku bilo raskomadano tijelo. Nakon tog priloga i mojih snimaka Tuđman je zvao televiziju i pitao da koja to budala tako snima, secira i šta ja znam. Mi smo tražili glavu od čovjeka, ruke smo vidili, neka jaketa, a ode doli nije ništa bilo. Njega je pravo granata pogodila. Onda kada smo našli glavu, tijelo se pokrilo, doša' je Unprofor i onda smo otkrili tijelo, kada je Unproforac vidio tijelo, a ja s tijela idem, snimam njega, a on ovako ide s rukom, nije mogao to izdržati. I dva brata su stradala tamo. Mislim da jedan od njih umire, ali kasnije umire. Dokumenti su bili na stablu, imate vozačku dozvolu na stablu. Na klupi preko su sjedila djeca jednog čuvara iz Fine, donijeli mu ručak. Granata je pala ispred njih, 3 metra, a njima ništa. Ovoga je raskomadalo, dvojicu poslalo u bolnicu.

Ima još jedan snimak žene na stepenicama katedrale, gore je živila, njoj je oganj pogodija kuću i ja s Nikolom Vukušićem dva sata nakon što se to desilo, dolazimo do nje i to snimamo, a ona je još kompletno bijela, imala je kućnu veštu trule višnje, a ona je kompletno bijela, a ta granata joj stoji nad glavom, nije eksplodirala, samo je pod teretom probila zid.

Imam i strašnih snimaka iz šibenske bolnice gdje roditelj kaže da kada je počelo granatirati Putičanje dobila je trudove, sjeli su u auto, došli su u Šibenik i onda je palo na šibensku bolnicu i kaže ona: “Ja sam odmah rodila”. Imam i snimku četiri djeteta koja k'o štruce stoju, netom rođena, u vrijeme granatiranja. Htio sam viditi i tko su ti ljudi danas pa da snimim priču.

12. 11. Prilog 11. Intervju s Draženom Koluderom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupić

Ime i prezime sugovornika: Dražen Koluder

Demografski podaci o sugovorniku: -

Datum razgovora/intervjua: 30. travnja 2021.

Medij/tehničke karakteristike: mobitel

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Dražen Koluder je za vrijeme rata snimao u Zadru. Osim neprocjenjivih snimaka iz Domovinskog rata, osposobljavajući veze između porušenih odašiljača Koluder je omogućio da se slika iz blokiranog Zadra odašilje u ostatak Hrvatske i svijeta.

O Zadru i ratu

Najviše su za Zadar napravili Božo Šimundić i Sandra Petričić. To možeš Govorčina slobodno pitati. I Stubljari su ratni snimatelji. Stubljari su hrabri, kada je trebalo otići tamo do Paljuva, veli Stubljari: “Ajmo, ajmo”. Kažem ja, nema frke, naći ćemo nekoga pa ćemo se prošvercati u kombiju. Tako bi mi napravili reportažu u Paljuvu, a da ti ne pričam kroz koji rizik. Njega nikad nije bilo strah.

Odradio sam posao u tom Zadru, nisam išao niti zbog slave, niti zbog novaca. Ja sam otišao zbog jedne reportaže. Moj odlazak u Zadar, odnosno, kada je pala odluka da odem, bilo je za najvećeg bombardiranja u Zadru. To ti je bilo četvrti, peti i šesti, čak mislim, i sedmi desetoga '91. godine kada je cijela Dalmacija bila odsječena od Hrvatske radiotelevizije - nije bilo signala, niti Split ga nije imao. A ja sam ti bio u to vrijeme na OTV-u u Zagrebu, onda se zvala to Omladinska televizija. Bio sam tehničar zadužen za odašiljače i prijenosne sustave veza jer tada nije bilo interneta nego se signal dobacivao preko antena, od studija do odašiljača. Ti da bi mogla gledati signal u Šibeniku, signal je morao ići s Prisavlja na Sljeme, pa se šalje na Mirkovicu onda na Ličku Plješivicu, a s Ličke Plješovice na Čelavac, s Čelavca na Labišnicu,

a na Martinskoj je repetitor hvatao signal s Labišnice i emitirao ga tebi da bi ti to mogla gledati. Takav je bio način prijenosa signala. Kako se znalo da će pasti Čelavac i Plješivica, da će to zauzeti Srbi, HRT je instalirao odašiljač i veze, tzv. otočnu trasu koja je išla ovako: Mirkovca - Učka, Učka - Rab, Rab - Pag, Pag - Sveti Mihovil kod Zadra. To je bila ta Plava magistrala, odnosno veza, a Srbi su srušili odašiljač gore na Mihovilu. Imam snimke tog srušenog odašilja na Mihovilu, video. Tog četvrtog, petog, šestog desetoga oni su ti pogodili taj odašiljač i cijela Dalmacija je ostala bez slike. A beogradska televizija, novinar beogradske televizije je stajao na brdu Križ iznad Bibinja, a kraj Zadra, i napravio je jednu agitpropovsku u reportažu. Rekao je: "Sad ćemo mi ući u Zadar, samo što nismo mi ušli u Zadar". Za to vrijeme kad se emitirao dnevnik HRT, petog, šestog desetoga, Dopuđa je samo čitao jer nisu imali nikakve komunikacije, niti telefonske. Ništa, samo je čitao kako je u Zadru bilo 25 mrtvih... Čitanci, tzv., čitanci, nikakve slike.

A ja sam ti s bivšom, Sandrom Petričić, svojom ženom, bio u režiji Omladinske televizije i snimali smo ti dnevnik slovenski Dnevnik za arhivu, zagrebački i beogradski Dnevnik i sve smo to arhivirali za Ministarstvo informiranja, to nam je bio zadatak jer je Vinko Grubišić, osnivač Omladinske televizije postao u to vrijeme ministar za informiranje u tom ratnom Ministarstvu. Mi smo to snimali kada sam vidio tu reportažu iz Srbije, a Ana Luščica, ona je isto iz Zadra i Petričićka, one su poludile. Napada se Zadar, ne mogu nikoga dobiti, histerija, ludilo u režiji.

A ja sam već donio odluku, reko, idemo mi dolje u Zadar, mada je bio zatvoren. Ja sam ti tu istu večer otišao na HRT kod Jerka Vukova, on je u to vrijeme bio ravnatelj, pitao sam je li treba kakva pomoć u Zadru. Veli on: "Nemam pojma što se događa, nemamo nikakve informacije, komunikaciju, sve je u prekidu. Odi sutra ujutro u Odašiljače i veze kod Nikše Perčina, on će dati više informacija što treba činiti". Ja sam ujutro otišao kod Nikše Perčina. Čovjek mi je izvadio plan veza, objasnio je gdje je prekid i dao mi je osobe za komunikaciju, Maslač Slavko i još jedan čovjek u Zadru koji je radio u sistemu održavanja odašiljača na Čelavcu.

Drugi dan sam dobio i auto i krenuli smo Luštica, Petričićka preko Senja i Paga, došli do Ražanca i nismo više mogli nikuda. A ja sam ti u to vrijeme ponio iz Zagreba opremu, linkove, odašiljače, kablove i alat, sve, idem spašavati sustav veza.

Nama ti jedan čovjek kod Ražanca kaže da se ne može putem od Ražanca za Bokanjac, nego da možda možemo probati pored Šepurina, da idemo na Vrsi po bijelom putu pa ćemo vidjeti.

Švercali smo se pored raketne baze Šepurina koju je držala JNA, ušli u taj Zadar. Drugi dan sam otišao na taj Mihovil i složio cijeli sustav veza i popravio. To ti je jedna storija.

Uglavnom, oni su ti meni iz Zagreba rekli da ostanem još koji dan, a ja sam ostao do kraja akcije Maslenica kada sam se posvađao sa Zagrebom. A to ti je opet jedna druga storija zašto sam se posvađao sa Zagrebom. Zato što kada je počela akcija Maslenica, to je bila prva akcija oslobađanja u Hrvatskoj, onda su ti se iz Zagreba slili u Zadar svi računoprofiterčići, novinarčići koji su željni bili slave. A nama je došla depeša iz Zagreba, pogotovo meni koji sam se i primio kamere. Nisam snimao do Zadra, ja sam kameru uzeo u Zadar, otišao prvenstveno zbog odašiljača i veza da to posložim i osposobim studio. Ponio sam iz Zagreba jednu malu VHSC kameru, za svaki slučaj da se nađe, s njom sam radio jedno tri mjeseca, pa presnimavaj na ovaj format, pa to montiraj na magnetoskopu, ručno, pa sam nakon tri mjeseca ovima u Zagrebu govorio, imam prostor, šalžite montažu. Župan Prtenjača nam je dao prostor u Omladinskom domu gdje bila TV skoro 25 godina. I to ti je ta storija.

12. 12. Prilog 12. Intervju s Pavom Čalom

Razgovor/intervju vodila: Ivana Rupiće

Ime i prezime sugovornika: Pave Čala

Demografski podaci o sugovorniku: Pave Čala rođen je 5. kolovoza 1951. u Šibeniku gdje živi i danas.

Datum razgovora/intervjua: 17. rujna 2021.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 00:16:12

Medij/tehničke karakteristike: mobitel

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Pave Čala snimao je šibensku ratnu svakodnevicu.

(P)itanje: (I)vana

(O)dgovor: (P)ave

I: Kako i zašto ste počeli snimati ratnu svakodnevicu?

P: Teško je to reći, imao sam kameru, a to je onda bilo dosta rijetko, pogotovo VHS i ovako veliku. Ja sam nju svugdje sa sobom nosio. Kako sam bio u općinskom Kriznom štabu, gdje god sam išao i što god sam radio, uvijek sam je nosio sa sobom. A što se tiče samih snimaka po gradu, Katedrale i svega ostaloga, ja sam zapravo prvi snimio onu rupu na Katedrali.

Gledaj, žena mi je ostala u bolnici kao medicinska sestra i nije izlazila iz bolnice sedam dana, sin mi je bio u jednom skloništu, a 'ćer u drugom skloništu. A ja sam onda išao od jednog skloništa do drugog i usput snimao. Išao sam tako okolo, ali imao sam ja neku potrebu za tim, ne bi nosija kameru za sobom da nije bilo tako.

I: Mislite na potrebu da ostane neki dokument iza Vas?

P: Tako nekako. Pazite, sve je to počelo davno prije, negdje u petom mjesecu, ako ne i ranije. Na Šubićevcu. Onda sam ti ja snima i onaj Bedem ljubavi, a onda smo mi organizirali da bižu ova dica iz vojarni, i to sam snima. Napravija sam jedan zanimljiv film kako je TLM presta raditi i štete u tvornici. Tada je DDR je prestao postajati, a Njemačka država je pomogla, mislim s 50 000 000 maraka. Onda je direktor TLM-a otiša u Njemačku, a ja sam napravija jedan film o razaranjima unutar samog TLM-a. To je sve bilo na neki način korisno, ali to je bio i moj neki poriv. Tu sam doživio i neke strahove.

Kad sam snimao elektrolizu oni su je izbombardirali sa onim minobacačkim granatama i sad, kako su tamo neke rešetke i u te rešetke su se zaglavili upaljači od tih minobacačkih raketa, bilo je puno neeksplozivnih granata. I sada, uša sam unutra i ne znam hoću li naprid ili nazad, ako što mrdnem, hoće li eksplodirati... Mislim, strašno. U onom filmu šta je radija Đovo (Vladimir) Fulgosi on je metnija samo jednu kratku sekvencu iz toga.

I: Gdje se nalaze ti materijali. Jesu li dio nekih drugih filmova ili se nalaze u Vašoj arhivi?

P: Evo, gledaj što se tu dogodilo. To je isto tragedija. Fulgosi koji je napravija prvi film "Tužno šibensko ljeto", on je zapravo pokupija više-manje sve. U tom filmu je 80 posto mojih snimaka u tih sat vremena. Međutim, što se onda dogodilo? Brešan mlađi isto je radio jednu emisiju od tih materijala i te su VHS kazete jednostavno nestale na HRT.

Sada kada je Živković išao raditi svoj zadnji film, imao je strašnih problema jer taj HTV, to ti je čudo jedno od nemara. Oni su, kažem ti sve to meni uzeli. A ja sam do ovog svog materijala i ovog svog filma došao sasvim slučajno. Kako u tom filmu ima jedan snimak kako ja sa one zgrade od Izgradnje snimam - brod puca po gradu. Onda su toga što je bio zapovjednik tog broda, uhvatili su ga negdje prije 1,5-2 godine kada je doša produžiti neke svoje dokumente u Split. Ulovili su ga. Onda je mene državno odvjetništvo zvalo kao svjedoka jer sam ja snimio kako on puca. Tada su mi oni dali taj film. Taj film su mi dali u državnom odvjetništvu jer je to kao dokazni materijal, rekli su da sam to ja većinom snimio, znači autorsko pravo tu nije sporno i tako sam ja došao do toga filma. Inače, tražio sam od televizije, pisao sam im... To je strašno puno materijala, neću pretjerati, ali to je oko 12 VHS kazeta i sve se to na kraju svelo na 1 sat

filma. Ja sam snimio sve to vrijeme pucanja, sve što je gorilo, od luke do Šipada. oku Ima u tom filmu od Fulgosija kako padaju granate gore na groblju, ja snimam groblje, a granata pada. Onda se govorilo o snajperisti. Na ovoj jednoj kazeti di ja snimam ovaj brod šta puca po gradu, netko puca na mene. Pogodija je dimnjak poviše moje glave. I ovaj Matačić šta je bija iza kaže: "E, Pave, neko puca na tebe!". I to je sve nestalo. Eto.

Da nije uhvatilo tog Crnogorca koji je pucao po gradu, ja ne bi nikada dobio te materijale. Ja ti dopuštam da iz onog filma sve šta je moje, a moje je sve di nema datuma, koristiš što god hoćeš i ja ću ti potpisati ako hoćeš.

Vojo Antić u tom filmu, one snimke na Poljani, snimka s jednog balkona, to je od Voje Antića. Od Nene Glomusa ti je ono snimljeno na Kornatima, a ono nešto, onako ljubičastih tonova, to je od bivšega foto Stanka. Fulgosi je naš Šibenčanin, kada je došao, bio je emotivan pa smo tako i dali te materijale.

U emisiji „Dogodilo se na današnji dan“ ima kadar kada puca onaj brod po gradu, to je moja snimka. To se već u toj emisiji prikazuje 30 godina. Nikakav ugovor nisam napravio s HTV, oni se koriste s mojim snimcima nedopušteno, recimo to tako.

I: Jeste li osjećali strah kod snimanja?

Nisam imao strah dok sam snimao. Najveći strah sam doživio, osim u toj u hali TLM-a, na ogromnom silosu u TLM-u. Trebao sam se popeti gore da snimim onu vojarnu poviše Brodarice. Bilo je dobro kada sam se počeo penjati gore i sve je bilo dobro do neke visine, nekih 15-20 metara. Kada sam ja pogledao doli, one rešetke, skale, mene je uhvatio takav strah da ja više nisam mogao ni gori ni doli. Nikad ja do tada nisam imao neki strah od visine, ali onaj strah da će netko pucati na tebe, to je strašno.

Kažem ti 10-12 kazeta sam snimio, ja ništa nemam. Znaš što znači-ništa. Ali, kako sam ja optimističan čovjek, nikad ne plačem za prolivenim mlikom.

Ovo ti moram ispričati onako usput. Jedan od najvećih strahova koje sam doživija. Već su počela zamračivanja i direktor Izgradnje kaže da ima jedan Renault 4 u onom kamenolomu prema Vodicama. Ja i Zoran Hadžić, umra je, Milo dijete, nas dvoje smo često išli zajedno. Dođemo mi tamo, gori jedno svitlo i Renault 4 ispod. Stali smo i mislimo je li on to nas navuka, ne znaš šta je. I odjedanput ti nešto napravi trrrrr. Zamrli smo. Zamrli nas dva! Stali, legli i gledamo šta će se dogoditi.

Kad ono, kako je punija vitar, tako je pomaknuo zastavu koja je bila tamo i ona je zapucketala. I mi smo umrli od straha od hrvatske bandere. Tako banalna situacija i ispadne ti krajnje dramatična.

13. Kratki životopis autorice

Ivana Rupić (r. Vidović) rođena je 7. lipnja 1966. u Stankovcima. Gimnaziju Jurja Barakovića završila je u Zadru, a zvanje profesora likovne kulture i likovne umjetnosti stekla je 1989. godine na Filozofskom fakultetu u Splitu.

Od 1989. godine radi kao profesorica likovne kulture u osnovnim školama Zadarske i Šibensko-kninske županije. Od 1999. godine stalno je zaposlena u OŠ Jurja Šižgorića u Šibeniku kao profesorica likovne kulture, a od 2016. kao ravnateljica škole.

Kao profesorica likovne kulture sa svojim učenicima sudjelovala je na brojnim likovnim izložbama i filmskim festivalima te međunarodnim projektima, a kao voditeljica likovnih i filmskih radionica sudjeluje na Međunarodnom dječjem festivalu u Šibeniku od 1998. do 2016. godine. U organizaciji HFS-a u Kraljevici 2010., 2011. i 2017. godine vodi radionice dokumentarnog filma, a radionice animiranog filma u Dječjem filmskom kampu u Poreču 2012. godine.

Od 2005. do 2014. voditeljica je Županijskog stručnog vijeća učitelja likovne kulture Šibensko-kninske županije.

Sudjelovala je na amaterskim filmskim festivalima: Revija hrvatskog i video stvaralaštva, 60 sekundi hrvatskog filma, Hrvatski festival jednominutnih filmova u Požegi, 76. Međunarodni festival neprofесиjskog filma UNICA 2014, Pies'tany.

Završila je različite radionice za film u Školi medijske kulture „Dr. Ante Peterlić“ (2001.-2009.) u organizaciji HFS-a te CARNET-ovu E-learning akademiju (Course Design). Promovirana je u učitelja savjetnika 2014. godine.

Suradnica je na međunarodnim Comenius i Erasmus+ projektima od 2014.

Bavi se fotografijom, autorica je dokumentarnih i eksperimentalnih filmova. Sudjeluje na amaterskim filmskim festivalima, izložbama. Jedna je od autorica udžbenika za likovnu kulturu „Moje boje“ (Školska knjiga, 2014.) i medijskog priručnika „Media education in accordance with children's age. Media Culture in the Primary School“ (Kulturni Centar Gornji Milanovac i Hrvatski filmski savez, 2014.).