

Odjeci stote godišnjice rata

Plastić, Petar

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:965013>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-27**



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

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest

ODJECI STOTE GODIŠNJICE RATA: PRVI SVJETSKI RAT NA FILMU

Diplomski rad

Petar Plastić

Mentor:
Dr. sc. Filip Šimetin Šegvić

Zagreb, 2021.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenom i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

(potpis)

U spomen na baku i djeda, koji su završetak ove etape iščekivali više od ikoga.

Sadržaj

1. Uvod	1
1.1. Uvodne napomene	1
1.2. Predmet istraživanja i metodologija	2
1.3. Historiografija o Prvom svjetskom ratu na filmu	4
2. Velike ličnosti na početku Prvog svjetskog rata: primjer mini-serije 37 Days	7
3. Prostori – prikaz fronta i ratnih bolnica	12
3.1. Vojnici i rovovi	14
3.1.1. <i>Rovovsko ratovanje</i>	14
3.1.2. <i>Uvjeti života na prvoj crti</i>	16
3.1.3. <i>Kopači tunela – Tunnellers</i>	18
3.1.4. <i>Ničija zemlja</i>	19
3.1.5. <i>Drugačiji načini ratovanja – primjer serije Our World War</i>	20
3.2. Stanje u ratnim bolnicama i stacionarima u pozadini bojišnica i u gradu	22
3.3. Završna razmatranja	27
4. Psihološki i emotivni aspekti prikaza rata	29
4.1. Prikaz protagonista i „junaka“	30
4.1.1. <i>Vojnici</i>	30
4.1.2. <i>Žene</i>	33
4.2. Prikaz antagonista i „neprijatelja“	35
4.3. Prikaz ratnih brutalnosti, trauma i <i>shell shock</i> -efekta	37
4.3.1. <i>Brutalnost rata</i>	37
4.3.2. <i>Shell shock</i>	43
4.4. Problematika Armenskog genocida u filmovima <i>The Ottoman Lieutenant</i> i <i>The Promise</i>	45
4.5. Završna razmatranja	49
5. Pierre Sorlin i koncept „historijskog kapitala“	50
6. Zaključak	52
7. Popis izvora i literature	56
7.1. Filmski izvori	56
7.2. Tiskani izvori	56
7.3. Literatura	57
7.4. Internetski izvori	58
Popis slika	60
Sažetak	64
Summary	65

1. Uvod

1.1. Uvodne napomene

Obljetnica stote godišnjice Sarajevskog atentata (1914.) prvi je, i ujedno jedan od kontroverznijih događaja u cjelokupnoj proslavi stogodišnjice Velikoga rata. U Sarajevu je u lipnju 2014. organizirana konferencija, a u tjednima nakon nje i mješoviti kulturni program koji je zaokružen koncertom Bečke filharmonije, sve s ciljem kako bi se na dostojan način obilježio epohalni događaj koji je po mnogima uzrokovao izbijanje rata. Konferencija koja je trebala biti kulminacija mnogih istraživanja i potencijalan početak dijaloga među sukobljenim stranama, postala je na kraju blagi fijasko kojem nisu pristupili francuski i srpski povjesničari zbog neslaganja bosanske strane o svrsi same konferencije.¹ Francuska strana zahtijevala je da se na njoj promovira pomirenje triju nacija u Bosni i Hercegovini, dok su iz Instituta za historiju Univerziteta u Sarajevu izjavili kako ne žele konferenciju koja promovira posljedice sukoba 90-ih, nego isključivo razgovor povjesničara o Prvom svjetskom ratu.² Još jedan od razloga za nesudjelovanje srpskih povjesničara je, naravno, i šira percepcija koja i dalje smatra kako je Srbija glavni krivac za izbijanje rata (ili to dapače naglašava), što veliki broj srpskih povjesničara ne priznaje, dok Gavrila Principa vide i dalje učestalo kao mladog heroja koji je ustao za srbijansku nezavisnost i oslobođenje od austrijskog tiranina.³ Republika Srpska organizirala je stoga svoju proslavu u istočnom Sarajevu i otkrila spomenik atentatoru Franje Ferdinanda, a dovršila je dramskom predstavom i koncertom Beogradske filharmonije.⁴ Cijela ova situacija pokazala je kako se i u sukobu oko krivice u ratu koji se dogodio prije stotinu godina, svejedno nalaze načini kako bi se potpirivali sukobi u suvremenoj Bosni i Hercegovini, pogotovo na relaciji srpskog i bošnjačkog stanovništva. Dok je historiografija tako 2014. nadalje pokazala kako Prvi svjetski rat kao tema predstavlja određene kontroverze i neslaganja, u širem društvenom i javnom smislu obljetnica je obilježavana ili bila povod za različite sadržaje, među kojima se ističu naročito filmovi. Bogati repertoar filmskih klasika ili ostvarenja različitih kvaliteta s tematikom Velikoga rata tako je od 2010-ih godina sustavno nadograđen.

Što je to film? U engleskom jeziku postoji razlika između riječi *movie* i *film*: *movie* je niz pokretnih slika koje su snimljene uz zvuk i „pričaju priču“, a može ga se gledati u kinu, na

¹ Paul HOCKENOS, „World War I Conference in Sarajevo Divides Scholars“, <https://www.nytimes.com/2014/06/23/world/europe/world-war-i-conference-in-sarajevo-divides-scholars.html> (pristup ostvaren: 9. 9. 2021.).

² Isto.

³ Isto.

⁴ „Sarajevo Marks 100 Years Since Archduke Franz Ferdinand Shooting“, <https://www.bbc.com/news/world-europe-28062876> (pristup ostvaren: 9. 9. 2021.).

televiziji ili nekom drugom uređaju.⁵ S druge strane, *film*, uz to što ima isto značenje kao i riječ *movie*, predstavlja tanku plastičnu vrpцу osjetljivu na svjetlost na kojoj su se stvarali vizualni zapisi.⁶ Ovaj rad bavit će se, naravno, onime što predstavlja riječ *movie*, specifično igranim filmom. Igrani film, za razliku od, u historijskoj znanosti ponekad češće proučavanog, dokumentarnog filma, karakteriziraju prikazi unaprijed skriptiranih događaja i najčešće povećе produkcije koje podrazumijevaju rad mnogih stručnjaka: scenarista, redatelja, producenata, glumaca, koreografa i mnogih drugih. Uz filmove, u ovom radu proučavat će se i serije koje svoju radnju baziraju na Prvom svjetskom ratu. Razlog je vrlo jednostavan, i serije su oblik filmskoga medija koji ispunjava jednaku svrhu kao film, samo se od njega razlikuje svojom epizodičnom naravi, a i prikazivanjem na televiziji ili danas puno popularnijim *streaming* servisima poput Netflixа, Disney+ ili HBO Maxа.

1.2. Predmet istraživanja i metodologija

Suvremeno vrijeme, vjerojatno raznovrsnije nego ikada prije, pruža brojne mogućnosti obilježavanja raznih velikih godišnjica ili obljetnica. Pored klasičnih način obilježavanja, što podrazumijeva uglavnom manifestacije, izložbe, znanstvene skupove i publikacije, sve se više koriste filmovi i serije: prvenstveno zbog njihove dostupnosti, ali i mogućnosti da se neko razdoblje vizualizira i narativizira. U ovom slučaju to je vrijeme Prvog svjetskog rata (1914.-1918.). Predmet istraživanja ovog rada upravo su ti (filmski) izvori, zbog njihove već spomenute pristupačnosti i dostupnosti, ali i mogućnosti da na emotivnom planu najviše utječu na široke mase ljudi. Proučavanje ne samo filmskih izvora, nego i svih modernih medija koji se bave nekim dijelom povijesti, nužno je u današnje vrijeme kako bi povjesničari na najbolji mogući način pojмili percepcije određenih filmaša prema raznim povijesnim etapama, ali i zbog sveprisutnih manipulacija povijesti koje, zbog pristupačnosti filma i drugih medija, mogu dovesti do širenja potencijalno zabrinjavajućih ideja i/ili razmišljanja. Filmovi gledateljstvu pružaju određenu percepciju o uvjetima rata i načinima na koje se brinulo za vojnike u ratnim bolnicama, kao i dublji uvid u nešto što je puno lakše učiniti s videozapisom, a to je psihološko stanje vojnika na fronti. Sve to zajedno vodi prema određenim slikama, prikazima povijesti u javnosti koji su relevantni ne samo budući da su prikazani pred velikim brojem gledatelja i dostupni širokom gledateljstvu, već i stoga jer su produkcije takvih filmova sve kompleksnije i

⁵ Oxford Learner's Dictionary, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/movie> (pristup ostvaren: 17. 8. 2021.).

⁶ Oxford Learner's Dictionary, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/film_1 (pristup ostvaren: 17. 8. 2021.).

često uključuju različite vrste stručno-povjesničarskih elemenata (npr. u samoj produkciji, pri pisanju scenarija, scenografiji, itd.).

Treba naglasiti kako za potrebe ovog rada nisu odabrani svi igrani filmovi i serije na temu Prvog svjetskog rata prikazani između 2014. i 2018., već isključivo anglofoni materijali zapadnih produkcija (ponajviše britanskih), nastali u nešto širem rasponu - između 2011. i 2019. godine. Nekoliko je razloga za to: problemi s dostupnosti izvornog materijala čak i danas su dosta ograničavajući, što je već u ranoj fazi istraživanja značilo kako filmovi i serije iz manjih zemalja, koji u inozemstvu nisu dobili medijsku i gledateljsku pažnju, neće niti moći biti pronađeni, a teškoće s dostupnosti bile su prisutne i pri pronalaženju ovdje korištenih i analiziranih materijala. Još jedan razlog za ovakav odabir je njihova marketinška moć, to jest činjenica da su takvi filmovi i serije zbog velikog budžeta, ali i engleskoga jezika, najčešće prisutni u kinima i na TV programima diljem Europe i svijeta te će ih samim time pogledati najveći broj ljudi. Također, analizirani materijali odabrani su i iz praktičnih razloga: oni su, poput znanstvenih publikacija, pothvati koji traju nekoliko godina i stoga je lako za očekivati kako će mnogi od njih biti prikazani koju godinu prije same stogodišnjice, a neki ipak kasnije.

Povjesničar Marc Ferro (1924.-2021.) već je krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća upozoravao na manjak zainteresiranosti historijske znanosti u odnosu na film, pogotovo igrane filmove. On kao razlog navodi činjenicu da predstavlja upravo ono što je mnogim povjesničarima vjerojatno „najveći mogući grijeh“: manipulaciju činjenicama, odnosno namjerno slaganje i uređivanje povijesti po želji pojedinaca koji su za određeni film i zaslužni.⁷ U raspravu se još može uvesti i postmoderni razmišljanje kako je svako historiografsko djelo samo po sebi manipulacija prošlosti, prvenstveno radi načina na koji se koriste izvori: historija je ništa drugo negoli interpretacija izvornih materijala, baš kao film, iako su manifestiranja te interpretacije u stvarnosti naravno podosta različite. Iz Ferroovih riječi može se iščitati kako je to uporište proizašlo iz negativnog odnosa inteligencije prema filmu, još od samih početaka, jer ono što nije pisano nema svoj identitet i samim time nije pouzdano.⁸ Međutim, Ferro smatra da film doista predstavlja povijest, možda ne nužno povijest onoga što taj film na svojoj površini prikazuje, nego povijest vremena u kojem je film nastao i čije je društvene norme razbio ili potvrdio.⁹ Takav je pristup i u središtu analize tematike ovoga rada: igrani filmovi i serije nisu izokretanje prošlosti jer većinu vremena „pričaju priče“ izmišljenih osoba od strane filmaša koji nisu školovani u historijskoj znanosti, već iz sadašnje (suvremene) perspektive donose

⁷ Marc FERRO, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988.), 27.

⁸ Isto, 27.

⁹ Isto, 29.

interpretaciju događaja, ali i što je za igrani film puno važnije, unutarnjih stanja vojnika i ostalih djelatnika na fronti te osoba koje su bile indirektno suočene s ratom. Svrha igranog filma nije stoga pružiti potpunu povijesnu realnost (ionako nedostižnu i u znanstvenim radovima), koje u analiziranim materijalima ipak ima poprilično, nego široj gledateljskoj publici pokazati što je rat predstavljao za ljude onog vremena i dovesti do poistovjećivanja gledatelja koji bi se, iz vlastite perspektive, mogli zapitati kako bi proživjeli tako težak životni put. Radi se dakle o određenoj politici emocionalizacije publike koja se uči ili podučava kako suosjećati sa svim sudionicima tog – Velikog rata.

Prvi svjetski rat u ovome će se radu promatrati kroz tri glavne kategorije: velike ličnosti, prikaz prostora te na kraju prikaz osjećaja. Prva kategorija tiče se isključivo serije *37 Days* (2014.) zbog njezinih izrazitih specifičnosti u odnosu na ostale filmske izvore, o kojima će nešto više biti rečeno u spomenutom poglavlju. Prikaz prostora u filmovima i serijama odnosi se prije svega na bojišnicu i bolnice/stacionare te život na oba mjesta, tako da se kod prikaza vojnika u rovovima uočavaju elementi svakodnevnog života, poput ratovanja, popravljanja rovova, higijene, prehrane, odmora ili prikaza časničkog života, dok su bolnice obrađene u bliskom suodnosu sa ženskim iskustvom rata – medicinskih sestara, volonterki i liječnika na fronti te njihovog odnosa prema ranjenicima, ali i kolegama. Na samome kraju bit će riječi o jednom od važnijih elemenata proučenih materijala, a to su osjećajni aspekti rata odnosno prikazivanja istoga. Uz prikaz protagonista i neprijatelja, kroz to poglavlje analizirat će se način na koji se gledateljima pokazuje simptome i različite oblike *shell shock*-efekta, a na kraju će nešto biti rečeno i o suprotnom tretiranju armenskog genocida u filmovima *The Ottoman Lieutenant* (2017.) i *The Promise* (2016.). Cilj ovog rada stoga je ukazati na sličnosti i razlike u prikazu navedenih aspekata Prvog svjetskog rata kroz komparaciju filmova i serija prikazanih povodom njegove stote obljetnice.

1.3. Historiografija o Prvom svjetskom ratu na filmu

Prije nego što se daju razmišljanja o suvremenim filmskim izvorima s temom Prvog svjetskog rata, valjalo bi iznijeti tijek historiografskog proučavanja istih prije stogodišnjice. S obzirom da se tema bavi recentnim materijalima, za očekivati je da će javnosti biti dostupni jedino članci ili prilozi koji se na jako popularan način bave tom tematikom, bilo na stranicama medijskih kuća ili u nekim poznatim znanstvenim časopisima odnosno muzejskim

publikacijama.¹⁰ Sigurno je kako je film *1917* (2019.) redatelja Sama Mendesa, s obzirom na marketinšku moć, doveo do najveće zainteresiranosti publike za Prvi svjetski rat, što se rijetko kada događa sa suvremenim ratnim filmovima koji ne sadrže gigantska imena filmske industrije (kao što je to bio slučaj s *Dunkirkom* (2017.) Christophera Nolana). Tako se za vrijeme prvih nekoliko tjedana od izlaska filma čak i na portalima koji su poznati isključivo po praćenju informacija vezanih za popularnu kulturu moglo vidjeti nekoliko priloga o Prvom svjetskom ratu, čime je i zainteresiranost gledatelja za mnoge filmove te tematike postala puno veća.¹¹

Uz Marca Ferroa, pionira proučavanja povijesti na filmu, jedan od prvih povjesničara koji je između ostaloga smatrao da proučavanje filmova povijesne tematike mora biti zasebna disciplina unutar historiografije, bio je Hayden White. On u svom članku *Historiography and Historiophoty* iznosi ideju historiofotije, discipline koja zapravo predstavlja historiografiju za slike i film, odnosno koja se bavi reprezentacijama povijesti i promišljanjima o njoj na slikama i filmu.¹² Pierre Sorlin paralelno se s Ferroom bavio proučavanjem povijesti i filma, a njihove ideje presijecaju se po pitanju svrhe povijesnih filmova: za Sorlina oni u suštini koriste prošlost kako bi „preorganizirali“ sadašnjost.¹³ Međutim, Sorlin uvodi jedan nadasve bitan analitički pojam kada piše o „historijskom kapitalu“, definiranom kao kulturnom baštinom svake zemlje ili (društvene) zajednice u koju su uključeni datumi, događaji i likovi koji su prepoznatljivi većini određene zajednice.¹⁴

Što se tiče Prvog svjetskog rata, nije toliko ni iznenađujuće kako su se autori većinom bavili proučavanjem filmova nastalih neposredno nakon rata, odnosno u međuratnom razdoblju. Iznimku predstavlja film *Paths of Glory* (1957.) Stanleyja Kubricka, čiji je iscrpan i brutalan prikaz odnosa vojnika i fronta, ali i časnika i generala analizirao Andrew Kelly u časopisu *Historical Journal of Film, Radio and Television*.¹⁵ Godinu dana kasnije u istom časopisu, ali na primjeru filma *All Quiet on the Western Front* (1930), John Whiteclay Chambers II istražio je kako se razvijao antiratni film i na koje su se konkretne elemente autori

¹⁰ Vidi: Meilan SOLLY, „The True History Behind the ‘1917’ Movie“, <https://www.smithsonianmag.com/history/true-history-behind-1917-movie-180973800/> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.).

¹¹ Vidi: Brendan MICHAEL, „The Top 10 World War I Movies, Ranked“, <https://collider.com/best-world-war-i-movies-ranked/> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.); Jim VEJVODA, „1917 Review“, <https://www.ign.com/articles/2020/01/09/1917-review> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.).

¹² Hayden WHITE, „Historiography and Historiophoty“, *The American Historical Review*, 93/5 (1988.), 1193.

¹³ Marnie HUGHES-WARRINGTON, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (Abingdon: Routledge, 2007.), 4.

¹⁴ Pierre SORLIN, „How to Look at an „Historical“ Film“, u: *The Historical Film: History and Memory in Media*, ur. Marcia Landy (London: Rutgers, The State University, 2001.), 37-38.

¹⁵ Vidi: Andrew KELLY, „The Brutality of Military Incompetence: ‘Paths of Glory’ (1957)“, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13/2 (1993.).

fokusirali za slanje takve poruke.¹⁶ Trend bavljenja filmovima nastalim u međuratnom razdoblju vidi se i u knjizi *Film Front Weimar* (2003.) Bernadette Kester. Autorica se u djelu bavi razvojem kinematografije u Njemačkoj tijekom prve polovice 20. stoljeća, a zatim tematski razrađuje filmove weimarskog perioda koji se bave Prvim svjetskim ratom.¹⁷ U Sjedinjenim Američkim Državama odnos Prvog svjetskog rata i filma isto je tako istraživao kroz prizmu filmova nastalih u periodu tijekom i neposredno nakon rata, a rezultati su izneseni u knjigama *The Motion Picture Goes to War* (Larry Wayne Ward) i *Reel Patriotism* (Leslie Midkiff Debauche). Obje knjige ratni period gledaju kroz perspektivu vladine kontrole većinom propagandnih ratnih filmova, dok se potonja zadržala i na razdoblju 20-ih godina prošloga stoljeća.¹⁸

¹⁶ Vidi: John WHITECLAY CHAMBERS II, „‘All Quiet on the Western Front’ (1930): the Antiwar Film and the Image of the First World War“, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 14, no. 4 (1994.).

¹⁷ Vidi: Bernadette KESTER, *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.).

¹⁸ Vidi: Larry WAYNE WARD, *The Motion Picture Goes to War: The U.S. Government Film Effort During World War I* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.); Leslie MIDKIFF DEBAUCHE, *Reel Patriotism: The Movies and World War I* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.).

2. Velike ličnosti na početku Prvog svjetskog rata – primjer mini-serije *37 Days*

Specifičnost mini-serije *37 Days* (Ujedinjeno Kraljevstvo, 2014.) leži u tome da se ne bavi bitkama i njihovim sudionicima, već isključivo „velikim ličnostima“ i diplomatskom situacijom koja je dovela do početka Prvog svjetskog rata 1914. godine. Iz načina na koji se prikazuju stereotipi o pojedinim povijesnim ličnostima poprilično je vidljivo tko su glavni likovi, a koga se u jednu ruku želi ismijati u svrhu zabave gledatelja, tako da se autori nisu libili izraziti svoju pristranost tijekom cijele serije. Na strani Ujedinjenog Kraljevstva glavnu ulogu imaju istaknuti članovi Ministarstva vanjskih poslova, Eyre Crowe (1864.-1925.) i sir Edward Grey, dok na njemačkoj strani sve „konce igre“ povlači Helmuth von Moltke (1848.-1916.), načelnik njemačkoga Generalštaba, a car Vilim II. je prikazan kao impulzivni vladar s fizičkim i psihičkim nedostacima koji se koriste u svrhu prikazivanja njega kao poprilično nesposobne osobe.

Kao što je već rečeno, glavni lik na britanskoj strani je sir Edward Grey (1862.-1933.), ministar vanjskih poslova u razdoblju od 1905. do 1916. godine.¹⁹ Sigurno je kako je upravo on odabran zbog odgovornosti koja je na njemu ležala po pitanju britanske vanjske politike te se kroz epizode vidi njegov prijelaz od jedva zainteresiranog gospodina do jednog od glavnih aktera u danima prije početka rata. Njegove karakterne crte u seriji zaista imaju smisla kada se pogleda na koji način se razvijala Greyeva zainteresiranost za diplomacijom. Kao mladiću mu gotovo bilo kakav intelektualan, a kamoli politički rad, nije bio primamljiv, dok je studij sudske prakse završio jer je bio najlakši smjer od svih.²⁰ Uz to, povjesničar Christopher Clark tvrdi da su ga čak i kolege opisivali kao nepristupačnog političara s manjkom ikakve ambicije.²¹ U cjelini, Grey nije među moralno „najčišćim“ osobama u seriji i jasno je prikazan kao prvenstveno spletkaroš kojem nije bio problem izokretati informacije i širiti laži drugim diplomatima u svrhu ponajviše osobnog dobitka. Autori su odlično rekreirali načine na koje je Grey vodio pregovore: o njegovoj politici gotovo nitko nije znao ništa, a dodatno se zaštitio tako što je o svojim dogovorima s delegatima drugih zemalja obavještavao isključivo one koji su s pregovorima imali veze.²² Takav pristup izazvao je cijeli niz problema u trenutku kada se kriza između Austro-Ugarske i Srbije počela pretvarati u diplomatski rat velikih sila, pa je Grey, kako bi se izvukao iz kaosa kojeg je prouzročio kod kuće, prisegnuo za jednim od glavnih

¹⁹ Christopher CLARK, *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914* (London: Penguin Books Ltd., 2012.), 200.

²⁰ Isto, 201.

²¹ Isto, 202.

²² Isto, 203.

„oružja“ karakterističnim za početak Prvog svjetskog rata: nesporazumom.²³ Kroz seriju je veći broj situacija u kojima je Grey, razgovarajući s njemačkim diplomatom princem Lichnowskym (1860.-1928.), prenosio potpuno krive informacije o britanskim namjerama koje su postupno sve više iritirale Vilima II. i Moltkea. Gledatelji bi stoga mogli pomisliti da je Grey svojim laganjem zaslužan za toliko žestoku želju cara za napadom na Francusku (napad koji je u drugoj epizodi objašnjen kao Moltkeova ideja). Kroz seriju se to korištenje nesporazuma vidi u Greyevom lažnom primirju obrađenom u trećoj i četvrtoj epizodi; Njemačka je već prešla s trupama u Luksemburg, a on je na svoju ruku telefonski javio Lichnowskom da će i Velika Britanija i Francuska ostati neutralni ako Njemačka povuče svoje odrede, što je car prihvatio i organizirao proslavu. Kad je britanski kralj George V. (1865.-1936.) čuo da Francuska nije pristala na neutralnost, tražio je objašnjenje, a Grey mu je odgovorio da je Lichnowsky sigurno krivo čuo te se caru Vilimu prenijela netočna informacija. Kraljevo pismo isprike caru dovelo je do toga da je Moltke dobio u potpunosti odriježene ruke i započeo s osvajanjem Francuske bez carevog uplitanja, bar na samom početku sukoba. Grey je upravo kroz takve situacije prikazan kao donekle slijep, ali uvijek optimističan diplomat: odličan je u svom poslu kad je u pitanju komuniciranje s konzulima i državnim dužnosnicima, ali ipak manje sposoban kada su pristup situaciji i procjena problema u pitanju. Cijela opisana sekvenca događaja najbolje pokazuje pametan način na koji su autori serije iskoristili podatke koje su dobili istraživanjem, i iz njih izvukli ono što im najviše pomaže u krojenju zanimljivog narativa. Razvoj događaja ipak je bio nešto kompliciraniji te čak i više zbunjujući nego što bi se dalo pretpostaviti: kako Clark ističe, korespondencija Greya i Lichnowskog nije se sastojala od samo jednog telefonskog poziva, već su se njih dvojica tog 1. kolovoza dogovarali na nekoliko načina, od telefona, posrednika pa do sastanka uživo. Također, koban nije bio telefonski poziv, nego Greyeva poruka poslana preko osobnog tajnika Williama Tyrella kojom je izrazio spremnost i Velike Britanije i Francuske na neutralnost u slučaju da Njemačka odustane od napada na Francusku.²⁴ Pored toga, sve scene koje je serija prikazala u komičnom tonu su se zaista dogodile, uključujući i proslavu diplomatskog uspjeha šampanjcem Vilima II. i ostalih dužnosnika te Greyev hitni sastanak s kraljem – koji sam nije bio nimalo svjestan njegovih političkih makinacija.²⁵ Bez obzira što su navedeni događaji rezultirali isprikom kralja Georgea i napadom na Francusku zbog Vilimovog davanja neograničenih ovlasti Moltkeu,²⁶ gledatelj

²³ Isto, 534.

²⁴ Isto, 530.

²⁵ Isto, 531-533.

²⁶ Isto, 533.

zahvaljujući tipičnom engleskom humoru i odličnim glumačkim izvedbama, pogotovo Iana McDiarmida kao Greya, može shvatiti zašto je komplicirana diplomacija puna blefiranja i nesporeda dovela do sukoba koji je već od samog početka bio toliko krvav i žestok.

Vilim II. (1859.-1941.), njemački car od 1888. do 1918. godine, je za razliku od Greya prikazan gotovo potpuno jednodimenzionalno. Njegova glavna karakteristika vezana uz nadolazeći sukob je potpuno nepoznavanje vojno-političkih saveza u Europi i loše anticipiranje reakcija pojedinih država na moguć rat između Austro-Ugarske i Srbije; prema mišljenju njegovog lika, Austrija bi što prije trebala napasti Srbiju i slomiti je unutar nekoliko dana bez stvaranja i najmanje šanse za krizu u Europi. Istina, autori se nisu trudili direktno trošiti previše vremena na njemu za razliku od političara s britanske strane te Hollwega i Moltkea, ali i u to malo vremena jasno je na koji način se želi prikazati vladara Njemačkoga Carstva. Kao što je u jednom trenu izjavio fiktivni lik Jensa, birokrata u službi naratora s njemačke strane, tragedija srpnja 1914. bila je u tome što je osoba na najvišem vrhu konstantno reagirala na jučerašnje vijesti. Autori izgleda nisu htjeli iskoristiti priliku humanizirati lik Vilima II. koji ne bi bio samo priglupi njemački car, „polu-dijete“ koje je nesvjesno situacije. Radi se naravno o njegovoj povezanosti s Velikom Britanijom općenito, a koja je do zadnjega trena stvarala u njemu dvojbe oko rata protiv zemlje njegove bake, kraljice Viktorije (1819.-1901.), majke Viktorije i rođaka Georgea V.²⁷ Moglo bi se stoga reći da je Vilim II. sam sa sobom vodio „unutarnji“ rat Njemačke i Velike Britanije. Vilim II. je također prikazan kao osoba koja je bila u potpunosti neupućena u funkcioniranje moderne diplomacije i pregovora te se u stvarnosti do samoga kraja nadao da bi Britanija mogla ostati neutralna. Vjerovao je, naime, riječima kralja Georgea V. koje mu je prenio brat, princ Henrik Pruski (1862.-1929.), i za koje je smatrao da znače britansko držanje po strani u slučaju rata. Izgleda da je realnost bila nešto drugačija te je George, unatoč želji za neutralnošću, smatrao kako su postojali scenariji u kojima bi se Veliku Britaniju moglo uvući u rat. Najizgledniji od različitih scenarija bio je onaj u kojem bi Francuska pomogla Rusiji u sukobu protiv Njemačke, što bi ugovornim obvezama tražilo pomoć Velike Britanije na strani Francuske.²⁸

Nadalje, Moltke i njemački kancelar Theobald von Bethmann-Hollweg (1856.-1921.) tijekom serije redovito imaju različita mišljenja oko sukoba na Balkanu – Moltke želi uvući cijelu Europu u rat, dok Bethmann-Hollweg smatra da se Njemačka treba okrenuti brzom pokoravanju Srbije bez izazivanja većeg sukoba. Unatoč neslaganjima, Moltke i Bethmann-Hollweg su u karakternom smislu nekad prikazani vrlo sličnima, samo s drugačijim ciljevima i

²⁷ Isto, 528.

²⁸ Isto, 528.

metodama. Takva karakterizacija nije bila daleko od istine s obzirom da je njihov sukob bio aktivan tijekom cijele uvertire u rat. Bethmann-Hollweg je bio osoba koja je zajedno s carem pokušavala iskoristiti svaku priliku za izbjegavanje većeg rata, dok je Moltke radio upravo suprotno, čak je i na sve načine pokušavao spriječiti opoziv vojske koja je u trenutku dolaska garancije o neutralnosti Francuske i Velike Britanije već bila u Luksemburgu.²⁹ U seriji Moltke tu odnosi očitu pobjedu i uspijeva dobiti naklonost svih generala i cara, što dovede do toga da mu Bethmann-Hollweg pomogne u nagovaranju najvećih protivnika – socijalista, za glas o ratnom proračunu. Sve u svemu, Moltke je tijekom čitave serije svoje spletke, kao i Grey, obavljao uglavnom iza carevih leđa, što je dovelo do potpune neupućenosti Vilima II. u aktualne događaje. Najbolji primjer je upravo spomenuto reagiranje na jučerašnje vijesti; dok je Moltke već gotovo pa izgradio ideju napada na Francusku i Rusiju, car je tek saznao za srbijansko pristajanje uz zahtjeve austrijskog ultimatumu te je naredio da se Austro-Ugarskoj pod hitno predloži napad na Beograd.

Glavna stvar oko koje se u seriji vrti pozicioniranje sila Antante (Ujedinjenog Kraljevstva, Francuske i Rusije) su saveznički ugovori koje su zemlje potpisale jedne s drugima između 1894. i 1907. godine. Oni su ujedno i prikazani kao najveći problem s kojim se suočavala Velika Britanija, koja je htjela izbjeći rat i ne dozvoliti Njemačkoj da ga ugovornim obvezama Francuza, Britanaca i Rusa uopće isprovocira. S obzirom da nisu planirali reagirati kopnenom vojskom, jedino što je preostalo je taktičko pozicioniranje mornarice prema Njemačkoj. Iako dobar dio kabineta ne zna za to, što je pomalo začuđujuće, Britanci su u Srdačni sporazum 1912. godine s Francuzima ugovorili aneks po kojem je propisano da će francuska mornarica od njemačkih napada čuvati Sredozemlje, a britanska Kanal/La Manche. U još jednoj od mnogih epizoda u kojima se sukobio s Herbertom Henryjem Asquithom (1852.-1928.), britanskim premijerom od 1908. do 1916. godine, i ostalim protivnicima rata, Grey je (zajedno sa svojim istomišljenicima) ponudio ostavku ako se ugovor s Francuskom ne ispoštuje. Jedan od argumenata kojim je tražio pristanak vlade uz svoj pristup mirnog rješavanja sukoba bio je i taj da će u slučaju njihovih ostavki novu vladu sigurno formirati konzervativni Torijevci kojima neće biti ni najmanji problem ući u veliki europski rat. Ovi razgovori vjerojatno se baziraju na neznanju kabineta o pregovorima između francuskih i britanskih vojnih dužnosnika koji su se odvijali 1905. i 1906. godine i o kojima Grey nije izvijestio nikoga, a riječ je o dogovoru kojim je Britanija zajamčila vojnu pomoć Francuskoj u slučaju izbijanja rata.³⁰ Izgledno je stoga kako su autori fiktivnu priču o aneksu ubacili kako bi gledateljima pojačali važnost obveze

²⁹ Isto, 531.

³⁰ Isto, 203-204.

Britanaca u pomoći Francuskoj. Pored toga, sastanci kabineta su se manje-više odigrali onako kako je snimljeno u seriji, uključujući i Greyevu predaju ostavke.³¹ Njegov kasniji govor u Donjem domu Parlamenta doveo je do Asquithovog pristajanja uz ideju pomorske pomoći Francuskoj, čime je flota i službeno stavljena u stanje pripravnosti.³²

Jedinstven pristup koji *37 Days* koristi odaje prividni dojam igrano-dokumentarne serije, samo bez tradicionalnog izlaganja od strane povjesničarā. U središtu narativa su dakako povijesne ličnosti koje su (ponekad i karikaturalno) esencija karakteristika koje im se najčešće pridaju. Naravno da su autori svejedno napravili seriju koja pristupa iz britanske perspektive, dakle jasno *protiv* Njemačke, iako joj je službeni cilj bio ispričati što realniju priču o početku Prvog svjetskog rata. Pristranost se možda najbolje vidi u posljednjoj sceni serije: Alec, britanski činovnik koji je služio kao narator, i već spomenuti Jens, odlaze u rat. Međutim, narav njihovog odlaska potpuno je različita: nakon što je rat objavljen, Alec se, iako je kroz cijelu seriju bio protiv sukoba s Njemačkom, odlučio dobrovoljno prijaviti u vojsku, dok s druge strane Jens nije imao nikakvoga izbora, već je kao mladi muškarac pozvan u vojsku iako se oštro protivio ratu. Neovisno o simboličnoj naravi scene, ona barem s Alecove strane ipak ima podlogu u povijesti jer je kod britanskih novaka prevladavala misao o Velikome ratu kao ratu koji će donijeti mir i dokrajčiti sukobe općenito (*the war to end all wars*), a većina ih se nadala kako će sve uskoro biti gotovo bez većih žrtava i vodili su se izjavom koja se čak spominje u nekoliko izvora: „It would be over by Christmas“.³³

³¹ Isto, 543-544.

³² Isto, 543-545.

³³ A. J. P. TAYLOR, *The First World War: An Illustrated History* (London: Penguin Books Ltd., 1966.), 22.

3. Prostori – prikaz fronta i ratnih bolnica

U ovom će se poglavlju pažnja posvetiti analizi prikaza mjesta na kojima se odvijao cijeli borbeni aspekt rata, a to su bojišta, najčešće uz (improvizirane) bolnice koje su u blizini služile za prihvrat ranjenika. Autori filmova i serija su na mnoge različite načine gledateljima prikazali karakteristike fronta i stvarnu težinu sukoba, tako da će se u ovom poglavlju problematizirati koliko su ti prikazi vjerni, ali i uspješni u svojem prenošenju poruke na publiku. Također, prije same analize valjalo bi dati kratki uvod u filmske izvore koje će se u poglavlju obrađivati.

Film *1917* redatelja Sama Mendesa definitivno je jedan od najpoznatijih prikaza Prvog svjetskog rata na filmu u novije vrijeme. Film je okvirno baziran na svjedočanstvima Mendesova djeda Alfreda, ali je misija o kojoj je u filmu riječ ipak fiktivni konstrukt koji služi čisto u svrhu napretka radnje i povezivanja nekoliko različitih mjesta između linija fronte. Dva glavna (fikcionalizirana) lika su skupnici Blake i Schofield koji u trenu kad ih se pozove na brifing uživaju u jednom od rijetkih mirnih trenutaka na fronti. Zbog prekida telefonskih linija general Erinmore ne može odaslati važnu poruku Drugoj devonskoj pukovniji koja će ubrzo ušetati u njemačku zamku i ugroziti živote 1600 ljudi. S obzirom da mu je brat u Drugoj devonskoj, Blake bez prigovora prihvaća zadatak prema kojem se do idućeg dana „Devoncima“ mora dostaviti poruka o prekidu napada. Jedan od iscrpnijih prikaza života u rovu može se vidjeti u filmu *Journey's End* (2017.),³⁴ koji prati kapetana Stanhopea i njegovog zamjenika, poručnika Osborna, a kasnije im se pridružuje poručnik Raleigh koji reprezentira (u odnosu na publiku) mladog, optimističnog vojnika, dakle skupinu onih koji još nisu osjetili grozote rata. Čak bi se moglo reći da njihovi odnosi predstavljaju most između mentaliteta vojnika na samom početku rata te pred njegov kraj, no o tome će nešto više riječi biti kasnije. Prema razgovoru na izmjeni satnija, pat pozicija traje oko godinu dana i stalno anticipiranje velikog napada je nešto što je postalo potpuna normalnost. Postoje indikacije da će ovaj biti drukčiji zbog dolaska sve većeg broja njemačkih teretnih vlakova, ali Osborne svejedno nije pretjerano zabrinut. Dodatna nespremljenost britanskih trupa objašnjava se i time da je protekla satnija odnijela gotovo svu municiju i artiljeriju zbog čega se Stanhopeova satnija praktički nema s čime braniti. *The Water Diviner* (2014.) Russella Crowea bavi se problematikom Prvog svjetskog rata na području Osmanskog Carstva, iako ne armenskim genocidom kao najkontroverznijom temom, već bitkom kod Galipolja i njezinim posljedicama. Film prati fikcionaliziranog lika Joshuu Connora koji se nakon samoubojstva supruge uputio iz Australije

³⁴ Film je snimljen prema drami *Journey's End* autora R. C. Sherriffa (New York: Coward-McCann Inc., 1929.).

u Osmansko Carstvo pronaći svoja tri sina nestala tijekom bitke kod Galipolja. Iako se *War Horse* (2011.)³⁵ Stevena Spielberga bavi Prvim svjetskim ratom, razlikuje se od svih ostalih medija u tome što glavni lik nije osoba, već konj koji tijekom rata promijeni nekoliko strana i iz čije perspektive gledatelji dobivaju dojam o sudionicima sukoba i njihovim glavnim karakteristikama. Konj Joey prošao je tako obuku kod mladog Alberta na britanskom selu, zatim je prošao početak rata u britanskoj konjici, većinu rata, uz pauzu na jednom francuskom imanju, proveo u njemačkoj vojsci vukući artiljeriju te se na samome kraju rata ponovo ujedinio s Albertom. *War Horse* je prije svega film o nekoliko tipova ljudske hrabrosti u ratnim vremenima, što možemo vidjeti kod svih ljudi s kojima Joey ima bilo kakav odnos. Albert je tako uporan do samoga kraja, što mu pomogne u posljednjoj bitki kada pored svih obrana uspije ući u njemački rov, mladi konjušar Günther je odlučan u naporima da izvuče 14-ogodišnjeg brata iz vojske, što mu uspije, ali nažalost završi njihovim strijeljanjem. Emilieina hrabrost leži u njezinoj volji da riskira svoje zdravstveno stanje kako bi naučila jahati, ali i podučila Joeyja skakati, dok se njezin djed trudi biti što neutralniji u situaciji kad svatko oko njega, pa čak i Emilie traži da izabere stranu u ratu. Heigleemann, drugi njemački konjušar, tijekom povlačenja njemačke vojske preuzima rizik tako što pusti Joeyja da pobjegne, dok se Colin, britanski vojnik koji ga otpetlja iz bodljikave žice, odlučno popenje na ničiju zemlju nasuprot silnim njemačkim puškama kako bi ga pokušao spasiti. *Birdsong* (2012.)³⁶ je još jedna u nizu ljubavnih priča koja je na neki način povezana s Prvim svjetskim ratom. U rovovima gledatelji prate odnos poručnika Stephena Wraysforda i njegovih kolega te podređenih, dok u razdoblju prije rata prate propalu ljubav s Isabelle. Stare strasti ponovno se pojave kada se Stephen 1916. godine s vojskom pojavi u Amiensu, gdje se cijela afera i dogodila.

Za prikaz bolnica promatrat će se film *Testament of Youth* (2014.) te serije *The Crimson Field* (2014.) i *Downton Abbey* (2010-2015.). Posebnost filma *Testament of Youth* leži u tome da nije temeljen na klasičnim iskazima svjedoka, poput intervjua, ili na istraživanju dokumenata, već se bazira uglavnom na memoarskim zapisima Vere Brittain koja je kao medicinska sestra sudjelovala na zapadnom frontu tijekom Prvog svjetskog rata. Film se doduše ne tiče isključivo njezinog boravka na fronti, već se bavi i tradicionalnim pogledom prema ulozi žene u društvu, psihološkim utjecajima rata na ljude koji su ostali kod kuće te posljedicama koje je rat ostavio, između ostalog, u pogledu na ratovanje općenito. Vera tijekom rata izgubi zaručnika, brata, dobrog prijatelja, ali i godine studiranja na Oxfordu koje će teškim mukama

³⁵ Film je snimljen prema romanu *War Horse* Michaela Morpurga (London: Egmont, 2010.).

³⁶ Serija je snimljena prema romanu *Birdsong: A Novel of Love and War* Sebastiana Faulksa (New York, Random House USA Inc, 1997.).

pokušati vratiti jednom kada je rat završio. *The Crimson Field* je serija koja se doslovno može okarakterizirati kao „sapunica“ smještena u period Prvog svjetskog rata. Gledatelji na papiru ne prate jednog glavnog lika nego odnose između različitih osobnosti koje su bile prisutne na jednom teškom radnom mjestu poput vojne bolnice u sjevernoj Francuskoj. U praksi je glavni lik zapravo Kitty Trevelyan koja zbog svoje tragične priče (koja se postupno otkriva) odluči volontirati kao medicinska sestra i pomoći vojnicima na frontu. U svakoj epizodi autori su obradili poneki medicinski fenomen vezan uz vojnike u ratu, dok se cijelo vrijeme u pozadini odvijaju događaji o kojima ovise rad same bolnice i njezinih djelatnika – prisutna je klasična karakteristika „sapunica“, komplicirani međuljudski odnosi puni bazičnih emocija, strasti i nagona, poput želje za osvetom i ljubomorom. Radnja serije *Downton Abbey* kroz šest sezona bazirana je na prikazu stvarne lokacije: dvorca i imanja Highclere i fiktivne plemićke obitelji Crawley. Serija prati političke, ekonomske, ali ponajprije društvene događaje u Velikoj Britaniji i svijetu od potonuća Titanica (1912.) pa sve do zbivanja tijekom prve polovice 20. stoljeća. Veliki rat tema je druge sezone serije u kojoj je prikazan kroz prizmu raznih ratnih teškoća i trauma, potom liječenja ranjenika i načina na koji su Britanci kod kuće pomagali ratnim ciljevima. *Downton*, koji je ujedno i glavno mjesto radnje, pretvoren je u centar za oporavak ranjenih vojnika. S vremenom ih pristiže sve više pa mjesto polako poprima izgled bolnice. Upravo se ovo i događalo s velikim brojem vlastelinskih dvoraca i javnih zgrada u Ujedinjenom Kraljevstvu, unutar kojih su velike prostorije postajale spavaće sobe, a porast ranjenika je s vremenom zaista doveo do smještanja sve težih slučajeva u dvorce i slične građevine.³⁷

3.1. Vojnici i rovovi

3.1.1. Rovovsko ratovanje

S obzirom da je rovovsko ratovanje jedan od poznatijih, ako ne i najpoznatiji „simbol“ – tj. ono što će Pierre Sorlin nazvati „historijskim kapitalom“ Prvog svjetskog rata, bilo je za očekivati kako će u filmovima i serijama imati prominentnu ulogu pri prikazivanju fizičkog te psihičkog stanja vojnika i časnika kao i ratnih realnosti općenito. Situacije i scene vezane uz rovove i ničiju zemlju predstavljene su kao prljavi i blatnjavi pakao u kojem su vojnici bili primorani sudjelovati i ratovati bez imalo izbora: sve što im je preostalo bilo je ubijanje neprijatelja s druge strane bojišta. Svi analizirani filmovi o spomenutoj tematici baziraju se na prikazu zapadnog fronta, osim filma *The Water Diviner* u čijem je fokusu bitka kod Galipolja.

³⁷ Christine E. HALLETT, *Veiled Warriors: Allied Nurses of the First World War* (Oxford: Oxford University Press, 2014.), 60.

Tako se cijela radnja američko-britanskog filma *1917* odigrava na frontu nedaleko grada Écousta, pa se može reći da je front (u ovom slučaju rovovi i ničija zemlja) jedan od glavnih fokusa filma. Za razliku od prikaza rovova u većini filmova i serija obrađenih u ovom radu, rovovi na početku filma *1917* su čisti, uredni, a jednako su prikazani i vojnici, suborci dvojice glavnih likova. Gotovo da se i ne vide mjeseci napornog ratovanja, života u blatu, bolestima i prljavštini; sve izgleda kao da je rat tek počeo. Ipak se ispostavilo kako je riječ o pozadinskome rovu i vidljivo je kako su ga autori htjeli iskoristiti kao sigurno utočište u kojem su vojnici ograđeni od divljine i ludila koji ih vani čekaju, pogotovo ako uzmemo u obzir da su glavni likovi Blake i Schofield netom prije uživali ispod stabla. To je još više uočljivo u sceni u kojoj dvojac odlazi iz svog pozadinskog rova i kreće šetati do prve crte bojišta; mrtvi polako počinju pristizati, leševi postaju sveprisutni. Nakon prelaska preko ničije zemlje ušli su u napušteni njemački rov, gdje su primijetili da su Nijemcima uvjeti života bili izrazito bolji nego Britancima – imali su puno više hrane, veće spavaće sobe i krevete, a Blake u jednom trenu konstatira da su im „čak i štakori veći od naših“. Njemački rovovi zaista jesu bili sofisticiraniji negoli britanski i francuski, prvenstveno zbog činjenice da su njemački zapovjednici bili svjesniji važnosti obrane te su, prema povjesničaru Davidu Stevensonu, na zapadnome frontu bili prvi koji su preuzeli rovovski način ratovanja.³⁸ Rovovi su ujedno bili logična reakcija na evoluciju oružja i artiljerije koja se dogodila krajem 19. i početkom 20. stoljeća te su na bojištu vojnicima pružali najbolju zaštitu od konstantnih bombardiranja. Nijemci su također imali terensku prednost nad Antantom s obzirom da su se nalazili na uzvišenjima (doduše blagim)³⁹ i nisu imali problema s vodom i blatom, što je u filmovima i serijama toliko prisutno na britanskoj strani.

U britanskom filmu *Journey's End* prikazan je koncept iznenadnog napada, takozvanog *raida*, kojeg sredinom filma izvode britanski vojnici. U njega odlaze dva časnika, Osborne i Raleigh, zajedno s desetoricom vojnika iz satnije. Ovo bi se moglo nazvati manjim prepadom u usporedbi s mnogima koji su znali sadržavati i više desetaka vojnika podijeljenih u skupine od 10 do 15 predvođene časnikom.⁴⁰ Svrha ovakvog napada bila je izvlačenje informacija od njemačkih vojnika, a ako je napad bio uspješan, zarobljene neprijatelje bi se ugostilo i praktički udomaćilo kako bi ispunili svoju svrhu.⁴¹ U kontekstu ovog filma dočekan je s velikim negodovanjem među vojnicima, ali je ipak imao smisla zbog sve prisutnijih dokaza o skorijem

³⁸ David STEVENSON, *1914-1918: The History of the First World War* (London: Allen Lane, 2004.), 180.

³⁹ Isto, 180-181.

⁴⁰ Stephen BULL, *Trench: A History of Trench Warfare on the Western Front* (Oxford: Osprey Publishing, 2014.), 144-158.

⁴¹ Isto, 151.

početku njemačkog proboja, točnije Proljetne ofenzive. Scena njezinog početka mogla bi se nazvati odom „besmislenosti rovovskog ratovanja“; napad je relativno kratak, svi sudionici s britanske strane poginuli su radeći točno ono što im je naređeno (nisu se pomaknuli s pozicije), rovovi su u potpunosti srušeni sa zemljom i na samome kraju, dok se u pozadini još vidi posljedica razaranja, autori su odlučili gledatelja podsjetiti da je mjesec dana nakon njemačke proljetne ofenzive isti prostor osvojen od strane britanskih snaga, a naveli su i kako je od početka proljetne ofenzive do kraja rata nastradalo još milijun i 700 tisuća vojnika.

Uz scene kontinuiranog ratovanja, *War Horse* prikazuje i razgovor između njemačkog i britanskog vojnika, scenu koja je možda i najzanimljivija u cijelome filmu. Usred ničije zemlje konj Joey zapetljao se u bodljikavu žicu i svaka je strana poslala po jednoga vojnika kako bi ga oslobodili. Pothvat je bio uspješan, a konj je bacanjem novčića pripao Britancima. Ovdje je prikazano kako mnogi vojnici nisu mislili sve najgore o drugoj strani: autori su na prvu njemačkog vojnika predstavili kao crnu prikazu i znak prijetnje, a s vremenom su dvojica „neprijatelja“ stvorili jako prisan odnos i ugodno su razgovarali.

3.1.2. Uvjeti života na prvoj crti

Loše stanje rovova vidljivo je najviše u filmu *Journey's End*. U jednoj od scena prikazano je drvo koje se od truleži raspada i odvaja od zemlje za koju je fiksirano, dok je sve puno blata, štakora, krvi i ostale prljavštine. Navedeno kombinira idealan izgled koji je u to vrijeme prikazivan u britanskim vojnim priručnicima i teške uvjete koje su vojnici svakodnevno proživljavali. Idealni dio odnosi se na estetiku i konstrukciju koja je uključivala drvene potporne zidove, pješčane vreće pri vrhu za zaštitu od artiljerije te časničke prostorije.⁴² Konstrukcije rovova nisu baš često izrađivane kao što su prikazane u filmu jer su ih, zbog velikih šteta i čestih nestašica, vojnici morali krpiti čime god su stigli i mogli. Vojni povjesničar Stephen Bull ističe kako su se događale situacije u kojima su vojnici bili prisiljeni zidove učvrstiti okvirima kreveta ili pak kotačima.⁴³

Osnovna razlika u prikazu vojnika i časnika u *Journey's End* je u tome što su vojnici sve svoje zadaće obavljali u rovu, na otvorenom, dok su časnici ipak imali privilegiju spavanja i prehrane u unutarnjim i koliko-toliko sigurnijim prostorijama. Kada se već govori o prehrani, autori su vojnike prikazali kao snalažljive dečke koji su od svega jedne ili dvije osnovne namirnice sposobni napraviti obrok, dok časnici jedu u svojoj zajedničkoj prostoriji pod okriljem kuhara Masona. Hrana doduše nije ništa posebno, najčešće su to obroci sastavljeni od

⁴² Isto, 38-39.

⁴³ Isto, 40.

konzervirane hrane, ali je razlika svejedno velika i vrijedna spomena. Časničke prostorije prikazane su u suštini vrlo dobro, pogotovo po pitanju rasporeda kreveta, stolova, pa čak i polica za knjige koje su isti donosili sa sobom na frontu.⁴⁴ Kako Bull iznosi, prehrana se većinom sastojala od konzerviranih odrezaka i džemova, uz neke prirodne namirnice koje su u slučaju nestašice bile mijenjane konzerviranom hranom za hitne slučajeve. Nekad se znalo i improvizirati, pa se tako navodi da su se znale pripremati kaše od mlijeka, keksa i džema, a vojnici su navedenom prehranom (prema službenim informacijama) u sebe unosili čak 4300 kalorija dnevno,⁴⁵ što je dvostruko više od današnjeg preporučenog standarda. Nadalje, u nekim su aspektima života u rovu i jedni i drugi prikazani gotovo jednako. Najbolje se to vidi tijekom iščekivanja nadolazećeg njemačkog napada: svi, uključujući i kuhare, su u rovu i čekaju signal za napad, nema pretencioznih motivacijskih govora, dijele se viskiji i cigarete, a vojnici su u velikom grču s obzirom da znaju što ih čeka. Prikaz vojničkih uvjeta, iako su samo nakratko pokazani na kraju filma *War Horse*, sličan je kao i u *Journey's End*. Autori su se dobro potrudili dočarati što više negativnih karakteristika rovova, posebice straha koji je velik broj vojnika osjećao prije izlaska u napad.

Mini-serije *Birdsong* (2012.) i *The Passing Bells* (2014.) karakterizira vizualno umanjivanje uvjeta u rovovima. U prvoj se to najviše odnosi na interijere i roveve, što je kompenzirano kakvom-takvom količinom prljavštine na licima i odijelima vojnika, dok se u drugoj seriji to manifestira kroz smanjenje ekstremnosti uvjeta na izgledu vojnika. Autori su, stoga, kad god bi gledateljima trebalo pokazati koliko su vojnici nezadovoljni i koliko im je teško, koristili razgovore među kolegama u kojima bi se opisivali uvjeti i njihovi osjećaji.

Galipolje je glavno mjesto radnje u filmu *The Water Diviner* i od njega kreće motivacija glavnog lika Joshue za pronalaskom svoje djece. S obzirom da se film odvija nakon završetka rata, za očekivati je bilo kako autori neće prikazivati previše ratnih scena: jedan od razloga uvijek može biti i financijska ušteda jer se na ovaj način neće trošiti na setove, kostime, scenografe i specijalne efekte. Međutim, nekakav kompromis ipak postoji, tako da se borbe na Galipolju prikazuju kroz vizije koje je Joshua često imao i koje su mu pokazivale kakva bi mogla biti sudbina njegove trojice sinova. Jedan od britanskih zapovjednika, koji je kroz film zadužen za pronalaženje mrtvih vojnika, najbolje je opisao stanje bojišta: „21 000 kvadratnih kilometara srušenih rovova, kratera, bodljikave žice, mnogo neeksploziviranih granata i projektila...“. Ovako suptilnim rečenicama autori su se potrudili dati okvirni dojam događaja na Galipolju, a jedna od njih je u sceni kada je Hasan objasnio australskom zapovjedniku kako

⁴⁴ Isto, 45, 75.

⁴⁵ Isto, 82-84.

bi Turci već prvog dana bili poraženi u slučaju savezničkog osvajanja brda udaljenog stotinjak metara od njih. Ta rečenica zapravo ima podlogu u stvarnim događajima i samo pokazuje da su se autori potrudili na malo ozbiljniji način istražiti bitku, bez obzira što su njezine scene koristili paušalno. Prvog dana iskrcavanja, koje je na kraju ispalo potpuna katastrofa, vojska Antante imala je čak šesterostruku brojčanu prednost koju nije uspjela iskoristiti.⁴⁶ Zbog kompletne neorganiziranosti među trupama, saveznički vojnici nisu znali kako su se turske snage povukle te bi pale u slučaju bilo kakvog napada, tako da su se ukopali u iščekivanju njihovog eventualnog protunapada.⁴⁷ Osim prve scene povlačenja gdje zapravo nije ni bilo borbe, sve scene bitke na Galipolju tiču se noći kada su poginula dvojica od trojice Joshuinih sinova, dok je najstariji Arthur zarobljen. Prikaz je, osim činjenice da bojište nije ravnica nego uzvisina, potpuno isti kao prikaz fronta u svim filmovima, a jedina razlika je ta što su turski rovovi zbog zaštite od granatiranja imali drvene krovove. Kada se pogledaju slike s bojišta, a pogotovo one nakon bitke na Lone Pineu, o kojoj je i riječ u filmu, može se primijetiti kako su turski rovovi zaista imali krovove koji su ih štitili od artiljerije, ali ujedno i zarobili u slučaju bliske borbe.⁴⁸ Pored toga, gledatelji filma ipak ne mogu primijetiti kakvo je bilo stanje u rovovima tijekom najgorih dana bitke na Galipolju.

3.1.3. Kopači tunela - Tunnellers

Britanska mini-serija u dva dijela *Birdsong* jedini je izvor koji se bavio kopačima tunela: njihov posao bio je postavljanje eksploziva ispod njemačkih rovova, ali i konstantno provjeravanje rade li njemački vojnici istu stvar sa suprotne strane. S obzirom na statičnu prirodu Prvog svjetskog rata, kopači su bili česta pojava te je njihovo postavljanje mina zapravo evolucija kopanja tunela ispod utvrda koje se pokušavalo osvojiti. Cijela povijest kopanja tunela odlično je objašnjena u knjizi *Beneath Flanders Fields* (2007.),⁴⁹ gdje je iskorištena kao kontekst kojim se objasnio dolazak do promišljanja o miniranju tijekom Velikoga rata. U nastavku knjige iznesene su informacije o tome kako su podzemne operacije zapravo funkcionirale, ali i tko su po struci bili kopači. Najčešće se radilo o građevinskim inženjerima, a bilo je i radnika iz velikog broja struka koje sadrže ručni rad: stolara, električara, vodoinstalatera i sličnih.⁵⁰ Iskopani tuneli prikazani su kao rovovi u zatvorenom prostoru i

⁴⁶ G. J. MEYER, *A World Undone: The Story of the Great War* (New York: Delacorte Press, 2006.), 268-269.

⁴⁷ Isto.

⁴⁸ „A Famous Assault at Lone Pine, 1915“, <https://www.awmlondon.gov.au/battles/lone-pine> (pristup ostvaren: 2. 8. 2021.).

⁴⁹ Vidi: Peter BARTON – Peter DOYLE – Johan VANDEWALLE, *Beneath Flanders Fields: The Tunnelers' War 1914-1918* (Stroud: Spellmount Limited, 2007.)

⁵⁰ Isto, 50.

odaju dojam ogromnog podzemnog labirinta, stoga ne iznenađuje kako su mnogi likovi, uz silne traume vezane uz rovove, imali poteškoća s odlascima u tunele. Jedan od takvih je ujedno i protagonist Stephen koji kroz film prolazi preobrazbu od oštrog, bezobzirnog i pragmatičnog poručnika do osobe kojoj je ipak stalo do svojih vojnika jer s vremenom shvati važnost obostranog poštovanja u ratnim vremenima. Na početku je jedina razlika između njega i mnogih tvrdokornih njemačkih časnika u filmovima i serijama bila u tome što je Stephen ipak malo tiši, iako jednako spreman uperiti pištolj u svog vojnika ili ga poslati na strijeljanje jer je zaspao na straži. To se skoro i dogodilo, ali je ipak pomilovao kopača Firebracea pukom srećom, to jest izvlačenjem karte. Koncept pomilovanja vojnika zbog spavanja na straži zapravo nije bio rijetka pojava, što potvrđuju mnoga istraživanja Prvog svjetskog rata. Časnici bi prema vojnicima koji bi zaspali postupali veoma oštro, a samo neke od korištenih metoda bile su: pucanj iz pištolja u zrak, udaranje vojnika nogom ili izričito postavljanje pitanja o tome je li vojnik budan, a ne spava li.⁵¹ Reakcijom na takve metode vojnik bi pokazao da nije zaspao, i samim time ne bi dolazilo do smrtnih kazni. Međutim, slučaj u seriji je potpuno drukčiji zbog toga što je Stephen Firebracea pitao spava li, dok mu je on posramljeno odgovorio potvrdno. Nakon poduže prodike o važnosti straže poručnik je zatražio sastanak u njegovoj prostoriji idućeg dana, tako da bi sigurno došlo do kazne da nije ubačen element karata.

3.1.4. Ničija zemlja

Autori filma *1917* u potpunosti demoniziraju ničiju zemlju, čime se odaje dojam „zone kontaminacije ili uništenja“ koje se mogu naći u mnogim post-apokaliptičnim filmovima. Nema ni traga zelenilu koje je prije rata očigledno bilo sveprisutno, ponegdje je moguće pronaći pokoje uništeno stablo, dok je sve puno blata i kratera od stalnih bombardiranja. Iako su Nijemci otišli, ničija zemlja je svejedno pred Blakea i Schofielda stavila brojne izazove i prepreke; iznad njih su prelijetali zrakoplovi od kojih se moraju sakriti, a Schofield je porezao ruku na bodljikavoj žici, zbog čega mu je – padajući u krater, ruka nehotice završila u utrobi rastvorenog njemačkog vojnika. Ničija zemlja je dakle, nadovezujući se na navedeno, predstavljena kao mjesto koje donosi samo jedno – smrt. U *Journey's End* nije puno prikazana, ali ono malo što se može vidjeti uklapa se u dominantni prikaz: prostor je blatnjav, svuda postoje krateri i uništena stabla, dok kretanje s obje strane otežavaju bodljikave žice. Ničija zemlja ipak nije ni bila u fokusu filma *Journey's End*, već svakodnevni život običnih vojnika, a pogotovo časnika koji su glavni likovi. U *War Horse* se tijekom velikog britanskog proboja pred kraj filma daju

⁵¹ G. D. SHEFFIELD, *Leadership in the Trenches: Officer-Man Relations, Morale and Discipline in the British Army in the Era of the First World War* (London: Macmillan Press Ltd, 2000.), 88; BULL, *Trench*, 68.

naslutiti najosnovniji elementi prikaza ničije zemlje, uz dodatak velike količine zapaljene artiljerije koja je autorima dobro došla za odavanje još napetijeg dojma. *Birdsong* i *The Passing Bells* se svojim scenama uklapaju u već spomenute opise pa stoga u prikazu ničije zemlje ne donose ništa novog.

3.1.5. Drugačiji načini ratovanja – primjer serije *Our World War*

Iako su autori mini-serije *Our World War* (2014.) uzeli puno sloboda kada je riječ o razradi priča koje su koristili, serija je u suštini bazirana na stvarnim svjedočanstvima sudionika Prvog svjetskog rata, a prati tri priče vezane uz elitne strijelce *fusilire*, zatim tzv. „pals“ koje su oformljivane sredinom rata te vozače tenka u bitki kod Amiensa 1918. godine. Serija je produkcijskom izvedbom i redateljskim stilom u potpunosti drugačija od ostalih analiziranih materijala.⁵² Umjesto sveprisutne orkestralne i ambijentalne glazbe, ovdje prevladava rock, metal i tehno zvuk uz tek poneke naznake klasične glazbe. I serija je sama po sebi puno više akcijski orijentirana, uz cijeli set elemenata poput snimanja izraza lica kamerom koja je fiksirana za tijelo glumca ili „shaky-cam“ tehnike koja je bila popularna u gotovo svim akcijskim filmovima 2000-ih i ranih 2010-ih. Također, na kraju svake epizode autori su stavili sudbine glavnih likova, a negdje i svjedočanstva ljudi koji su se tamo nalazili, nastojeći na taj način dati još veći osjećaj stvarne priče.

Od svih serija i filmova fokusiranih na bojište, *Our World War* gotovo da uopće nema prikaza ničije zemlje i rovova, što je zbog izokretanja gledateljskih očekivanja (pa time i „filmskog historijskog kapitala“) vjerojatno najviše pozitivna strana. Pristup je ovdje ipak puno drukčiji i borbe se ne događaju u rovu, osim kada je prikazan početak bitke na Sommi u drugoj epizodi. Prva epizoda prati borbu na mostu kod francuskog grada Monsa, u drugoj epizodi vojnici su većinom u šumi Trones pokraj rijeke Somme, dok treća prati ofenzivu kod grada Amiensa kroz malo vidno polje operatera tenka. U prvoj epizodi most bi mogao poslužiti kao svojevrsna ničija zemlja na čijim su se krajevima postavili britanski i njemački vojnici. Na početku borbe sve je prikazano povoljno za Britance i čini se da su u boljem položaju (ukopani uz pomoć jedne strojnice) u usporedbi s Nijemcima, koji su na otvorenom prostoru i ne mogu se obraniti od nadolazeće pucnjave. Situacija se ubrzo okrenula te su Nijemci počeli mijenjati taktiku i dolaziti iz smjera šume koja im je služila kao zaštita. Većina bitke odigrala se kako je

⁵² Izradu serije potpisuje velik broj stručnjaka: producenti – Colin Barr, Susan Horth, Emma Parsons, Catharine Alen-Buckley, Joseph Bell, Tim Plyming, Dan Tucker; redatelji – Bruce Goodison, Ben Chanan, Scott Rawsthorne, Jon Shaikh.

demonstrirano u seriji, no vojni povjesničar Terence Zuber,⁵³ preispituje konvencionalnu literaturu te smatra kako su pri ovom sukobu snage u broju ljudstva zapravo bile ravnopravne, a da je presudila njemačka tehnološka prednost i loše vođenje britanskih zapovjednika.⁵⁴ To loše zapovjedništvo prikazano je u seriji pomoću prenošenja poruka koje se nije odvijalo nikakvom tehnikom već korištenjem glasnika koji je trčao od centrale u gradu do prve crte na mostu. Upravo to je i bio razlog zbog kojeg su Nijemci u seriji uspjeli iskoristiti element iznenađenja (vijest o njihovom dolasku dojavljena je vojnicima tek nakon početka bitke). Ista je situacija praktički sa svakim dolaskom glasnika, što je očito način autora da pokažu koliko je britanska vojska bila nespripremljena na logistički i tehnološki zahtjevniji rat. Nakon nekog vremena „pozitivci“ (kako su Britanci u seriji predstavljeni) su bili kompletno nadjačani, a njemačka vojska je postavila i nekoliko strojica protiv kojih se britanski vojnici jednostavno nisu mogli obraniti. Autori serije s početkom bitke naglasili su kako je Mons prva borba Prvog svjetskog rata, što iz šire historijske perspektive nije točno. Mons je prva bitka u kojoj je sudjelovala britanska vojska, dok se u danima prije nje rat već odvijao između belgijske i njemačke vojske u Liègeu. Belgijanci su poraženi bez velikog otpora, ali su uništili željezničke pruge, što je dovelo do slabijeg protoka pojačanja i resursa iz Njemačke.⁵⁵ Iz te scene vidljiva je ujedno i pristranost autora serije, koji su se odlučili poslužiti neistinitom informacijom kako bi kod (primarno) anglofone publike izazvali osjećaj ponosa prema mladićima koji su se žrtvovali u Monsu.

Druga epizoda bavila se pismima Paddyja Kennedyja te je iz njih izvučena njegova priča kao borca na Sommi i egzekutora dezertera britanske vojske. Bitka u rovovima kod Somme nije prikazana pretjerano detaljno, poneka scena iz rova te pretrčavanje po ničijoj zemlji snimljeni su iznimno uskim kadrovima, tako da se ne može dobiti nikakav dojam o okolini, a i prostor je puno uobičajeniji nego u ostalim filmovima, što se najbolje vidi na tome da vojnici pretrčavaju po travi, dok je u ostatku epizode ničija zemlja prikazana u klasičnoj maniri. Može ih se opravdati i jer borba na Sommi zauzima jedva minutu epizode i nije glavni fokus, ali svejedno je iznenađujuće da bitka koja je toliko korištena u ostalim izvorima nije prikazana malo

⁵³ Poznat po svojim kontroverznim stavovima, od kojih je najpoznatiji taj da njemačka vojska nikada nije ni pokušala provesti Schlieffenov plan po kojem je bazirana cijela dosadašnja historiografija o Prvom svjetskom ratu, nego je napravila upravo ono na što ih se u planu upozorava da ne bi smjeli. Zuber je od 1999. do 2014. vodio mnoge žestoke rasprave o ovoj temi. Čak je i objavio knjigu *Inventing the Schlieffen Plan: German War Planning 1871-1914* (Oxford: Oxford University Press, 2002.). Vidi također: „There Never Was a “Schlieffen Plan“ in About 200 Words“, <https://terencezuber.com/schlieffen200.php> (pristup ostvaren: 19. 7. 2021.).

⁵⁴ Terence ZUBER, *The Mons Myth: A Reassessment of the Battle* (Goleta: The History Press, 2010.)181-182, 188-189.

⁵⁵ TAYLOR, *The First World War*, 26-28; Norman STONE, *World War One: A Short History* (London: Penguin Books Ltd, 2007.), 41.

detaljnije – možda je doduše upravo ta prepoznatljivost bitke tome doprinjela. U drugom dijelu epizode vojnici su se ukopali u šumi Trones, bez izlaza okruženi njemačkim odredima. Scena borbe nema previše, ali se u pozadini cijelo vrijeme stvara dojam nadmoći njemačkih trupa te je sve više izvjesno kako će doći do neke zasljeđe koja će potencijalno značiti kraj glavnih likova. Posljednja scena bitke isto tako je prilično kratka i ne prikazuje ništa što bi bilo vrijedno spomenuti; sve je ponovno prikazano „skućeno“ uz prisutnost dima koji još više ogranićava vidno polje gledatelja. Treća epizoda, s obzirom da se gotovo u potpunosti odvija iz oćiju upravitelja tenka, nema scena s fronta koje bi mogle poslućiti kao relevantni primjeri. Najviše borbe izvan tenka jedinica je iskusila u malome gradiću gdje ih je presrelo nekoliko njemaćkih vojnika koje su na kraju ubili bijegom u vozilo. To novo sredstvo ratovanja prikazano je kao orućje potpunog uništenja, kako za njemaćke vojnike, tako i za one koji su se vozili u njemu zbog malog prostora i zagušljivih ispušnih plinova. Uz sve svoje mane, vozilo je ipak odradilo svoj posao i, barem prema prikazu u seriji, unijelo nered u njemaćke redove koji su se potom nastavljali povlaćiti sve dublje i dublje. Nešto više rijeći bit će kasnije o fizićkim i psihićkim posljedicama koje je upravljanje tenkom ostavljalo na vojnike, što je ipak glavni fokus epizode. Tenkovi su u Prvom svjetskom ratu po prvi puta upotrijebljeni u rujnu 1916., tijekom kampanje na Sommi. Njihova glavna svrha bila je tada prepad i brojćano nadjaćavanje njemaćke vojske koja bi se pod silinom 30-ak tenkova jednostavno morala povući.⁵⁶ Tenkovi su u svome prvom napadu išli ispred pješadije koja se iza njih skrivala od njemaćke vatre i pokušavali stvoriti dovoljno konfuziji u protivnićkim rovovima kako bi pješaci potom dovršili posao. Napad je, unatoć velikim tenkovskim gubicima, ipak bio uspješan i doveo je do povlaćenja njemaćke vojske.⁵⁷

3.2. Stanje u ratnim bolnicama i stacionarima u pozadini bojišnica i u gradu

S obzirom na teško stanje na frontu, bolnice, ali i improvizirani stacionari u blizini, bili su apsolutna nućnost kako bi se vojnicima na vrijeme prućila pomoć, bilo da se radilo o relativno jednostavnim oblicima pomoći kao što je davanje morfija ili kompliciranijih intervencija, poput raznih operacija. Bolnice stoga nisu izostavljene iz filmova i serija, iako se pojavljuju puno manje nego što bi se to možda oćekivalo. Vjerojatno najmanje uvjerljiv primjer filma u kojem se veliki dio radnje odvija u bolnici je kontroverzni *The Ottoman Lieutenant* (2017.), gdje bolnićki prostor ne slući kao glavni pokretać radnje već iskljućivo kao mjesto

⁵⁶ Michael FOLEY, *Rise of the Tank: Armoured Vehicles and Their Use in the First World War* (Barnsley: Pen and Sword Books Ltd, 2014.), 71.

⁵⁷ Isto, 82.

zbog kojeg se troje glavnih likova povezano. Radnja i narativ filma su svedeni na osnovne elemente koji su izvedeni površno, što je vidljivo i kod načina prikaza na koji su se izvodile operacije pa do samih ranjenika i njihovog smještaja. Autori filma nisu odlučili posvetiti nešto više pažnje načinu na koji se brinulo o ranjenicima, iako je bilo situacija kada se trebalo reagirati; prvi put je to bilo čisto da se pokaže kako je glavna junakinja Lillie sposobna sestra, dok je drugi put to bilo kada je trebalo operirati njezinog ljubavnika Ismaila kojeg su upucali vlastiti vojnici. Kad se sagleda cijeli film, to nažalost ni nije toliko čudno s obzirom da je ljubavna priča u prvom planu, a povijesni kontekst izrazito marginaliziran, o čemu će kasnije biti rečeno nešto više. Dva preostala, a uz to i jako dobra primjera su britanski film *Testament of Youth*⁵⁸ temeljen na memoarima Vere Brittain te serija *The Crimson Field*, koji se odvijaju na francuskom bojištu. Bolnice u gradu i na frontu zauzimaju velik dio *Testament of Youth*, tako da se može iščitati na koji način su autori shvatili stanje na frontu i pretrpanost sestara koje su morale brinuti o stalno nadolazećim grupama teško ranjenih vojnika. Tijekom rada u gradskoj bolnici sve je bilo poprilično čisto i sterilno, bez obzira na velik broj pristiglih ranjenika. Ljudstva je bilo sasvim dovoljno, sestre su se uspijevale brinuti i o teže i o lakše ranjenima, a čak je bilo vremena za odmor i eventualno slobodno vrijeme za izlaske. To je prikazano u nekoliko scena kada Vera iz svoje sobe šalje pisma dečkima na frontu. Stanje je tamo u potpunosti drugačije, što je šokiralo Veru kojoj je trebalo neko vrijeme za prilagodbu na teške uvjete, pogotovo jer joj je dodijeljena baraka u koju su smješteni njemački ranjenici. I u ovom slučaju autori su preuzeli najčešći motiv bojišnice, blato, kroz koje se Vera mora kretati ne bi li stigla na svoje novo radno mjesto. Također, odlično se iskoristila činjenica da je radila s njemačkim ranjenicima jer se na taj način moglo pokazati kako u ovakvom ratu ne postoje razlike među vojnicima, te kao što je Vera rekla na protunjemačkom okupljanju na kraju filma: „Njihova bol je ista bol, njihova krv ista krv, naša tuga je tuga stotine i tisuće njemačkih žena i muškaraca“. Poruka autorā je i više nego jasna, u ratu tolikih razmjera nema jednog krivca, svi su jednako krivi i ljudi su patili na svim zaraćenim stranama, bez obzira tko je napadao, a tko se branio. Bolnice su tako kroz film paralelno simboli boli i patnje, ali i alat za slanje snažne proturatne poruke preko sestara koje su tamo radile, upravo poput protagonistkinje Vere. U svojim memoarima Vera se doima staloženijom nego u filmu i ne djeluje kao osoba koja je na prizore na frontu reagirala na način kako je to prikazano u ekraniziranoj verziji. Puno je mirnija i nekako djeluje da se, pogotovo nakon smrti zaručnika Rolanda, pomirila sa situacijom, svjesna da još dugo vremena neće biti bolje.⁵⁹ Evidentno je da su autori filma odlučili iskoristiti

⁵⁸ Vidi: Vera BRITAIN, *Testament of Youth* (London: Fontana, 1979.).

⁵⁹ Isto, 371-375.

„kreativne slobode“, od kojih je najznačajnija promjena ta da je Vera u stvarnosti nakon Rolandove smrti otišla raditi na Maltu gdje je stjecala određeno iskustvo, dok se u filmu odmah uputila u Francusku.⁶⁰ Bez obzira na to, potrebno je pohvaliti autorsku izvedbu koja je u većini slučajeva zapravo pratila predložak, u smislu iskustava i misaone niti koja je ostala zabilježena u Verinim zapisima, makar malo manje emocionalno negoli je to prikazano – pri čemu je potrebno promisliti i o konverziji emocija u pismenom obliku prema vizualnom/filmskom dokumentu.

U *Testament of Youth* nema nikakvog prikaza načina na koji bolnica funkcionira po pitanju vodstva, što je zbog naravi serije više prisutno u seriji *The Crimson Field*, ali i u *Downton Abbey*. U prvoj bolnicu vodi fikcionalizirani lik potpukovnika Rolanda Bretta, dok je na vrhu sestrinske piramide glavna sestra Grace Carter. Njih dvoje kroz cijelu seriju donose konačne odluke o tome kako će se postupati s ranjenicima i zaposlenicima, posebice prema onima koji bi trebali biti pušteni kući. Njihov odnos prikazan je dosta prijateljski, gotovo bratski, što dovodi do ljubomore kod nekih radnika, ali u suštini je prikazan povoljnim za djelovanje cijele bolnice. U seriji *Downton Abbey* – na velikaškom posjedu Downton, koji je postao centar za oporavak ranjenika, autori serije (poput producenta i scenarista Juliana Fellowesa) su se odlučili na gledateljima komičan način prikazati sukob nekoliko društvenih slojeva koji žele upravljati postrojenjem. Sukob je stvoren između fikcionaliziranih likova koji spadaju u glavne likove serije – Core, supruge lorda imanja i plemkinje, te Isobel, pripadnice građanstva i djelatnice u bolnici kojoj Downton pomaže u zbrinjavanju. Naravno, tu je i činjenica kako se na imanju zbrinjavaju vojnici, zbog čega je potrebno da osoba s vojnim iskustvom bude na čelu, tako da se izabere Thomas, bivši sluga i ranjeni povratnik iz rata. Jedinu barijeru predstavlja niski skupnički čin, zbog čega je Thomas privremeno promoviran u desetnika i upravitelja lječilišta. Tijekom 1915. godine bolnici u *The Crimson Field* pridružile su se tri nove volonterke: Kitty, Rosalie i Flora. To vrijeme zaista je predstavljalo period u kojem su volonterke u većem broju počele pristizati na bojište, a razlog je ležao u manjku profesionalnih sestara koje su tamo bile zbog sve većeg obujma posla donesenog modernim ratovanjem.⁶¹ Tri volonterke ne nailaze ni na najmanje znakove podrške od strane profesionalnih sestara, pogotovo sestre Quayle koja je ujedno Graceina mentorica. Quayle svoju averziju prema volonterkama izražava stalnim davanjem teških zadataka i vrijeđanjem, iako je dobila naredbu kako mora biti pristojna upravo zbog nedostatka sestara. Njezin lik je i predstavljen tako da kroz cijelu seriju ne može sagledati veću sliku, nego na sve reagira iz

⁶⁰ Isto, 290-291.

⁶¹ HALLETT, *Veiled Warriors*, 84.

koristoljublja i ljubomore. Sestre se prema trima volonterkama već od samog početka odnose sa strogoćom i višestruko im ponavljaju pravila kako bi ih slijedile što točnije, a najvažnija stvar bila je da djevojke nisu smjele nositi ništa što bi moglo privući pažnju vojnika, poput mirisa, otvorene odjeće ili drugih odjevnih dodataka. Povjesničarka Christine E. Hallett, stručnjakinja za povijest sestrinstva, u svojoj knjizi *Veiled Warriors* (2014.) iznosi neke primjere koji pokazuju stav profesionalke prema volonterkama, iz kojeg se vidi kako je netrpeljivost zaista postojala, mada ne na razini prikaza u seriji. Volonterke su obavljale najosnovnije zadatke poput pranja ranjenika, čišćenja radne okoline za nadolazeće pacijente te priprema za operacije.⁶² Ti zadaci bili su im predstavljeni poput vojne službe, točnije, borba protiv bakterija uspoređivana je s borbom protiv Nijemaca na frontu.⁶³ Nadalje, Hallett donosi dojmljivu povijest profesionalne sestre Edith Appleton koja je volonterke u svojoj bolnici podijelila na četiri kategorije: progoniteljice, pristojne djevojke piskutavog glasa koje svoje poslove rade graciozno, iako su najčešće uznemirene kad god dobiju zadatak; pužačice, koje su zapravo sitne osobe (nije specificirano radi li se o niskim ženama ili osobama patuljastog rasta) koje za sebe misle da nisu vrijedne nikakvih poslova – Appleton smatra da svojim izrazom lica kao da traže da ih netko gazi; zatim neodoljivi leptiri – volonterke visokog društvenog statusa koje sve prate osmijehom i govore kako im je zabavno, a Appleton jedva čeka da takve spopadnu najgori mogući zadaci; i na kraju čvrste volonterke koje nisu odlične ni u čemu, ali su zato pouzdane i obaviti će sve što se od njih traži.⁶⁴ Ako bi se ovakve, između ostalog i podcjenjivačke, kategorije primijenile na tri glavne volonterke u seriji, Flora bi se uklapala u kategoriju neodoljivoga leptira, Rosalie u progoniteljice, a Kitty u čvrste volonterke. Naravno da sve sestre nisu slijedile kategorizaciju koju je predložila Appleton, ali sigurno je da su zbog svojih specifičnih načina obavljanja poslova volonterke kod njih izazivale reakcije i promjene mišljenja koje je već u početku njihovih odnosa bilo jako nisko. U seriji *Downton Abbey* Sybil je poslužila kao protagonistkinja koja je odlučila volontirati za medicinsku sestru te je neko vrijeme bila i njegovateljica na samom imanju, dok su uz nju neslužbeno radile i ostale sestre, članovi obitelji te posluga, osiguravajući tako najbolju moguću skrb za ranjenike.

Mora se reći kako su autori serije *The Crimson Field* odlično iskoristili vrijeme i mjesto radnje te, iako je riječ o „sapunici“, implementirali razne vrste fizičkih i mentalnih ozljeda s kojima su ranjenici dolazili u bolnicu. Kao što je rečeno, svaka epizoda bavi se glavnim pacijentom, dok se usput spomenu i neki sporedni pacijenti, čisto u svrhu davanja dojma o

⁶² Isto, 84-85.

⁶³ Isto, 85.

⁶⁴ Isto, 85-86.

teškim uvjetima rada za sve djelatnike. U prvoj epizodi to je mladi Lawrence Prentiss koji je obolio od teškog oblika *shell shock*-efekta, a njegov slučaj odlično je poslužio kako bi se gledateljima predočilo koliko su vojnici, posebice visoko pozicionirani, bili gluhi na psihičke probleme vojnika i smatrali u odnosu na tjelesne ozljede i ranjavanja, manje važnima. Na njegovom primjeru također se vidi pozitivan utjecaj korištenja glazbe na oboljele i koliko im pomaže u održavanju barem kakve-takve mentalne stabilnosti. Brett i Carter su Prentissu zbog teškog stanja dali *blighty* kartu koja bi mu dozvolila povratak kući i liječenje,⁶⁵ no to nije ispoštovano zbog nerazumijevanja nadređenih te već spomenute ljubomore sestre Quayle. Druga epizoda bavi se zapovjednikom Crecyjem kojem nakon ranjavanja u posjet na bojišnicu dolazi supruga. Njegov primjer opisuje situacije u kojima su članovi obitelji zgroženi time što je vojnik na bojištu ostao bez nogu i ne mogu se pomiriti s činjenicom da je u takvoj situaciji on možda bliži s vojnicima nego sa suprugom, što bi po nekim društvenim konvencijama bilo prihvatljivije. Pacijent u trećoj epizodi služi kako bi se gledateljima približio fenomen namjernog ranjavanja na bojištu i dobivanja potvrde za povratak kući. U većini izvora prikazani su uspješni slučajevi, dok su se ovdje autori odlučili na tajanstveni pristup kako se ne bi moglo znati je li se vojnik zaista namjerno ranio ili si je jednostavno nezgodom raznio cijeli dlan. Bez obzira na razloge, Nicholls je odveden pred vojni sud i u konačnici strijeljan zbog kukavičluka, čime se nastavlja negativni narativ o disciplini u britanskoj vojsci i zapovjednicima koji su s manjkom dokaza bili spremni poslati ljude pred streljački vod i od njih napraviti primjere. U četvrtoj epizodi prikazana je situacija u kojoj vojnik svjesno ignorira svoje zdravstveno stanje i oslanja se na sreću i liječničku dobrotu kako bi se vratio na bojište. Oko Wilfreda Tyrella autori su napravili jako zanimljivu i na trenutke komičnu priču vezanu uz bataljun koji se zove Lucky 13 i koji vjeruje da je njihovo zajedništvo jedini razlog zbog kojeg su proživjeli rat netaknuti. Sve se okrene u potpuno suprotnom smjeru kada rutinski pregled kod starijeg liječnika bez pretjerane zainteresiranosti za stvarno stanje vojnika postane pregled kod sestre Joan koja utvrdi da Tyrell pati od srčane mane koju zbog svog praznovjerja prešućuje na svakom pregledu. Na kraju se ispostavilo da je bataljun iz istog mjesta odakle i Joan, zbog čega je nakon ucjene o odavanju informacija o njezinom mužu Nijemcu morala pustiti Tyrella. Sličnim putem po pitanju prikaza ranjavanja išli su i autori *Downton Abbeyja*, u kojoj su se teme ranjavanja puno dublje provlačile unutar nekoliko epizoda. Mnogi ranjenici imaju veći utjecaj na gledatelje nego ostali, pogotovo jer su neki od njih i bivši stanovnici ili djelatnici Downtona. Najbolji je primjer Matthew, potencijalni nasljednik imanja, koji u zadnjoj godini

⁶⁵ Isto, 86.

rata ostane paraliziran te prolazi cijeli proces oporavka. Kroz njegov primjer se, nalik na primjer Crecyja, obrađuje snalaženje obitelji s ranjenikom, ali i mnoga razočarenja koja dolaze uz činjenicu da im je Matthew zbog invaliditeta praktički postao beskoristan za ulogu nasljednika. Na taj način narativ zapravo počiva na psihološko-društvenim situacijama koje propituju učinke ratne stvarnosti koja je dugotrajna i sveobuhvatna. Čak je i upravitelj Thomas savršen primjer osobe koja se u ratu namjerno ranila, podigavši ruku s upaljačem iznad rova kako bi ga upucao njemački metak. Kroz primjer teško ranjenog mladog Williama prikazuje se nošenje Downtona sa smrću nekoga tko je, iako pripadnik posluge, svejedno bio član obitelji. Williamov i Matthewov primjer zapravo su najbolji pokazatelj kako su autori, iako je imanje već bilo lječilište, kroz slučajeve u kojima glavni likovi plaćaju danak dali puno širi i realniji kontekst Prvog svjetskog rata nego što bi se to napravilo samo kroz brigu za iste takve slučajeve na novim i nepoznatim likovima.

3.3. Završna razmatranja

Kroz ovo poglavlje analiziran je način na koji su se tvorcii filmova i serija koristili u svrhu prikazivanja stanja na frontu, i to kroz nekoliko važnih i učestalih aspekata. Prikaz uključuje tako aspekte ili prostore, poput ničije zemlje i stanja rovova, ali i neke aspekte svakodnevnog života koji nisu vezani isključivo uz prvu crtu ratovanja, poput prehrane, slobodnog vremena, tema razgovora i slično. Rovovi su u vizualnom smislu prikazani vrlo blizu onoga kako su stvarno izgledali – o čemu svjedoče brojna sjećanja, fotografije, itd., a scene borbe na ničijoj zemlji sigurno su približile gledateljima veličinu i težinu statičnog rata koji se vodio u velikom dijelu Europe. Najčešće su prikazani u lošem stanju, puni blata, štakora i trulog drva, dok je ničija zemlja prepuna kratera od bombardiranja ili mina koje su postavljali kopači tunela. Neupitno je kako su se autori u svojim interpretacijama koristili brojnim filmskim i fotografskim izvorima, od kojih je jedan od najpoznatijih svakako fotografija W. L. Kinga *No Man's Land, Flanders Field, France, 1919* (slika 5.). Kada je riječ o bolnicama, glavni likovi postaju profesionalne sestre i volonterke koje u pozadini brinu o onima koji su najviše stradali. Jedan od glavnih elemenata života u bolnici je i netrpeljivost profesionalke prema volonterkama; prema njima su se odnosile kao prema nekim nižim bićima, a i nisu se mogle pomiriti da neškolovane osobe samo s nešto malo obuke mogu raditi njihov posao, što ni nije toliko iznenađujuće s obzirom da su i danas takve situacije svakodnevice u mnogim strukama. Uz bolnice ili bolničke objekte na bojišnici, analiziran je i prikaz vlastelinskog posjeda koji je za potrebe vojske postao centar za oporavak, a kasnije skoro pa improvizirana bolnica u koju su redovito dolazili vojnici s težim dijagnozama, a ne samo oni kojima je trebala rehabilitacija.

Iako su ovi elementi najčešće pozadina oko kojih se razrađuju likovi i njihovi postupci, većina autora svejedno si je dala dovoljno truda kako bi proučili bojište Prvog svjetskog rata, ali i utjecaj koji je imalo, ne samo na ljude koji su bili tamo, nego i na one koji su ostali kod kuće i pokušali živjeti normalne živote koliko god su mogli.

4. Psihološki i emotivni aspekti prikaza rata

U ovom završnom poglavlju nameće se nadalje potreba da se detaljnije analiziraju psihološki i osjećajni aspekti prikaza Prvog svjetskog rata na filmu, s ciljem oslikavanja cjelokupnog prikaza i otkrivanja svojevrsne politike emocionalizacije gledatelja u današnjem kontekstu. Ponajprije je potrebno ukratko se osvrnuti na one filmove i serije koji dosad nisu bili analizirani ili su samo usputno spomenuti, kako bi se jasnije moglo shvatiti daljnji tijek istraživanja.

The Ottoman Lieutenant jedan je od tri analizirana filma koji se bave problematikom Prvog svjetskog rata na europskom istoku, odnosno u Osmanskom Carstvu (uz njega su još konzultirani filmovi *The Promise* i *The Water Diviner*). Povijesni događaji u njemu nisu u prvom planu, već su korišteni isključivo kao baza na kojoj su autori izgradili ljubavni trokut fikcionaliziranih likova: Lillie, američke medicinske sestra, Ismaila, osmanskog poručnika te Judea, kršćanskog liječnika koji je također iz Sjedinjenih Država – svi se likovi susreću na misiji u Osmanskom Carstvu. U filmu nije uloženo dovoljno truda kako bi se objasnio i kompleksnije prikazao dio osmansko-armenskog sukoba koji bi dao nužan kontekst, zbog čega je i sukob prikazan previše površno pa stoga ne služi gotovo ničemu osim prikazu moralnih odabira pojedinih likova. Film *The Promise* mogao bi se predstaviti kao potpuna suprotnost od onoga što je prikazao *The Ottoman Lieutenant* jer se radnja bazira na prikazu početaka armenskog genocida u Istanbulu te u selu Siroun u južnoj Turskoj. Autori filma zauzimaju jaki proarmenski stav, što nije iznenađujuće, s obzirom da je nekoliko producenata, za razliku od producenata filma *The Ottoman Lieutenant*, armenskog podrijetla. Uz to, cijeli film je financirao armenski biznismen poznat u filmskim krugovima, Kirk Kerkorian.⁶⁶ Iako je i *The Promise* u suštini priča o ljubavnom trokutu, film je u produkcijskom i narativnom smislu puno kvalitetniji, što se odražava i na povijesne događaje koji imaju znatno veću težinu u karakterizaciji likova te stvaranju sveukupne atmosfere. Glavni likovi su Michael, student medicine, zatim Ana, instruktorka plesa kod Michaelovog ujaka, i Chris, Anin muž koji radi za Associated Press. Radnja filma počinje se komplicirati u trenutku uključenja Osmanskog Carstva u rat, kada se postupno pojačava i nasilje nad Armencima.

Brutalnost rata i teškoće s kojima su se vojnici svakodnevno susretali teme su filma *Private Peaceful* (2012.) – snimljenog po istoimenoj knjizi Michaela Morpurgo⁶⁷ i serije *The Passing Bells*. Druga na mnoge načine razbija klasične stereotipne karakteristike serija i

⁶⁶ Andrekos VARNAVA – Trevor HARRIS, „It is quite impossible to receive them”: Saving the Musa Dagh Refugees and the Imperialism of European Humanitarianism“, *The Journal of Modern History* 90/4 (2018.), 836.

⁶⁷ Vidi: Michael MORPURGO, *Private Peaceful* (London: HarperCollins UK, 2012.).

filmova o Prvom svjetskom ratu, ali i općenito, dok je u fokusu radnje filma *Private Peaceful* dezerterstvo, jedna od bolnih tema za britansku ratnu povijesnu ostavštinu i već spomenuto u seriji *Our World War*. Često kritizirana strana filma, slično kao i inače kod drugih filmova koji su snimljeni prema knjigama, je njegova nemogućnost praćenja i obuhvaćanja cjeline radnje, zbog čega često dolazi do ubrzanja priče i konfuznih scenarističkih odluka koje se odražavaju na likove i dojam filma u cjelini. To je posebice vidljivo na početku filma kada se gledatelji tek upoznaju s likovima i situacijom. Radnja prati dvojicu braće, Thomasa „Tommoa“ i Charlieja Peacefula, koji zbog odbijanja sudjelovanja u jednom od samoubilačkih prodora iz rova završe pred vojnim sudom. Charlieja sud proglasi krivim, dok Tommo biva oslobođen od optužbi, vjerojatno zbog toga što je u trenutku kada je naredba izdana bio ranjen i u nemogućnosti nastavka napada. Radnja serije *The Passing Bells* također paralelno prati dvojicu fikcionaliziranih likova – mlade vojnike Michaela iz Njemačke i Toma iz Ujedinjenog Kraljevstva. Fokus serije stoga je i više nego očit: prikaz paralelnosti stradanja te dokazivanje da se rat s obje strane nije u suštini niti malo razlikovao. Autori su na jako zanimljiv način odlučili iskoristiti i činjenicu da svi glumci/likovi u seriji imaju britanski naglasak pa tako do kraja novačenja obojice niti u jednom trenutku ne daju do znanja kako postoji razlika, i gledatelji će lako pomisliti da se radi o dvojici britanskih vojnika. Iako se na ljubavnom planu život obojice znatno razlikuje – Michael ima djevojku iz vremena prije rata, a Tom upoznaje, zaljubljuje se i na kraju završi s poljskom medicinskom sestrom tijekom rata – obojica moraju na bojišnicama donositi nekolicinu sličnih odluka, čime su autori još više u narativnom smislu osnažili svoju glavnu argumentaciju.

4.1. Prikaz protagonista i „junaka“

Kao što je već uvodno rečeno, korišteni su filmovi i serije zapadnoeuropske i anglofonske produkcije, stoga ne začuđuje što su protagonisti većinom britanski vojnici i saveznici Antante, dok su kao glavni „neprijatelji“ prikazani Nijemci i pripadnici Centralnih sila. No, kao što će biti vidljivo iz ovdje navedene analize, ti su se odnosi mijenjali u ponekim slučajevima.

4.1.1. Vojnici

Britanski vojnici kao glavni likovi tijekom cijelog trajanja filma ili serije prolaze kroz razvoj kojim karakterno napreduju, što se ne može prečesto primijeniti na njemačkim likovima. Tako na primjeru filma *1917* možemo vidjeti da su Nijemci većinom prikazani jako plošno, kao ljudi kojima je isključivo do zabave i paleža, dok su Britanci prikazani kao požrtvovni i

odgovorni vojnici kojima je najviše stalo do vlastitih obitelji koje štite svojom srčanom borbom u ratu, ne dopuštajući pobjedu Njemačke i njezin daljnji prolaz na zapad. Britanskim je likovima dana humanost, ljudske osobine i osjećaji, od kojih je najprisutniji strah od smrti što je razumljivo s obzirom da se, kao na primjeru Schofielda i Blakea, većinom radilo o mladim vojnicima koji su nakon rata jedva čekali živjeti „punim plućima“ i uživati u životu. Prikazani su zajedno sa svojim talentima, ali i manama što je vidljivo u filmu *1917* na primjeru različite motiviranosti i/ili nemotiviranosti vojnika oko medalja i ordena. Medalje su u većini filmova i serija važan dio života vojnika; neki ih vide kao nešto čime će nakon rata privući žene, dok ih neki s druge strane smatraju nagradom za svu žrtvu i patnje koje su morali svakodnevno podnositi na bojištu. Schofield ne spada ni u jednu od tih skupina i ne zanima ga nikakva nagrada za posao koji obavlja, a pogotovo ne materijalna. U jednoj je sceni čak ispričao kako je razmijenio svoju medalju s nekim francuskim vojnikom za bocu vina jer je bio žedan. Prikazana je i emocionalna dilema s kojom su se vojnici redovito susretali, i to u sceni kada Schofield priznaje da mu borba nije najgori dio ratovanja, već odlasci kući – zato što zna da će se kad-tad opet morati vratiti na bojište i njegova će obitelj ponovno strahovati hoće li poginuti ili ne. Nadalje, upravo na liku vojnika Schofielda vidljiva je preobrazba i razvoj koji u filmovima i serijama prolaze i drugi britanski likovi. Glavni razlog zbog kojeg je lik vojnika Blakea prihvatio misiju bio je taj što mu je stariji brat bio u Drugoj Devonskoj pukovniji, želeći tako pomoći i spasiti svog vlastitog brata. Schofield je bio nezainteresiran za rat te je otišao s njime više kao prijatelj, ne pokazujući ni trunku optimizma i nade u uspješnost misije. No, Blakeova iznenadna smrt sve mijenja, Schofieldu je prijatelj ubijen pred vlastitim očima od strane neprijateljskog vojnika i cijela misija je odjednom postala puno važnija jer životi 1600 ljudi ovise isključivo o njegovoj brzini i snalažljivosti – ili je to barem narativ kojemu on podliježe. S vremenom se od povučenog vojnika koji ne osjeća nikakvu povezanost s ratom pretvara u akcijskog junaka, čime film malo gubi na uvjerljivosti, iako autori svejedno uspijevaju u prenošenju svoje vizije ratnog sukoba. Sve više se ističu njegove pozitivne osobine, jer on, za razliku od Nijemaca, ne otima od lokalnog stanovništva niti uništava ili pljačka njihove domove, već im pomaže. Jedan takav slučaj čini scena s Francuskinjom i malom djevojčicom koje žive skrivene u nekom od podruma porušenog Écousta. Schofield im je, čim je vidio u kakvim uvjetima žive, dao svu hranu i piće koje je imao kod sebe i potom nastavio dalje. Još jedan dokaz te postupne transformacije je i završni čin donošenja poruke kada Schofield, vidjevši da je napad već počeo, požrtvovno izlijeće na ničiju zemlju pretrčavajući cijeli rov ne bi li zaobišao gužvu i došao u stožer u kojem se nalazi pukovnik MacKenzie, koji

je, nakon nekoliko pokušaja uvjeravanja, otkazao napad čime je misija uspješno privedena kraju zahvaljujući glavnom junaku u vidu britanskog vojnika.

Iako je prikaz britanskih likova većinom sukladan iznesenom primjeru, ni britanski vojnici i časnici nisu izbjegli negativan tretman koji je inače bio rezerviran za njemačke vojnike i neprijatelje Antante. Iako, dalo bi se zaključiti kako je i ta negativna karakterizacija Britanaca u službi prikazivanja njihovih likova kao običnih ljudi, s vlastitim manama i dilemama koje proizlaze i iz same okrutne prirode rata te su zbog toga skloniji greškama i krivim odlukama. Jedan od najekstremnijih primjera moguće je pronaći u drugoj epizodi serije *Our World War* koja kroz prisjećanje i raspravu Paddyja Kennedyja s kapelanom donosi prikaz u potpunosti suprotnih stajališta prema ratu. Paddy smatra kako je nužno pobijediti, ali ne na način da se ubija bespomoćne protivničke vojnike ili strijelja vlastite koji ne mogu podnijeti pritisak rata, dok je, za razliku od njega, kapelan kruti pragmatik koji ne strepi ni od čega i spreman je učiniti sve kako bi se došlo do konačne pobjede u ratu. Smatra kako je ubijanje dezertera nužno za tjeranje vojnika u daljnju borbu jer ih se ne može više motivirati na normalne načine, a i uspješni pokušaji bijega iz vojske mogli bi rezultirati neviđenim prosvjedima i neredima kod kuće. Nadalje, kao kontraargument Paddyjevoj izjavi da i njemački vojnici poput njega rade svoj posao, kapelan jednostavno odgovara kako Nijemci imaju veliku brojčanu nadmoć i trpe manje gubitke, što znači kako se svakog njihovog vojnika treba ubiti bez pitanja i grižnje savjesti, jer u protivnom Europa neće imati budućnosti i rat se neće dobiti. Paddyju ovaj razgovor u konačnici „očisti savjest“ jer sutradan bespogovorno upuca vojnika za kojeg zna kako nije dezertirao, čime je zapravo i dokazao kapelanovu početnu premisu – svi vojnici će uvijek napraviti ono što im se naredi, ili iz neke moralne odgovornosti ili iz straha od strijeljanja. Navedeni sukob Paddyja i kapelana može se protumačiti kao općeniti sukob dvaju različitih gledišta na rat, ali ujedno i kao mentalni sukob unutar Paddyjeve psihe, koji unatoč višegodišnjem iskustvu na bojišnici i dalje nema točno definiran sustav vrijednosti te ne zna kako pristupiti kontroverznim pojavama poput ubijanja nemoćnih i strijeljanja dezertera.

Osim britanskih, u analiziranim filmovima i serijama javljaju se i vojnici drugih nacija koji su prolazili slične transformacije. Iako bi se na početku filma *The Water Diviner* moglo pomisliti da su Osmanlije glavni „negativci“, perspektiva se vrlo brzo mijenja i bazira se isključivo na ponašanju i razvoju lika turskog bojnika Hasana koji je sudjelovao u borbama na Galipolju. Snage Antante angažirale su ga nakon rata kako bi svojim znanjem terena pomogao u traženju mrtvih i nestalih vojnika, što on prihvati smatrajući kako je to ipak ispravan postupak. Hasan je ujedno i glavni razlog zašto su vojnici uopće pristali pomoći Australcu Joshui koji je bez dozvole došao na Galipolje u potrazi za sinovima – ukazao im je na činjenicu da je od svih

ljudi koji su mogli doći on jedini došao tražiti. Prikaz je to ljudskosti osmanskih vojnika koji nije isti kao prikaz u filmu *The Ottoman Lieutenant* primjerice, gdje se šalje očita politička poruka osmanske humanosti i tolerancije vezana uz armenski genocid. U *The Water Diviner* to je napravljeno u stilu filmova i serija o zapadnom bojištu gdje se pokušava pokazati koliko rat utječe na obje strane koje u njemu sudjeluju. Hasan je jedan od onih koji je u ratu vidio sve i smatra svojom dužnosti napraviti najbolju moguću stvar za pokojnike, bez obzira bili oni Osmanlije ili saveznici. Također, takav stav ima potpukovnik Hughes koji je ujedno na čelu jedinice zadužene za ratno groblje na Galipolju. Obojica su u mnogočemu pomogli Joshui da shvati kako krivca za rat nema na samo jednoj strani, već su obje strane činile stvari koje su se mnogima prije rata činile nezamislivima. Nakon što Joshua otkrije da mu je najstariji sin Arthur živ, nakon puno muke pridružuje se Hasanu i njegovim vojnicima koji se s turskim nacionalistima idu boriti protiv grčkih snaga. Ovdje izneseni primjer odskače od prikaza neprijateljskih snaga, s obzirom da je Osmansko Carstvo bilo u savezu Centralnih sila zajedno s Njemačkom i Austro-Ugarskom. Također, Grčka, koja je inače bila saveznik Antante, u ovom filmu je prikazana u negativnom svjetlu.

4.1.2. Žene

S obzirom na tematiku rata i krvave borbe, ženskih likova nema puno te su njihove uloge većinom rezervirane za klasične role osjećajnih, brižnih i požrtvovnih ženskih stereotipa u odnosu na njihove obitelji i muževe, a uz to služe za oblikovanje elemenata poput ljubavnih trokuta te stvaranja osjećaja/dojma brige i tuge za izgubljenim i ubijenim muževima. Ženski likovi većinom su povezani s događajima u bolnicama, poput već spomenute problematike volonterki i medicinskih sestara u barakama i bolnicama. Iako ti događaji pokazuju laganu promjenu u povijesnom i filmskom gledištu na žene – dodjeljujući ponekad ženskim likovima glavne i ključne uloge – ženski su likovi uglavnom prikazani pasivno. Pritom se uglavnom ne pokazuje potreba za dubljim propitivanjem ili problematizacijom ženskog/rodnog iskustva rata. Prava je istina da je velik broj žena itekako doprinio ratnim napredovanjima, bilo da se radi o radu u tvornicama ili u poljoprivredi, ili pak potpunom održavanju kućanstva, mijenjajući tako postupno stereotype ili pretpostavke o ženama u društvu.⁶⁸ Vrijeme je to kada su žene napokon počele biti plaćane za svoj rad (iako ne ravnopravno), a u kući su morale voditi računa oko toga koliko će se namirnica trošiti s obzirom na nestašice i potrebe vojnika.⁶⁹ U tom smislu

⁶⁸ Susan R. GRAYZEL, „The Role of Women in the War“, u: *The Oxford Illustrated History of the First World War*, ur. Hew Strachan (Oxford: Oxford University Press, 2014.), 151-154.

⁶⁹ Isto.

neki likovi ipak iskaču od uobičajene prakse, poput Sybil – najmlađe kćeri lorda Granthama u seriji *Downton Abbey*, koja od samih početaka serije prkosi stereotipima te ju možemo smatrati prikazom nastanka i razvoja prvih feministkinja i sufražetkinja prije, tijekom i nakon Prvog svjetskog rata. Svojim izgledom (kratko ošišanom kosom, hlačama umjesto suknje) i zalaganjem za žensko pravo glasa, te (površinskim) interesom prema novim masovnim oblicima politike, ukazuje na promjene koje potom u seriji donosi i izbijanje Prvog svjetskog rata. Sybil, za razliku od svojih dviju starijih sestara, ne želi samo sjediti i čekati izbijanje rata i daljnji razvoj situacije, već se od samih početaka, uz pomoć mjesnog doktora i tete Isobel Crawley, obrazuje za medicinsku sestru nakon čega biva primljena kao volonterka. Njezin lik tako je pokazatelj kako su promjene pogađale i plemstvo, makar je ono bilo daleko udaljeno od izravne ratne prijetnje i borbe, mijenjajući njegovu involviranost, položaj i ulogu u društvu. Još bolji i detaljniji prikaz borbe za ženska prava možemo pronaći u filmu *Testament of Youth*, u obliku glavne junakinje Vere. Gotovo cijela prva polovica filma iznenađujuće se ne bavi ratom, nego Verinim pokušajima da razbije onovremene društvene uloge prema kojima su najvažnije etape u životu žene bile udaja, zasnivanje obitelji i rad kod kuće. Vera je mlada i talentirana djevojka koja se voli baviti pisanjem i čitanjem velikana britanskog pjesništva, a ima aspiracije prema upisivanju na Somerville (koledž za žene u sklopu Oxforda) te se želi baviti pisanjem. Kao pokazatelji tradicionalnih društvenih normi, njezini roditelji ne podržavaju težnje za upisivanjem fakulteta jer „prava“ žena ne bi uopće trebala misliti na tako nepotrebne stvari – zrcaleći na taj način društvene normiranosti i iščekivanja koja su se preklapala s većinskim stavovima. Majka na trenutke kao da pokušava podržati svoju kćer, ali otac je prikazan kao pravi „relikt“ staroga vremena, tvrdeći da ne želi bacati novce na fakultet i Verino školovanje, a potom joj kupuje klavir kako bi, prema njenoj zamisli, mogla svirati gostima i svojem budućem mužu. Uz to, na isti dan kući je pozvao Rolanda Leightona, Verinog prosca, koji se neugodno iznenadi njezinim ponašanjem iako čini sve da joj se svidi. Iz njezinih memoara može se iščitati koliko su joj doista stare društvene norme odbojne – ponašanje sloja, po čijim je pravilima odrasla, gleda kao snobizam i reprezentaciju potpuno krivih društvenih vrijednosti u kojima je bitno što i koliko imaš, a ne tko i što jesi.⁷⁰ Vera je iznimno snalažljiv i širokouman lik, pogotovo za sredinu u kojoj je odrasla, a njezina snalažljivost najbolje se vidjela u sceni polaganja i pisanja ispita iz latinskog jezika. Ona nije ni znala da će se pisati taj ispit pa je sve odgovore pisala na njemačkom, čime film gledatelju daje do znanja kako je mjesto na koledžu zaradila svojom snalažljivošću. Nakon početka rata, Vera se osjećala beskorisno studirajući te

⁷⁰ BRITAIN, *Testament of Youth*, 55.

je odlučila pomoći volontirajući kao medicinska sestra. Za vrijeme obuke također je razbijala predrasude s obzirom da su je svi gledali kao imućnu djevojku koja je sa Somervillea došla raditi posao koji, prema njima, ne bi mogla, a očito ni smjela raditi. Autori filma ukazali su na njezinu osjećajnu stranu s obzirom da Veru svako malo rastužuje bilo kakva poveznica s ratom: vijest o Rolandovoj smrti došla je na dan kada su se trebali vjenčati po njegovom povratku s fronta, a kasnije je i Victor, njezin dobar prijatelj, preminuo netom nakon dolaska u bolnicu u kojoj je radila. Sve to dovodi do njezine odluke o odlasku na bojište u ljeto 1917. kako bi bila što bliže svom bratu Edwardu koji joj je ostao jedina poveznica s njezinim društvom i životom iz mladosti. Unatoč svim preprekama, Vera je svoj posao obavljala odlično te je jedina imala volju biti profesionalna prema hrpi njemačkih ranjenika koji su redovito pristizali. Kroz njezin lik je također prikazana tragičnost i nemilosrdnost rata zbog koje je na kraju izgubila i brata Edwarda. Njezin lik također prolazi kroz preobrazbu te na kraju postaje junakinjom, posebice nakon što se po završetku rata ponovno posvetila učenju na Somervilleu te je s vremenom postala snažan glas u borbi za mir, što je u filmu prikazano njezinim govorom na jednom protunjemačkom skupu.

4.2. Prikaz antagonista i „neprijatelja“

Kao što je već ustanovljeno, Nijemci su glavni antagonisti većine analiziranih filmova i serija. Tako se u filmu *1917*, netom nakon što su Schofield i Blake ušli u napušteni njemački rov, mogu vidjeti naznake daljnjeg prikaza Nijemaca koji će se ponavljati kroz cijeli film – hladnokrvni, surovi, bešćutni, proračunati i beskompromisni. U filmu je prikazano kako su pri svom taktičkom povlačenju njemački vojnici raznijeli sve što se nije moglo brzo odnijeti, ponajviše topove, a također su minirali unutarnje prostorije kako bi se zidovi mogli srušiti na sve neželjene posjetitelje. Njemačku proračunatost doživjela su i dvojica britanskih protagonista, ali su se nekako uspjeli izvući od pogibije pod drvenim gredama i nastaviti dalje do obližnje kuće i farme. Tamo ih je potom snašla scena pada njemačkog zrakopolova iz kojeg Blake izvlači unesrećenog njemačkog pilota te mu odlučuje pomoći. Ova scena dobro prikazuje polarizaciju likova – Blake je prikazan kao suosjećajan koji će, svjestan posljedica koje rat ostavlja na svakome, pomoći bez obzira radi li se o neprijatelju ili ne (iako Schofield, očito više svjestan sirove bešćutnosti rata, želi odmah ubiti Nijemca i „olakšati mu muke“), dok njemački pilot označava totalnu suprotnost. On ih je u početku molio za vodu, a nakon što se Schofield udaljio kako bi mu je s obližnje pumpe donio, pilot koristi priliku i probada Blakea koji, iznenađen ovakvim ishodom događaja, ubrzo umire od posljedica ranjavanja. U nastavku filma se narativ o surovosti njemačke vojske samo još više produbljuje: Schofielda grupa britanskih

vojnika preveze do Écousta, gdje se sukobi s njemačkim snajperistom te se uspijeva izvući, a u nastavku svog puta kroz grad najbolje svjedoči koliko su razaranja Nijemci prouzročili svojim prolaskom kroz mjesto. Écoust je spaljen do temelja, a ono što je ostalo i dalje buktu u plamenu iz kojeg kao poslanik smrti izlazi njemački vojnik i puca u Schofielda. No, autori filma ni tu ne staju sa svojim prikazima, već prikazuju dvojica Nijemaca koji su se odlučili u gradu pogostiti u razrušenom skladištu, pokazujući tako potpunu nebrigu za konvencionalnim i taktičkim ratovanjem, naglašavajući njihovu karakterizaciju – sve što ih zanima su palež, alkohol i zabava. Njemački vojnici i časnici u filmu *War Horse* su karakterizirani ovisno o poruci koja se u tom trenutku filma želi proslijediti. Na primjeru vojnika koji pomaže spasiti konja Joeyja iz žice te njegovih dvoje njegovatelja vidimo da je u njemačkoj vojsci bilo ljudi koji su bez mržnje prema neprijatelju savjesno odrađivali svoj posao. Međutim, kada su u pitanju časnici, Spielberg koristi pristup koji je, s obzirom na njegovu dugu povijest stvaranja nacista na filmu, gledatelju jako poznat. Zapovjednik Brandt je gotovo potpuno preuzeo drugu polovicu filma nemilosrdnim odnosom prema svim ljudima i životinjama u svojoj blizini, ali i odličnim radom kamere koja ga je tijekom svakog pojavljivanja na ekranu stavljala u prvi ili krupni plan, pokazujući tako težinu njegovih riječi i postupaka. Brandt je zadužen za krađu namirnica, a kasnije i konjā, od djevojke Emilie i njenog djeda, zatim je prikazan kako hladno puca u konja koji je bio premoren za vuču topova uzbrdo te se prema Heiglemannu, njihovom skrbniku, ponaša kao prema svome slugi. Naravno, uz upitne postupke, Brandt iznosi nekolicinu oštih razmišljanja koja pokazuju manjak bilo kakve brige za svoje vojnike jer je bitan isključivo način na koji će se doći do ratne pobjede. Misao vodilja mu je činjenica da je rat svakome uzeo sve, zbog čega on to mora raditi svakome koga susretne, bilo da se radi o francuskim seljacima, civilima, ili o konjima koji će najvjerojatnije uginuti nakon nekoliko mjeseci napornih poslova na frontu. Nastavljajući se na spomenute primjere, kroz sve tri epizode serije *Our World War*, njemački vojnici prikazani su kao skupina „nadolazećih robota“ čija je jedina svrha ubijanje. Nema nekog dubljeg prikaza i razvoja likova, u suštini su tijekom cijele serije etablirani kao bezdušni i surovi, iako su autori dvaput uspjeli na određeni način pokazati njihove humane karakteristike. Jedan od primjera možemo pronaći u prvoj epizodi gdje na samom kraju svjedok prepričava kako su ga po pronalasku Nijemci odveli u bolnicu zbog teških rana koje je imao, iako bi se gledajući epizodu dalo naslutiti da se dogodilo upravo suprotno. Drugi primjer iz treće epizode je mladi njemački vojnik čija pojava služi kao točka u kojoj upravljači tenka shvate kako im rat nije posao nego krvava stvarnost koja bi im u budućnosti mogla biti samo sramota. Svatko se želio dokazati kako ima ono nešto zbog čega će upucati vojnika koji im se našao na putu, ali na kraju nitko to nije mogao napraviti. Perspektiva koju autori imaju prema

njemačkoj vojsci očita je i iz načina na koji se prikazuje linija fronte – svi prostori koje je Njemačka osvojila prekriveni su požarima pa se gledatelju čini kao da su cijela Belgija i sjeverna Francuska srušene sa zemljom.

Zanimljivo je makar i spomenuti da su, ne toliko različito od historiografije koja je često probleme Drugog svjetskog rata učitala u tijek i ponašanja u Prvom svjetskom ratu, i noviji filmovi i serije koji su ovdje analizirani pod određenim utjecajem percepcije Nijemaca kao „negativaca“ iz Drugog svjetskog rata. Taj arhetip negativca, prisutan od Adenoida Hynkela (*The Great Dictator*) preko Bruna Stachela (*Blue Max*) i Christiana Szella (*Marathon Man*) do Amona Götha (*Schindler's List*), najčešće vezan uz filmove tematike Drugog svjetskog rata (bitna iznimka je primjerice *Blue Max*), koji je u karikiranom izdanju prikazivan i u popularnim filmovima o Jamesu Bondu ili Indiani Jonesu, primjetan je i u analiziranim filmovima s tematikom Prvog svjetskog rata, iako ne više kao klasični tip „zlikovca“ nego u većoj mjeri kao baza prikaza protivnika/neprijatelja.

Osim Nijemaca, grčki su vojnici prikazani izrazito negativno u filmu *The Water Diviner*, što je zanimljivo s obzirom da su oni bili na strani Antante. Okarakterizirani su kao najveći mogući „divljaci“ te su jedini za koje se može reći da su baš negativci u filmskom aspektu. Iz zasjede su napali Turke koji se bore za svoju državu i svoju slobodu, dojahali su u crnini, ubili koga su stigli i bili su spremni likvidirati svakoga tko je preživio napad. Joshuu nisu ni dirnuli s obzirom da je službeno na strani saveznika, tako da je on iskoristio priliku, iznenadio Grke i spasio Hasana od sigurne smrti.

4.3. Prikaz ratnih brutalnosti, trauma i *shell shock*-efekta

4.3.1. Brutalnost rata

Surovost i brutalnost rata te nespremnost vojnika na ono što ih je dočekalo na frontu u velikoj je mjeri opisano u svim korištenim filmovima i serijama. Tvorci filmova i serija nastojali su pokazati da rat nije samo utjecao na vojnike već i na njihove obitelji, prijatelje te stanovništvo kod kuće općenito. Moguće je uočiti psihološke promjene koje (fikcionalizirani) filmski likovi doživljavaju pri susretu s ratnim strahotama koje su velik broj njih posljedično dovele do obolijevanja od stanja nazvanog *shell shock*. Autori filma *Journey's End* najviše su se fokusirali na psihološke aspekte časnika u rovovima, što je pohvalno s obzirom da im nijedan od korištenih materijala ne pridaje dovoljno pažnju. Raleigh je, iako tek pristigao na bojište u proljeće 1918., i dalje odraz mentaliteta koji su vojnici imali na samome početku rata – mladi muškarac u iščekivanju borbe, jedva je čekao otići na bojišnicu kako bi se borio za svoju

domovinu. U odnosu na spomenutu činjenicu da je odlazak u rat nešto što se trebalo dočekati s ogromnom radošću, svi ostali faktori poput hrane, smještaja, psihološkog stanja i potencijalne smrti vojnicima su se činili manje važnima. U Raleighhevom slučaju oduševljenje je splasnulo relativno brzo s obzirom da je na bojište došao pred kraj rata gdje je svjedočio mnogim psihološkim ekstremima u vlastitom kampu te se vrlo brzo suočio sa smrću suboraca do kojih mu je bilo stalo. S druge strane, Stanhope je potpuna suprotnost te predstavlja sve negativno što se dogodilo s vojnicima koji su sudjelovali u Prvom svjetskom ratu. U mladosti je čak i radio na Raleighhevom imanju te su njih dvojica bili dobri prijatelji. Stoga je potpuna preobrazba koju je Stanhope doživio boreći se na frontu razočarala Raleigha upravo kao što je rat vjerojatno razočarao sve mlade vojnike koji su optimistično došli na Zapadno bojište krajem rata. Stanhopeovi ratni stavovi su u potpunosti negativistički i jedini razlozi koji ga drže na bojišnici su časnica obavljanje posla te činjenica da mu je, unatoč svemu što je proživio, i dalje stalo do svojih boraca i smatra se odgovornim za njihova djela. Zbog strahota rata je, između ostalog, postao alkoholičar koji je sposoban popiti nekoliko boca viskija dnevno kako bi se riješio emocionalne boli koju kao najodgovornija osoba osjeća kad god izađe iz časničkog prostora. Iako mu je stalo i do časnika, alkoholizam ga je pretvorio u oličenje loše i zle osobe te ga se često može uhvatiti u situacijama kada vrijeđa svoje kolege na sve moguće načine. Uz to, morao se pobrinuti da iz rovova kući ne pristignu nikakva pisma koja mogu ocrniti britansko sudjelovanje u ratu pa je tako zadužen za njihovo čitanje i cenzuriranje. Jedna od zanimljivijih situacija koja je u filmu prikazana bio je pokušaj Stanhopea da pročita pismo koje je Raleigh slao kući. Nakon žestoke prepirke Raleigh je popustio, ali Osborne nije dozvolio Stanhopeu čitanje pisma zbog obiteljske povezanosti Stanhopea i Raleigha. Iako je Stanhope očekivao o sebi čuti sve najgore, Raleigh je o njemu pisao upravo suprotno, superlativno, i tako ga svojoj obitelji predstavio kao najboljeg vojnika, ali i čovjeka u satniji. Treći primjer pogleda na rat onaj je lika Osbornea koji je ujedno najmirniji od svih časnika prikazanih u filmu. On shvaća da je beznadno buniti se protiv uvjeta, ljudstva ili rata općenito i svjestan je što bi se dogodilo ako bi se itko usudio pobjeći s bojišta ili se vratiti kući. Osborne je također i uzor svim časnicima zbog svoje vedre naravi i tendencija da priča o „normalnim“ stvarima, najčešće vezanima uz život prije rata, ali na takav način da se rat uopće ne spominje te sugovornici praktički zaborave na njega. Dvije scene najbolje opisuju Osborneov karakter: prva je kada Raleighu reče da je prije rata igrao ragbi i nekoliko puta nastupio za englesku reprezentaciju, što izazove oduševljenje kod novopridošlog vojnika. Međutim, Osborne na to ne gleda nimalo uzbuđujuće, već ga zamoli da ne bude glasan s obzirom da nikome nije ispričao tu priču. Razlog je zapravo jako jednostavan – u rovu to ne čini nikakvu razliku, odnosno u rovu su svi isti te ne postoje

parametri po kojima su određeni vojnici i/ili časnici važniji od ostalih. Drugi primjer je scena pripreme za prepad na njemački rov čiji je cilj bio zarobljavanje i izvlačenje informacija od minimalno jednog njemačkog vojnika. Osborne i Raleigh odabrani su za predvođenje napada; potonji je pun iščekivanja i vidno nervozan, dok je Osborne najmirniji što može biti i provodi sve potrebne procedure prije napada (ostavlja svoje stvari u slučaju smrti, gleda na kartu kako bi se podsjetio rute, puši lulu kako bi se smirio, itd.). Raleighu je praktički zabranio spominjanje bilo čega vezanog uz rat i pokušava s njime pričati o banalnim stvarima poput hrane i pića. No, Osborne nije preživio, što dovodi do potpune preobrazbe Raleighjevog lika koji je prvi put osjetio gubitak bliske osobe u ratu. Film *1917* također ukazuje na stvarnost i surovost rata nekonvencionalnim i iznenadnim ubojstvom jednog od glavnih likova (Blakea) prije polovice filma, odnosno njihove misije. Serija *The Passing Bells* daje daleko najveću važnost opisu psihološkog stanja vojnika na fronti, pogotovo glavnih likova Michaela i Toma. Svaki od njih imao je svoje načine bježanja od turobne stvarnosti; za Toma to je slikanje ptica kojima je opsjednut, a Michael voli često gledati slike svoje supruge i razmišljati o njoj. Obojica su naravno bili presretni kada su se prijavili, no promjena psihološkog stanja uslijedila je gotovo odmah po dolasku na bojišnicu, čim krenu prve borbe i vojnici iskuse smrt vlastitog suborca. Serija ujedno najveću kritiku upućuje upravo tom romantičarskom pogledu na rat i potrebi muške populacije da se iskaže odlaskom u borbu, ostavljajući ženama, djeci i starijima kod kuće sve poslove koje su oni dotada radili. Mnogi od njih su zbog takve ideologije imali potpuno krivu percepciju o pucanju po drugim ljudima, što je oslikano kroz razgovor Michaela i jednog od njegovih suboraca u Poljskoj. On u razgovoru Michaelu spominje kako ulazeći u rat nije ni vjerovao da će morati pucati po stvarnim osobama, za njega su neprijatelji bili samo „kape na štapovima“ te nije čak ni imao nikakav osjećaj mržnje prema njima. Nadalje priznaje kako se s vremenom to promijenilo i teško mu je razmišljati na taj način otkad je vidio kako ti isti neprijatelji ubijaju kolege koji su mu do jučer pričali o lijepim svakodnevnim stvarima iz vremena prije rata. S namjerom ili ne, vojnici ne razmišljaju na objektivan i samorefleksivan način, znajući da oni čine iste stvari koje njima rade neprijatelji, nego su u potpunosti subjektivni i krive Britance za sve što se u ratu dogodilo, iako je vrlo jasno da su obje strane zaslužne za ubijanje nečijeg bliskog prijatelja ili kolege. Tek se u zadnjoj epizodi zapravo saznaje pravi razlog radi kojeg se Michael još uvijek nastavlja boriti – cijeli rat prošao je gledajući kako mu umiru bližnji i zbog toga se ne može i ne želi samo okrenuti i vratiti kući znajući da je uzalud potratio četiri godine svog života. Iz mnogih scena u seriji vidljivo je da je svim vojnicima dosta ratovanja, ali za razliku od ostalih koji se jedva čekaju vratiti kući, Michael je jedini koji bi se ostao boriti i koji je kasnije svjestan da ih po povratku najvjerojatnije

čeka sramota, uništena država i ekonomija bez zaliha i poslova za veterane rata. Lik vojnika Toma je praktički u svakoj epizodi vezan za nešto ili nekoga. Na početku su to već spomenute ptice kojima je fasciniran i koje pružaju sigurno utočište u vremenu dok nema pucanja, zatim je to Joanna koja zatrudni i preseli se kod njegovih roditelja, te je na kraju to sin Thomas – što ga tjera da izdrži do kraja rata, iako je kao lik već došao do točke kada bi se samo volio vratiti kući.

Autori filmova i serija su se također bavili s prikazom raznih ratnih trauma, pa iako u filmu *The Water Diviner* na njih nije stavljen veći fokus, poslužile su im za razvijanje Joshuinog lika. Pohvalna je stvar što na taj način nisu prikazali isključivo traume vojnika i direktnih sudionika rata, nego i obitelji koje su ostale kod kuće. Najbolje se to ogleda u liku Joshuine supruge Elize koja i dalje živi život kao da sinovi nisu nikad ni otišli u rat, uz poneke trenutke shvaćanja da su vrlo vjerojatno preminuli. Najviše se bavi čišćenjem njihovih stvari, a kad Joshua dođe kući nakon napornog dana, zamoli ga da sinovima čita pred spavanje. Russell Crowe je kao glavni glumac i redatelj odlično predočio gledateljima s čime su se sve roditelji jako mladih vojnika morali nositi tijekom i nakon rata – Elizino čišćenje čizmi i čitanje *Tisuću i jedne noći* izgleda kao normalna rutina sve dok se na samom kraju priče ne pokažu tri prazna kreveta sa složenim pidžamama, a majka, čuvši priču, dođe k sebi i shvati da su im sinovi preminuli, u nevjerici gledajući neuredne osobne stvari koje su im poslane s bojišta. Nakon nekog vremena zbog nemogućnosti podnošenja tragične istine, Eliza počinu samoubojstvo, što nagna Joshuu da se iz Australije uputi u Osmansko Carstvo pronaći svoje sinove koji su mu sad jedini razlog za živjeti. U filmu *Testament of Youth* autori kvalitetno prikazuju razlike u traumama koje glavni likovi imaju i koje su izazvala različita ratna iskustva. Iako je za očekivati kako je Vera prikazana kao osoba koja je najviše propatila, iz priča ostalih likova može se razaznati šteta koju je na njih nanijelo sudjelovanje u ratu, bilo direktno ili indirektno. Roland je prikazan kao tip osobe koja se boji pričati stvarna iskustva, kako ne bi povrijedio osjećaje svojih bližnjih, a pogotovo Vere, bez obzira što je ona već bila u doticaju s ranjenicima. Verin brat Edward najbolje se nosio s teškoćama rata, znajući da je ona na sigurnom i zato što je njegov izbor bio pružanje najbolje moguće emocionalne podrške sestri, zbog čega ga se gotovo stalno može vidjeti nasmijanog, čak i kada se nakon oporavka od ozljede vraća na frontu. Verina majka, iako kod kuće, nije bila pošteđena utjecaja rata, znajući da su joj i kćer i sin na fronti izloženi opasnostima, što je na kraju rezultiralo njezinim psihičkim slomom, zbog čega je posljedično Vera poslana kući s fronte. Majčina trauma manifestira se, uz elemente bojišta, i zbog elemenata života u gradu: zaliha gotovo da i nema, zbog čega za Edwarda ne može ništa skuhati, a od tuge nema snage ni za neke druge kućanske poslove. Vera se sa svojim traumama

nosila tako što je stalno tražila nešto što bi je guralo prema naprijed, u nastojanju da preživi nedaće rata: nakon Rolandovog odlaska prijavila se u sestinstvo, nakon njegove i prijateljeve smrti odlazi na frontu, da bi nakon Edwardove smrti ispunila njegovu posljednju želju, ali i svoj san, vrativši se na Somerville dovršiti studiranje. Također je prikazana kao jedna od savjesnijih sestara na cijelome frontu i nije se niti u jednom trenutku fokusirala na nešto drugo osim na svoju dužnost.

Vojnici su se, osim s brutalnosti na samom frontu u borbi i suočavanju s neprijateljem, morali nositi i sa psihičkim i fizičkim poteškoćama koje su im zadavali njihovi poručnici i časnici. Jedan od primjera vidljiv je u seriji *Private Peaceful* gdje se radnja vrti oko toga kako je Charlie oduvijek štitio svog mlađeg brata, bez obzira na posljedice koje bi to moglo izazvati na njega. To u konačnici dovodi i do odbijanja naredbe narednika Hanleyja, jer je želio ostati u krateru ležati sa svojim teško ranjenim bratom. Autori su navedenog narednika pokušali prikazati u apsolutno najgorem svjetlu te se mogu pronaći paralele između njega i famoznog narednika Hartmana u filmu *Full Metal Jacket* redatelja Stanleyja Kubricka. Hartmanu je posvećeno više vremena na ekranu te se prvenstveno bavio mentalnim slamanjem mladih novaka, ali Hanley je za razliku od njega bio spreman odvesti i sebe i svoje vojnike u sigurnu smrt, samo kako bi pokazao da je apsolutno uvijek u pravu. Mržnja koju gaji prema Charlieju je ujedno i glavni razlog zbog kojeg se sve odigralo na taj način: Tommo je za vrijeme vježbi ciljano psihički i fizički kažnjavao – Hanley je to činio kako bi izvukao bijes iz Charlieja te time kaznio i njega. Kroz cijeli film vojnici mu jedva uopće i vjeruju, ali ga svi osim Peacefula i dvojice kolega slijepo slijede zbog straha od strijeljanja, iako će im odlazak ravno pred njemačke strojnice, po naredbama „nepogrešivog“ narednika, donijeti isti ishod – smrt.

Potrebno je ukazati na još jedan apsurd i tragični trenutak, zapravo svakog rata, a to je ljubav između pripadnika zaraćenih strana, na što ukazuje i serija *The Crimson Field*. U jednoj od scena, osoblju bolnice pridružuje se nova profesionalna sestra Joan Livesey čiji je zaručnik zapravo njemački vojnik, a stvarni cilj njezinog rada na frontu je upravo pokušaj njegovog pronalaženja. Dvoje likova su se zaručili još prije rata čime je njihov odnos autorima poslužio za prikaz iznenadne promjene u britanskom mišljenju o Nijemcima, ali i onim Britancima koji su na bilo kakav način povezani s novim ratnim neprijateljima. Joan u konačnici uspijeva stupiti u kontakt sa zaručnikom, ali biva uhvaćena od strane bolničkog trgovca koji Joan prijavi komandi pretpostavljajući da je njemačka špijunka. Kroz seriju se naravno ustanovi da to nije istina, ali s obzirom na okolnosti nije nimalo iznenađujuće kako su zapovjednici sumnjali u njezinu suradnju s neprijateljem. U međuvremenu i njezin zaručnik biva uhvaćen te od njega zatraže da, u zamjenu za Joanino smanjenje kazne sa strijeljanja na zatvor, špijunira svoje

njemačke kolege. U tipičnoj maniri ljubavne „sapunice“, Joan bi radije bila strijeljana nego da on postane britanski špijun, što dovede do odbijanja ponude i njihovog odvođenja, čime autori gledateljima daju do znanja da su oboje otpremljeni na strijeljanje.

Završno, potrebno je osvrnuti se na još jedan aspekt rata, a to je besmislenost ratovanja, razaranja i ljudskog stradanja. U seriji *The Passing Bells* Toma su vlastita iskustva, za razliku od Michaela, nagnala da shvati besmislenost rata puno ranije – tijekom scene kada Britanci i Nijemci pomažu jedni drugima u odnošenju mrtvih s bojišnice. Radi se o vjerojatno najupečatljivijoj sceni koja se tiče ratovanja na frontu, jer je snimljena na način da gotovo nitko ne može vjerovati kada se Tomu u odnošenju palog vojnika pridruži njemački vojnik. Dok svi ostali jednostavno stoje i gledaju, gotovo u istom trenutku se događa rez i scena međusobnog pomaganja postaje sasvim normalna i nešto što su svi vojnici prihvatili kao normu. Na kraju postupka vojnici su stali jedni nasuprot drugima te kao da su si paralelno odali počast, ispričali se i zahvalili na pruženoj pomoći. Kroz tu interakciju Tom je shvatio da je rat samo krvavi posao koji oni kao vojnici trebaju odraditi, bez obzira na krajnji ishod. Sve navedeno oslikava i sekundarnu poruku ove serije koja, kao i mnoge druge, želi pokazati koliko je mladih života uništeno tijekom Prvog svjetskog rata, ne samo fizički kroz brojne mrtve i ranjene, nego i psihički. Tim više jer je toliki broj tinejdžera i mladića s velikim optimizmom i nadom ulazio u rat (bez pravog iskustva i potrebnih znanja ili vještina), vjerujući da neće potrajati duže od nekoliko mjeseci i da će imati zanimljive priče za ispričati kod kuće. Vojnici su obično proživljavali slična iskustva, poput smrti prijatelja ili bližnjega te obavljanja dužnosti koja se nisu slagala s njihovim moralnim načelima ili pošteđivanja neprijatelja. Proces prijave i postupka novačenja također je jedna od paralela koja se provlači kroz seriju i služi za prikaz mukotrpnosti i besmislenosti cijeloga postupka koji je prepun prikaza birokracije, pečata, prebacivanja slučaja sa šaltera na šalter, ali i prevara kada je u pitanju dob. Obojica likova, i njemački i britanski vojnik, na frontu su morali donositi nekolicinu sličnih odluka, čime su autori još više osnažili glavnu argumentaciju – rat je za obične vojnike bio isti s obje strane. Te paralele protežu se doslovno do zadnje scene serije, kada Michael i Tom ubijaju jedan drugoga te se, shvativši da ih je rat pretvorio u bezumne izvršitelje naredbi, uhvate za ruke, dok je u pozadini točno u tom trenutku oglašena vijest o završetku Prvog svjetskog rata. Film *1917* također ukazuje na slične aspekte poput scene u kojoj su vojnici već potpuno iscrpljeni od konstantnog ratovanja za komadić zemlje – što se spomene u kamionu kojim se Schofield vozio do Écousta – jedan od vojnika ne može vjerovati da je sve za što se bore jedna kuća s nekoliko krava i gomila praznog prostora koji je potpuno nepotreban bilo kojoj od dviju zaraćenih strana.

4.3.2. Shell shock

Zbog njene ozbiljnosti, ali i uzročno posljedične veze s ratnom traumom, bolesti poznatijoj kao *shell shock* potrebno je posvetiti zasebno poglavlje. Prema definiciji Fione Reid, *shell shock* je jednostavno mentalni slom osobe pod utjecajem ratovanja i viđenih strahota, a ona još smatra kako ne mora nužno bit primjenjiv samo na Prvi svjetski rat.⁷¹ Glavni razlog zbog kojeg *shell shock* doživljava veću pozornost, ali i prisutnost, tijekom i nakon Prvog svjetskog rata je u tome što je to bio prvi masovni industrijski rat i rat u kojem je psiha sudionika u jednakoj mjeri utjecala na moral i brojnost vojske.⁷² Osim toga, radilo se o ratu u kojem je sudjelovao ogroman, do tada rijetko zabilježen, broj vojnika i vojski, odnosno koji je trajao puno dulje i bio mnogo intenzivniji od drugih sukoba 19. stoljeća. Kod prikaza *shell shock*-efekta u analiziranim filmovima i serijama, film *Journey's End* donosi najekstremniju interpretaciju ove traume u liku Hibberta, kroz kojeg su autori očito pokušali prikazati fenomen koji danas znamo kao PTSP (posttraumatski stresni poremećaj). Željeli su ukazati na činjenicu da je Hibbert između ostalog i žrtva neznanja onovremenih stručnjaka, kao i medicine te ljudi općenito, koji još nisu u potpunosti bili svjesni psihološkog utjecaja rata na čovjeka i različitih simptoma koje izaziva kod vojnika. Svi časnici prikazani u filmu na neki način su bolovali od takvih poremećaja, odnosno *shell shock*-efekta, ali baš zbog toga što je na Hibbertu to bilo najuočljivije, ispao je kukavica koja se boji rata, dok su svi ostali radili svoj posao znajući da drugačijeg izlaska iz rata nema. Najveći Hibbertov „kritičar“, ako ga se uopće takvim može nazvati, bio je Stanhope koji je također imao izražene simptome traume, a najviše su dolazili do izražaja tijekom i nakon svakodnevnog teškog opijanja. Hibbert je za razliku od ostalih časnika bio potpuno nesposoban za bilo kakav oblik ratovanja s obzirom da se rijetko uopće mogao dići iz kreveta. Simptomi koji su u filmu prikazani su česta drhtavica, plač, žaljenje za prošlim vremenom kroz stalna ponavljanja istih priča iz razdoblja „lijepog života“, a najočitije su bile reakcije na bilo kakav oblik pucnjave ili granatiranja zbog čega od sramote nije mogao ni izaći pred oči svojih suboraca, jer je jednostavno znao što će se o njemu govoriti. Autori su odlučili prikazati i kulminaciju njegove bolesti kroz scenu prepirke sa Stanhopeom oko Hibbertovog odlaska kući. Hibbert je, svjestan svoga stanja, znao da bi trebao otići na ozbiljne pretrage, no Stanhope mu to ne dozvoljava. Svađa se toliko rasplamsala da je u jednom trenu Stanhope izvadio pištolj i zaprijetio strijeljanjem zbog dezerterstva. Hibbertova reakcija daje gledatelju do znanja kako se vojnik u toliko teškom stanju jednostavno pomirio sa svojom

⁷¹ Fiona REID, *Broken Men: Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain, 1914-1930* (London: Bloomsbury, 2012.), 2.

⁷² Isto.

smrću i zna da je ona bolja od konstantnog čekanja novih njemačkih napada, granatiranja, života u rovovskim uvjetima i jurišanja na nišane sa suprotne strane. Stanhope na kraju ipak nije imao hrabrosti upucati ga, a scena završava izmjenom razmišljanja dvojice vojnika koji se, svaki na svoj način, nose s posljedicama nevidljivog neprijatelja – *shell shock*-efekta – shvaćajući pored toga i koliko su zapravo svi zajedno u sličnoj poziciji. Simbolično, Hibbertu je razgovor s nekim tko mu je pokazao da nije sâm u svojoj traumi pomogao, omogućivši mu da se ohrabri izaći pred svoje suborce, makar i nakratko. Lik vojnika Arthura, Joshuina najstarijeg sina u filmu *The Water Diviner*, također prikazuje oblik *shell shock*-efekta kojeg je doživio nakon što je na frontu bio prisiljen skratiti muke najmlađem bratu Edwardu. Nakon zarobljeništva odlazi osramoćen u nekakav tip samostana, smatrajući kako je iznevjerio cijelu obitelj i zbog svojih djela neće nikad biti primljen kući i pokopan na posvećenoj zemlji u domovini. Onog trenutka kada ga je Joshua uvjerio da nije kriv, pokušavši mu ukazati na činjenicu da njegova braća i sjećanja na njih žive dalje u njemu bez obzira na sve, Arthur se pomirio sa sobom i odlučio nastaviti živjeti zajedno s ocem. Ovaj trenutak prosvjetljenja i promjene vizualno je prikazan njegovom transformacijom iz neurednog, zaraslog i šepajućeg redovnika u urednog i obrijanog mladog gospodina po njihovom povratku u Istanbul. Ni film o bolnici poput *Testament of Youth* nije mogao proći bez prikaza *shell shock*-efekta, pri čemu se njegovi početci naziru u Rolandovom pušenju kao načinu nošenja sa stresom na frontu. S vremenom je postao razdražljiviji, a najbolji primjer trenutka u kojem trauma preuzima njegov lik je scena nakon njegovog prvog i jedinog povratka s fronta, u kojoj baca Veru na pod nakon što ga je ona samo dodirnula s leđa, što je očito instinktivna reakcija na iznenađujući neprijateljski napad. Nije to nimalo iznenađujuća reakcija; Reid je u svojoj knjizi dala primjer iračkog veterana Johnsona Beharryja koji je po povratku kući morao naučiti kako da ne reagira ekstremno na stvari poput sudaranja kolicima u dućanu.⁷³ Serija *Downton Abbey* je također kroz nekoliko epizoda obradila problem *shell shock*-efekta u liku Henryja Langa, privremenog sobara lorda Granthama. U njemu je vidljiv prikaz mentalno oboljelog veterana koji zbog svoje bolesti nije sposoban za rad, a stanje mu se pogoršava zbog svakodnevnog susreta s ranjenim vojnicima na području Downtona, zbog čega ubrzo ostaje bez posla. Dojam o efektima *shell shocka* se u seriji *Our World War* gradi kroz konstantno stavljanje glavnih likova u beznadne situacije iz kojih se mogu izvući jedino pukom srećom ili poduzimajući ekstremne mjere. U prvoj epizodi to se vidi na primjeru Sida Godleya koji jedini mora ostati na mostu i omogućiti svojim suborcima povlačenje iz Monsa. U drugoj epizodi trauma nastaje konstantnim strahom od njemačkih

⁷³ Isto, 3-4.

odreda koji se mogu nalaziti doslovno bilo gdje u šumi te nijedan korak nije siguran, zbog čega mnogi vojnici radi neiskustva nisu mogli izdržati pod velikim pritiskom. Učestali faktor strijeljanja tih suboraca u seriji je prikazan na primjeru vojnika Paddyja, koji je bio izabran izvršiti tu kaznu. Isto tako, u spomenutoj epizodi glavni likovi prikazani su kao veseli mladići koji su jedva dočekali odgovoriti na oglas u novinama koji je muškarce s istog radnog mjesta pozivao u rat uslijed nedostatka vojnika: „Idemo se boriti s usranim Nijemcima!“, odlučili su. Nakon toga je čak uslijedila i zabavna montaža treninga praćena pjesmom „Teenage Kicks“ benda *The Undertones*. U posljednjoj epizodi serije prisutan je faktor halucinacija koje likovi imaju zbog kombinacije nadirućeg ispušnog plina iz tenka u kojem se nalaze (ovdje se radi o često prisutnim slučajevima trovanja ugljičnim monoksidom u prvim tenkovima⁷⁴), ali i skućenog prostora, čemu se može dodati i činjenica da su u četiri godine ratovanja proživjeli neopisive strahote. U filmu *Private Peaceful* efekt *shell shocka* nije obrađen na klasičan način, ali se naznake istoga mogu pronaći u Charliejevim razgovorima s drugim ljudima. Za njega, rat nije ništa drugo nego prisiljavanje mladih i siromašnih na bojište kako bi jednoga dana bogati na vlasti, uključujući i plemića u njihovom selu, imali profita. Prije svega se zalaže za mir i društvene promjene koje će te iste povlaštene skinuti s pozicija, ali svejedno ne može pobjeći od rata te se, unatoč tome što kod kuće ima suprugu i malo djeteta, stalno vraća na ratište, bilo zbog dužnosti ili zbog toga da Tommo bude zaštićen od svega što rat donosi. Slika je to mentaliteta i mentalnog stanja mnogih vojnika koji su se u filmovima i serijama čak i ranjeni vraćali kući pa onda opet na bojište, iako zaista nisu trebali.

4.4. Problematika Armenskog genocida u filmovima *The Ottoman Lieutenant* i *The Promise*

Međusobno neprijateljstvo Turaka i Armenaca seže u vrijeme prije početka Prvog svjetskog rata, još otkada su Osmanlije nakon ustanka Armenaca protiv visokih poreza 1894. godine počinili prvi pokolj, huškajući lokalno muslimansko stanovništvo na gušenje pobune i pljačku.⁷⁵ Masovnih ubojstava bilo je još, od kojih su najpoznatiji pokolji oko Adane, kada su lokalni muslimani ubili više desetaka tisuća Armenaca.⁷⁶ U spomenutim filmovima govori se o genocidu koji su Osmanlije počinili nad Armencima za vrijeme Prvog svjetskog rata 1915. godine, i to pod krinkom njihovog „preseljenja“ na „prikladnije“ mjesto van Osmanske

⁷⁴ Christy CAMPBELL, *Band of Brigands: The First Men in Tanks* (London: HarperCollins Publishers Ltd., 2008.), 167-168.

⁷⁵ Taner AKÇAM, *A Shameful Act: The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility* (New York: Henry Holt and Company, LLC., 2007.), 54.

⁷⁶ Isto, 89-92.

države.⁷⁷ Pitanje ovog pokolja, kojeg su mnoge svjetske države prepoznale kao genocid, predstavlja kontroverznu temu u današnjoj Turskoj, o kojoj i u historiografiji i u javnosti postoje suprotstavljena mišljenja, što je vidljivo ujedno i iz prikaza u filmovima *The Ottoman Lieutenant* i *The Promise*.

U filmu *The Ottoman Lieutenant*, s obzirom na vrijeme i prostor u kojem se odvija (manja sela u Anadoliji na samom početku rata u Osmanskom Carstvu), čak jedva da se uopće spominje armenski genocid. Razlozi se mogu naći već pri pogledu na popis producenata filma, od kojih je gotovo polovica ili iz Turske ili turskog podrijetla. Cijeli film stoga ima apologetičku notu prema Turcima/Osmanlijama – ubojstva Armenaca prikazuje se kao rezultat nesretnog rata koji se odvijao na prostoru gdje je Osmansko Carstvo stalo uz Centralne sile, dok su Armencima pomagali ruski vojnici. Zanimljiv je isto tako način na koji su armenski muškarci karakterizirani prvi put kada se uopće pojavljuju u filmu – riječ je o banditima koji opljačkaju Lillie i Ismaila, titularnog osmanskog poručnika, nazivajući ga „turskim psom“, zamalo ga i ubivši, no njih dvoje nekako uspiju pobjeći i uspješno dolaze do bolnice gdje je Lillie trebala donijeti medicinske potrepštine. Prikaz Armenaca kao „divljaka“ nastavlja se kroz ostatak filma, pogotovo kad je riječ o već spomenutoj bandi koja uz to i surađuje s jednim od glavnih liječnika u bolnici. Iako ovakav narativ prevladava, nije ipak jedini način na koji se ovaj sukob prikazuje. Autori filma prikazali su i nekoliko scena u kojima je moguće vidjeti kako Turci ubijaju Armence na ulicama ili odvođe armenske žene i djecu na strijeljanje, ali ne postoji nikakav lik niti događaj koji bi u tim trenucima otišao dalje od stava „to je jednostavno stvar koja se događa u ratu“, dakle radi se o krajnje dekontekstualiziranim scenama. Ismail kao osmanski vojnik između ostaloga predstavlja i moralnu vertikalu kroz cijeli film, tako da pod cijenu vlastitog života ipak oslobađa zarobljene Armence, davši tako i više nego pozitivnu sliku Turčina koji je u teškim trenucima pomogao unesrećenim Armencima. U negativnu sliku uklapa se i prikaz Kozaka koji su kroz film pomagali armenskim pobunjenicima. Ne bi li pokazali snalažljivost turskog vojnika, ali i negativno okarakterizirali Ruse kao stereotipizirane neodgovorne likove sklone alkoholu, autori su odlučili ubaciti scenu potpuno besmislene samoubilačke misije u kojoj je Ismail sâm morao uništiti rusko skladište municije, što njemu naravno polazi za rukom s obzirom da su ruski vojnici u potpunosti pijani i druže se sjedeći uz vatru, nesvjesni situacije. Takva karakterizacija dodatno je pojačana scenom u kojoj se Rusi pojavljuju u bolnici na konjima, uz vikanje, dernjavu i prijetnju oružjem, nakon čega odlaze bez ijedne riječi. Iz svega navedenog nekako je očito da su autori filma pokušali pristupiti materiji sa željom da „objasne“

⁷⁷ Isto, 188.

kako u ratu ne postoje pravi pozitivci i pravi negativci (osim Ismaila). Veliki problem leži u činjenici da su odabrali potpuno krivi povijesni kontekst genocida nad Armencima koji je zbog svega navedenog u ovom filmu prikazan na, u najmanju ruku, čudan, ali i donekle neprikladan način. Sve u svemu, *The Ottoman Lieutenant* nudi uglavnom forsirani ljubavni narativ između dva potpuno različita svijeta, pokušavajući pritom preletjeti preko možda najkontroverznijeg događaja u Prvom svjetskom ratu, ukazujući na činjenicu koliko i danas Turska ima problema s priznavanjem krivnje za sustavan pokušaj brisanja jednog naroda unutar svojih granica – Armenaca.

Od samog početka filma *The Promise* očito je kako su njegovi autori odlučili prikazati genocid nad Armencima na najbrutalniji mogući način, kako bi gledatelji time dobili ideju o stvarnom opsegu sudbine armenskog naroda u Osmanskom Carstvu. Iz filmske perspektive problematika je razvijena odlično: u Istanbulu, gdje žive glavni likovi, nema direktnih prijetnji Armencima, nego se samo prosvjeduje protiv njih uz neke prikaze paleži zastava tako da se svatko oslanja isključivo na glasine koje dolaze iz unutrašnjosti. Chris potom odlazi u Konyu provjeriti informaciju o strašnom događaju – nekoliko Armenaca je u spaljenom naselju obješeno uz poruke koje vjerojatno ocrtavaju stavove njihovih ubojica, ostatak sela je protjeran, a Chris je svjedočio kako turski vojnik hladno ubija ženu koja od umora nije mogla pratiti kolonu. Nedugo zatim počeli su napadi na Armence u Istanbulu, što su Michael i Ana iskusili po povratku s mise koja je predstavljena kao posljednji trenutak mira među armenskim gradskim stanovništvom. Paralelno s misom prikazane su i scene paleži na ulicama i napada na armenske dućane, od kojih je najviše pažnje posvećeno upravo trgovini Michaelovog ujaka. Većina prvog dijela filma tiče se Michaelovih pokušaja da pronađe svog ujaka, a potom i njegovog zarobljeništva u Turskom gorju na gradnji željezničke pruge. Uvjeti u logoru su za očekivati, a gotovo svi zatočenici su izgladnjeli i pod stalnim udarima turskih vojnika. Premorene logoraše ubijalo se bez pitanja, sve u navodnu svrhu brže izgradnje željeznice. Armence se zaista slalo u mnoge koncentracijske, ali i radne logore u kojima ih je najčešće dočekivala ista sudbina, bez obzira na službeni karakter logora, a to je bila smrt.⁷⁸ Michaelova priča u drugom dijelu ipak uzima mali predah, i to tako da su se autori više fokusirali na razvijanje njegovog lika kroz pokušaj uspostavljanja odnosa sa zakonskom (a uskoro i trudnom) suprugom u rodnom Sirounu. Radnja se stoga prebacuje na Chrisa i Anu koji s obitelji Michaelova ujaka dolaze u protestantsku misiju koja armenskoj siročadi pruža siguran izlazak iz Carstva. Završetak filma tako počinje s izvlačenjem Michaelove obitelji iz Sirouna, dok

⁷⁸ Isto, 181, 229.

autori nastavljaju prikazivati najgore elemente armenskog genocida kroz poveznice s glavnim likovima. Tako je posebno emotivno snažna scena kada Michael i Chris pronađu cijelu Michaelovu obitelj uz još desetke drugih ljudi bačene pokraj obližnjeg potoka, a jedino su preživjele njegova majka i ujakova kćer Yeva. Uvjerljivost ove scene primjer je koji odlično zaokružuje cijeli film, a tome su pomogle izvedbe glumaca koji spadaju među najveće glumačke talente ovog stoljeća (Oscar Isaac kao Michael i Christian Bale kao Chris), dokazavši tako da su kvalitetni glumci jedan od važnijih elemenata dobrog filma, što se svakako ne bi moglo reći za glumačku postavu filma *The Ottoman Lieutenant*. Kao kulminacija cijelog tragičnog puta kojeg su glavni likovi prošli, odabran je stvarni povijesni događaj obrane Armenaca na planini Musa Dagħ gdje je preživjele borbe, civile i siročad spasila francuska mornarica. Otpor je na planini organiziran sredinom srpnja 1915., nakon što su „lokalci“ koji su trebali biti deportirani pobjegli u planine te su se prije dolaska francuske mornarice uspješno obranili od stalnih turskih napada.⁷⁹ Autori su film odlučili zaključiti optimističnom porukom: Michael je posvojio Yevu i s većinom siročadi uz pomoć Chrisa dobio američke vize. U Massachusettsu je otvorio svoju ordinaciju u kojoj se redovito druži s preživjelim izbjeglicama. Naravno, s obzirom da je ipak riječ o holivudskom ostvarenju, Yeva se pridružila vojsci nakon napada na Pearl Harbour i vjenčala za kolegu marinca, što je možda najnejasniji dio filma.

Osmanski vojnici su kroz cijeli film *The Promise* prikazani kao negativci, za što su se autori potrudili da gledateljima bude i više nego jasno. Za razliku od *The Ottoman Lieutenant* i većine filmova koji se bave zapadnim frontom, ovdje cilj nije bio prikazati brutalnost rata i na koji način on tjera vojnike s obje strane na postupke kojih ni oni sami nekad nisu svjesni, već je rat pretvorio Osmanlije u nešto što je prikazano poput demonā, bića koja bezumno ubijaju svakoga tko se ne uklapa u narativ čiste osmanske/turske države. Navedeno se može svesti u rečenicu dr. Azima s početka filma: „Armenci su tumor u našim redovima“. Prije početka sukoba sve izgleda harmonično, pa čak i odnos Armenaca i Osmanlija, što se vidi u prijateljstvu Michaela i Emrea, kolega s fakulteta. Osmansko Carstvo je, a pogotovo Istanbul, prikazana kao zemlja mnogih kultura u kojoj svatko može živjeti bez nekih većih prepreka. Armenci su u Istanbulu najočitije zastupljeni kroz oči Michaelova ujaka Mesroba koji u gradu ima prodavaonicu, a živi u velikoj vili na obali Bospora. Sve se manje-više okreće preko noći i Armenci postaju državni neprijatelji. Emre je iznimka od tog pravila i čini sve što je u njegovoj moći kako bi pomogao Michaelu – prvo potplati činovnike kako bi dobio medicinsko izuzeće iz vojske, potom mu pomaže pronaći ujaka, a na samome kraju kao vojnik i razočaranje svoje

⁷⁹ VARNAVA – HARRIS, “It is quite impossible to receive them”, 836-837.

obitelji žrtvuje vlastiti život kako bi spasio Chrisa od sigurne smrti u zatvoru. Sve ostale karakteristike turskih/osmanskih likova su negativne, a najviše se to oslikava na njihovom ponašanju prema kolonama izbjeglica u kojima su ubijali žene i djecu; Michael kasnije pobunjenicima na Musa Daghu u detalje ispriča sudbinu svoje trudne supruge, dokazavši još jednom negativan prikaz osmanske vojske.

4.5. Završna razmatranja

U ovom poglavlju analizirani su osjećajni aspekti prikaza Prvog svjetskog rata na korištenim filmovima i serijama, kroz faktore prikaza protagonista, neprijatelja, brutalnosti rata, trauma te zasebno kontroverznog prikaza genocida nad Armencima. Po pitanju odnosa protagonist-antagonist moguće je zaključiti kako su britanski likovi (vojnici, časnici itd.) te drugi likovi pripadnici saveza Antante prikazani većinom pozitivno te su se producenti potrudili napraviti razradu i detaljniju karakterizaciju njihovih likova, želeći time djelovati na publiku koja bi s njima trebala (više/jače) suosjećati. Čak je i likovima poput pokvarenih britanskih časnika dana prilika da ih se shvati kao obične ljude sklone greškama. Njemački likovi (uz poneku iznimku) nisu dobili takvu priliku već su prikazani plošno i površno, okarakterizirani samo negativnim epitetima. Iznimku čini prikaz osmanskih i armenskih vojnika gdje dva analizirana filma zasebno daju suprotno viđenje ovog sukoba. U filmovima je vidljiv i pomak prema prikazivanju ženskih likova, no unatoč pokojem pohvalnom izdvojenom primjeru, ipak ostaje na budućim filmskim ostvarenjima dublje propitati žensko iskustvo u filmu o Prvom svjetskom ratu u čijem će fokusu biti aktivni ženski protagonist. Analizom većeg broja filmova i serija željelo se ukazati na prikaze mnogih aspekata brutalnosti i besmislenosti rata, kao i na različite traume i sudbine s kojima su se svi vojnici morali nositi. Trajne posljedice i podsjetnici na tragičnost i surovost ovog ratnog sukoba vidljive su ponajviše u prikazima traume, *shell shock*-efekta te brutalnog genocida kojeg su Osmanlije počinili nad Armencima na području Osmanskog Carstva. Postojanje suprotstavljenih mišljenja/narativa i prikaza pokolja u filmovima ukazuje na činjenicu da, iako je od događaja prošlo više od sto godina, takva kontroverza još nije razriješena.

5. Pierre Sorlin i koncept „historijskog kapitala“

U jednom od svojih eseja u kojem se bavi proučavanjem filmova povijesne tematike, Pierre Sorlin iznosi već spomenuti pojam filmskog historijskog kapitala, odnosno elemente prepoznatljive određenoj skupini gledatelja ili pak svim gledateljima općenito. On smatra da se taj koncept može promatrati na nekoliko razina koje uključuju gotovo sve vizualne i govorne elemente filmskog materijala.⁸⁰ Ako bi se ovu ideju primijenilo na filmove i serije o Prvom svjetskom ratu, trebalo bi se krenuti od osnovnih karakteristika rata kojima autori pokazuju gledateljima kako je riječ o materijalu vezanom uz to razdoblje. Naravno, prvi i najčešći element koji se koristi je rovovsko ratovanje. Iako ono u povijesti nije isključivo povezano s Prvim svjetskim ratom, u popularnoj kulturi jedno gotovo nikad ne ide bez drugoga. Gledatelji će, vidjevši vojnike u rovovima, gotovo odmah prepoznati kako se radi o Velikome ratu. Zanimljiv je također i spomenuti nacistički prikaz časnika prisutan u Spielbergovom filmu, koji gledateljima ne samo da će vizualno predložiti o kome se radi, nego i izazvati negativnu emotivnu reakciju prema, nominalno, „negativcima“ filma. Ničija zemlja je, uz sve svoje spomenute karakteristike, također jedna od lokacija koje se često koriste u svrhu jasnog pokazivanja vremenskog perioda materijala. Naravno, i uniforme se, u odnosu na druge ratne filmove, ali i gledano između analiziranih filmova u ovom radu, dosta razlikuju, što gledateljima pomaže u razaznavanju pozitivaca od negativaca. To se vidi prvenstveno na razlikama boja: kod britanskih vojnika to je maslinasta zelena, dok je u njemačkih vojnika uniforma najčešće siva, uz dodatak poznatih *Pickelhaube* kaciga. Jedan od očitijih slušnih elemenata koji se koristi za predložavanje razdoblja rata je jezik, odnosno vokabular vojnika na bojištu. Definitivno je kako je većina autora filmova i serija smatrala kako je usklik *cheerio!* arhaični element engleskog jezika, tako da učestalo korištenje istog možemo vidjeti u gotovo svakom od analiziranih materijala kada su u pitanju britanski vojnici.

Sorlin historijski kapital povezuje s državama jer se kroz tu prizmu može lakše uočiti razlike u bavljenju određenom tematikom, ali i vidjeti koje države stavljaju koje elemente za primarne kada je povijesni narativ u pitanju. U ovom radu pojavljuju se tako britanski, australski i američki (neki u suradnji s armenskim ili turskim producentima) filmovi i serije, od kojih se svaka država razlikuje u pristupu kada je riječ o reprezentiranim temama. Najveća razlika je u prikazima mjesta radnje, odnosno bojišnica. Britanski filmovi i serije odvijaju se tako na

⁸⁰ Pierre SORLIN, „How to Look at an „Historical“ Film“, u: *The Historical Film: History and Memory in Media*, ur. Marcia Landy (London: Rutgers, The State University, 2001.), 37-38.

zapadnom frontu, a *The Water Diviner* zbog poveznica s Australijom na Galipolju, koje je u javnome prostoru najpoznatije mjesto na kojem su tijekom rata boravili australski vojnici. Naravno, razlike su primjetne i u prikazanom terenu, pa se tako vidi kako je za materijale o zapadnom bojištu preuzeta ideja potpuno ravnih površina po kojima je taj prostor naširoko poznat, dok je brdoviti teren jedan od frontalnih elemenata scena u kojima stradavaju Joshuini sinovi na Galipolju.

Kada je riječ o osobama, Sorlin gleda načine na koje se one imenuju i treba li ih predstavljati ili su prikazani kao općepoznati sudionici vremena na koje ne treba trošiti previše riječi. Ova ideja najbolje se može promotriti u *37 Days* koja je prepuna velikih povijesnih ličnosti. S obzirom da će šira publika znati generalne aktere (najčešće samo imena država, vladara i jako rijetko premijera/kancelara), u seriji je ipak bilo potrebno predstaviti protagoniste i antagoniste, što se u potpunosti slaže sa Sorlinovom konstatacijom da će film gledateljima uvijek prikazati puno više detalja kada se radi o nečemu što nije općepoznato.⁸¹ Takav je ovdje slučaj s gotovo svim likovima, a za priče o njihovim prošlostima i karakternim crtama zaduženi su likovi Jensa i Aleca. No, oni uz tu svrhu obavljaju i onu promatrača, čime se gledatelj s njima može puno više zbližiti i doživjeti događaje s početka sukoba na potpuno drugi način, kao da je u jednu ruku zaista tamo i promatra na koji način su funkcionirali najpoznatiji diplomati toga vremena. Uz to, jedna karakteristika vizualnog stila koja je i više nego upečatljiva u seriji je razlika u bojama kada je riječ o prikazima britanske i njemačke strane, čime se gledateljima na puno suptilniji način daje do znanja tko je „pozitivac“, a tko „negativac“. Radnja u Velikoj Britaniji uvijek je praćena toplim bojama te dominiraju narančaste nijanse, dok je u prikazima događaja u Njemačkoj prisutan hladan ton, gotovo pa i siv, te je korištenje sjena neusporedivo veće nego u „britanskim scenama“ (slika 7.).

⁸¹ SORLIN, „How to Look at an „Historical“ Film“, 37.

6. Zaključak

Gledajući filmske izvore koji su analizirani u ovome radu, lako se može vidjeti kako u zapadnoj kinematografiji i danas, unatoč sve većim nastojanjima da se prikažu sličnosti svih zaraćenih strana i njihove patnje, prevladava prikaz snaga Antante kao jasnih „pozitivaca“ i Centralnih sila kao (možda još) jasnijih „negativaca“. Serija koja je po tom pitanju uspjela biti relativno neutralna, iako joj je jedan od glavnih ciljeva upravo satirizacija njemačkih političara, je *37 Days*. Ideja serije je pokazati gledateljima kako za početak Prvog svjetskog rata nema jasnih krivaca, odnosno uspostaviti narativ koji će sugerirati mogućnost da svaki gledatelj ima svoju vlastitu ideju o glavnome krivcu, pa će ga možda čak pronaći u nekome s britanske strane poput Edwarda Greya. Autori su uspjeli odlično odglumljenim humorom i kreiranjem napetih situacija prikazali koliko je zapravo stvaranje nesporazuma te slanje nejasnih i nekad krivih informacija diplomatima na svim stranama sukoba dovelo do posljedica koje su bile kobne za skoro cijelu jednu generaciju čovječanstva. Pokušaj neutralnosti karakterizira još jednu britansku mini-seriju, *The Passing Bells*. U njoj je bilo kakva pristranost blokirana tako što su autori pokušavali u kontinuitetu izjednačiti situacije kroz koje dvojica glavnih likova prolaze, makar se one ne odvijaju uvijek u istom trenutku ili ne izazivaju iste reakcije kod njih. U njoj je prikazan i jedan od rijetkih trenutaka u kojem su vojnici s obje strane zapravo surađivali, čime su autori pokušali dočarati besmislenost rata u kojem je na milijune mladih ljudi izgubilo ili potratilo svoje živote, vrativši se kući trajno promijenjenima.

Rovovi na prvoj crti bojišnica predstavljaju većinski tematski izbor autora kada su mjesta radnje filmova i serija u pitanju. Iako je u svim analiziranim materijalima vizualni prikaz služio kao fasada kojom su se prikazivala unutaranja mentalna stanja likova, mora se reći kako je uglavnom učinjen jako dobar posao po pitanju dizajniranja te fasade koja je najčešće uvjerljiva, ali i dovoljno dobro utemeljena na stvarnosti kako ne bi dovela do preispitivanja oko krivih uniformi, ublažavanja uvjeta i sličnog. Vojnici su većinu dana provodili u blatu i prljavštini uz pokoja druženja sa štakorima, a tuširanja i pranja prikazana su isključivo kroz scene u pozadinskim, mirnijim rovovima. Zanimljiv dodatak klasičnim prikazima predstavljaju kopači tunela u inače ispodprosječnoj mini-seriji *Birdsong*. Kopači su bili nužna sastavnica bilo kojeg uspješnog rova jer nisu imali samo ofenzivnu, nego i defanzivnu ulogu. Oličenje kopača u seriji predstavlja lik Firebracea koji je po struci inženjer i samim time prikladan za posao, stalo mu je do svojih suboraca i jedan je od onih koji se prvi spuštaju te osluškuje ima li u blizini njemačkih eksploziva, a uz sve to redovito misli na svoju obitelj i bolesnog sina kod kuće kojeg

tijekom serije izgubi, što je njegovu žrtvu za gledatelja učinilo puno emotivnijom i kompleksnijom. S druge strane, autori mini-serije *Our World War* odlučili su se na prikaz rata bez prevelikog fokusa na rovove, nego na stvarne osobe koje su proživjele neke od psihološki ili mentalno najtežih aspekata rata: prvu bitku britanske vojske, strijeljanje vlastitih suboraca koji su lažno optuženi za dezertiranje te volontere koji su odlučili upravljati tenkom i staviti život na kocku ne znajući u što se s takvim oružjem uopće upuštaju. Rovova i prve crte bojišta, to je sigurno, ne bi bilo da u njihovoj pozadini nisu bile postavljene bolnice u kojima su danonoćno radili liječnici i medicinske sestre, pokušavajući ranjenicima dati bilo kakvu nadu u mogućnost izvlačenja iz gadnih situacija u kojima su se našli. Bolnice, ali i lječilište u seriji *Downton Abbey*, prikazani su kao mjesta vječne ubrzanosti bez gotovo imalo vremena za predah. Serije i film koji su se bavili ovim aspektom rata pokušali su prikazati što više tipova ranjavanja kako bi prosječan gledatelj otprilike mogao shvatiti kako je do takvih situacija dolazilo i kako su se razrješavale. Važan element života u bolnicama i improviziranim stacionarima, barem iz perspektive sestara, bio je konstantan sukob volonterki i profesionalki, koji je odlično iskorišten u *The Crimson Field*, ali ipak puno suptilnije u *Downton Abbey* i *Testament of Youth*.

U posljednjem poglavlju ovog rada analizirali su se prikazi brojnih psiholoških aspekata Prvog svjetskog rata. Britanski vojnici prikazani su tako kao ljudi kojima u ratu nije stalo do zabave i materijalnih dobitaka, već do kvalitetno obavljenog posla, časti i obveze prema kolegama te do svojih obitelji kod kuće – radi kojih su se i borili. Njihova dobrota razvija se, uz susrete s neprijateljima i dobrim suborcima, interakcijama s ljudima iz vlastitih redova koji ne dijele ista mišljenja ili ih čak zlostavljaju. Takvi primjeri pokazuju kako filmaši ne strepe od reprezentacije zlodjela koje je britanska vojska počinila nad vlastitim članovima. To se tiče primjerice strijeljanja dezertera koje u nekim slučajevima nije moglo niti biti potkrijepljeno dokazima ili je objašnjeno na načine pomoću kojih prosječni gledatelj neće moći razumjeti razloge za takvom kaznom. Što se tiče prikaza „neprijatelja“, on je, osim u *The Passing Bells*, vidljivo negativan, dehumaniziran, te su u mnogim slučajevima njemački vojnici prikazivani kao poslanici smrti ili bezumni „terminatori“ od kojih protagonisti ne pokušavaju zaštititi samo sebe, nego i cijelu Europu. Još jedna osjećajna osobina rata definitivno je *shell shock* koji je prisutan na velikom broju glavnih, ali i sporednih likova. Trauma je ogroman broj vojnika promijenila do te razine da ih kod kuće više nitko nije mogao prepoznati, a maloljetne dječake je pretvorila u uništene muškarce u roku od svega nekoliko mjeseci. Aspekti *shell shock*-efekta većinom su prikazani zaista jako dobro, s obzirom da glavna svrha i jest nagnati gledatelja na suosjećanje s likovima, a uz to postoji dodatan element u vidu simptoma koji nisu ni približno

isti za sve te variraju od osoba koje ne mogu obavljati nikakvu svakodnevnu aktivnost zbog napadaja do alkoholičara, ali i vojnika koji su svoje osjećaje pokušali potisnuti razgovorima o irelevantnim temama i stvarima koje su donijeli sa sobom iz života prije rata. Zadnji osjećajni aspekt analiziran u radu je razlika u interpretaciji armenskog genocida i sukob u odnosu na tursku/osmansku stranu gotovo apologetičnog filma *The Ottoman Lieutenant* i *The Promise* koji staje uz armensku perspektivu. Potonji je sigurno na kompleksniji način prikazao događaje koji su se tada događali, dok je *The Ottoman Lieutenant* preuzeo potpuno krivi princip prikaza brutalnosti rata te je pokušao dekontekstualizirano prikazati kako je u ratu bilo teško i jednima i drugima, odnosno i Osmanlijama i Armencima.

Analiza suvremenog filma o Prvom svjetskom ratu u pojedinim državama sudionicama puno je zahtjevniji i opširniji pothvat koji trenutno nije lako ostvariti zbog prvenstveno teške dostupnosti manje popularnih filmova i serija ili pak onih koji su proizvedeni u manjim zemljama. Svakako je potrebno istaknuti kako je utjecaj dokumentarnih filmova i prikaza snimaka Prvog svjetskog rata, teme koja nije bila predmet analize ovog rada, velik na vizualni identitet i filmski historijski kapital koji obrađeni filmovi prikazuju, povezujući tako primjerice popularna izdanja, kao što je dokumentarni film Petera Jacksona *They Shall Not Grow Old* (2018.), s prepoznatljivim vizualnim identitetom filmova kao što je *1917*. Osim toga, u odnosu na hollywoodske i britanske klasike, primjetan je odmak od tema i narativa koji su desetljećima dominirali, prateći na taj način u suštini i sam razvoj stručnih manifestacija oko obilježavanja stote godišnjice početka i kraja rata. Iako su veliki narativi u historiografiji oko 2014. godine zadobili na težini, pronalazeći u djelovanju i javnim nastupima Christophera Clarka svoju „zvijezdu“, ipak je za europsku i američku historiografiju važno istaknuti u cijelosti odmak od simplificiranih sintetskih prikaza rata u preglednom obliku odnosno dominacije političko-diplomatske perspektive. Tako su u novije vrijeme u historiografiji primjetni prikazi ratne svakidašnjice, prikazi „odozdo“, objašnjavajući fenomene i pojave koje se tiču „običnih“ vojnika ili učinaka rata na širu populaciju. Upravo se takvi historiografski trendovi odražavaju na narative filmskih i serijskih materijala koji su u ovom radu analizirani te u kojima prevladava „decentrirana“ perspektiva neopterećena uglavnom poznatima povijesnim ličnostima i važnim upečatljivim događajima.

Samo na, u ovom radu analiziranim primjerima, moguće je primijetiti kako su produkcijske kompanije i njihove strategije u odnosu na filmove i serije uvelike određene ulogom države u ratu: *The Water Diviner* kao australski film fokus stavlja na najpoznatiji australski pothvat u ratu, *The Ottoman Lieutenant* zauzima jasni proosmanski/proturski stav koji je uvjetovan producentima turskog podrijetla, *The Promise* je financiran i produciran od

strane Armenaca tako da je očekivano kako će se baviti najvećom tragedijom njihovog naroda, a sve ostale serije i filmovi koji su nastali u Ujedinjenom Kraljevstvu zauzimaju probritanski stav, uz malu iznimku zvanu *The Passing Bells*. Sigurno je stoga kako bi se pogledom u ostale zemlje sudionice stekao dodatno izoštren dojam o stavovima filmaša prema ratu, ali i ulozi njihovih tadašnjih zemalja u njemu.

7. Popis izvora i literature

7.1. Filmski izvori

1. *1917*. Redatelj Sam Mendes. DreamWorks, Reliance Entertainment, New Republic Pictures, 2019.
2. *37 Days*. Redatelj Justin Hardy. Hardy Pictures, BBC, 2014.
3. *Birdsong*. Redatelj Philip Martin. Working Title Films, 2012.
4. *Downton Abbey*. Kreirao Julian Fellowes. ITV, 2010.
5. *Journey's End*. Redatelj Saul Dibb. Fluidity Films, British Film Company, 2017.
6. *Our World War*. Scenaristi Marco Crivellari i Joe Barton. BBC, 2014.
7. *Private Peaceful*. Redatelj Pat O'Connor. Fluidity Films, 2012.
8. *Testament of Youth*. Redatelj James Kent. BBC Films, BFI Film Fund, Heyday Films, 2014.
9. *The Crimson Field*. Redatelji David Evans, Richard Clark i Thaddeus O'Sullivan. BBC, 2014.
10. *The Ottoman Lieutenant*. Redatelj Joseph Ruben. Eastern Sunrise Films, 2017.
11. *The Passing Bells*. Redatelj Brendan Maher. Red Planet Pictures, 2014.
12. *The Promise*. Redatelj Terry George. Babieka, Survival Pictures, Wonderful Films, 2016.
13. *The Water Diviner*. Redatelj Russell Crowe. Fear of God Films, 2014.
14. *War Horse*. Redatelj Steven Spielberg. DreamWorks, Reliance Entertainment, Amblin Entertainment, 2011.

7.2. Tiskani izvori

15. Brittain, Vera. *Testament of Youth*. London: Fontana, 1979.
16. Faulks, Sebastian. *Birdsong: A Novel of Love and War*. New York, Random House USA Inc, 1997.
17. Morpurgo, Michael. *Private Peaceful*. London: HarperCollins UK, 2012.
18. Morpurgo, Michael. *War Horse*. London: Egmont, 2010.
19. Sherriff, R. C. *Journey's End*. New York: Coward-McCann Inc., 1929.

7.3. Literatura

20. Akçam, Taner. *A Shameful Act: The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility*. New York: Henry Holt and Company, LLC., 2007.
21. Barton, Peter, Peter Doyle, Johan Vandewalle. *Beneath Flanders Fields: The Tunnelers' War 1914-1918*. Stroud: Spellmount Limited, 2007.
22. Bull, Stephen. *Trench: A History of Trench Warfare on the Western Front*. Oxford: Osprey Publishing, 2014.
23. Campbell, Christy. *Band of Brigands: The First Men in Tanks*. London: HarperCollins Publishers Ltd., 2008.
24. Clark, Christopher. *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914*. London: Penguin Books Ltd., 2012.
25. Ferro, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
26. Foley, Michael. *Rise of the Tank: Armoured Vehicles and Their Use in the First World War*. Barnsley: Pen and Sword Books Ltd, 2014.
27. Grayzel, Susan R. „The Role of Women in the War“. U *The Oxford Illustrated History of the First World War*, ur. Hew Strachan, 149-162. Oxford: Oxford University Press, 2014.
28. Hallett, Christine E. *Veiled Warriors: Allied Nurses of the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
29. Hughes-Warrington, Marnie. *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. Abingdon: Routledge, 2007.
30. Kelly, Andrew. „The Brutality of Military Incompetence: ‘Paths of Glory’ (1957)“. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 13, no. 2 (1993.): 215-227.
31. Kester, Bernadette. *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
32. Meyer, G. J. *A World Undone: The Story of the Great War*. New York: Delacorte Press, 2006.
33. Midkiff Debauche, Leslie. *Reel Patriotism: The Movies and World War I*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
34. Reid, Fiona. *Broken Men: Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain, 1914-1930*. London: Bloomsbury, 2012.
35. Sheffield, G. D. *Leadership in the Trenches: Officer-Man Relations, Morale and Discipline in the British Army in the Era of the First World War*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

36. Sorlin, Pierre. „How to Look at an „Historical“ Film“. U *The Historical Film: History and Memory in Media*, ur. Marcia Landy, 25-49. London: Rutgers, The State University, 2001.
 37. Stevenson, David. *1914-1918: The History of the First World War*. London: Allen Lane, 2004.
 38. Stone, Norman. *World War One: A Short History*. London: Penguin Books Ltd, 2007.
 39. Taylor, A. J. P. *The First World War: An Illustrated History*. London: Penguin Books Ltd., 1966.
 40. Varnava, Andrekos, Trevor Harris, „‘It is quite impossible to receive them’: Saving the Musa Dagħ Refugees and the Imperialism of European Humanitarianism“. *The Journal of Modern History* vol. 90, no. 4 (2018.): 834-862.
 41. Wayne Ward, Larry. *The Motion Picture Goes to War: The U.S. Government Film Effort During World War I*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
 42. White, Hayden. „Historiography and Historiophoty“. *The American Historical Review*, 93/5 (1988.): 1193-1199.
 43. Whiteclay Chambers II, John. „‘All Quiet on the Western Front’ (1930): the Antiwar Film and the Image of the First World War“. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 14, no. 4 (1994.): 377-411.
 44. Zuber, Terence. *The Mons Myth: A Reassessment of the Battle*. Goleta: The History Press, 2010.
- 7.4. Internetski izvori
45. „A Famous Assault at Lone Pine, 1915“, The Australian War Memorial, London. <https://www.awmlondon.gov.au/battles/lone-pine> (pristup ostvaren: 2. 8. 2021.).
 46. Hockenno, Paul. „World War I Conference in Sarajevo Divides Scholars“. <https://www.nytimes.com/2014/06/23/world/europe/world-war-i-conference-in-sarajevo-divides-scholars.html> (pristup ostvaren: 9. 9. 2021.).
 47. Michael, Brendan. „The Top 10 World War I Movies, Ranked“. <https://collider.com/best-world-war-i-movies-ranked/> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.).
 48. Oxford Learner's Dictionary. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/film_1 (pristup ostvaren: 17. 8. 2021.).
 49. Oxford Learner's Dictionary. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/movie> (pristup ostvaren: 17. 8. 2021.).

50. „Sarajevo Marks 100 Years Since Archduke Franz Ferdinand Shooting“. <https://www.bbc.com/news/world-europe-28062876> (pristup ostvaren: 9. 9. 2021.).
51. Solly, Meilan. „The True History Behind the ‘1917’ Movie“. <https://www.smithsonianmag.com/history/true-history-behind-1917-movie-180973800/> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.).
52. „There Never Was a “Schlieffen Plan“ in About 200 Words“. <https://terencezuber.com/schlieffen200.php> (pristup ostvaren: 19. 7. 2021.).
53. Vejvoda, Jim. „1917 Review“. <https://www.ign.com/articles/2020/01/09/1917-review> (pristup ostvaren: 18. 8. 2021.).

Popis slika



Slika 1. Likovi Blakea i Schofielda šuljaju se ničijom zemljom (1917, 2019.).



Slika 2. Likovi Toma (dolje) i Michaela (gore) umiru stisnutih šaka, a kraj njih se pojavljuju makovi, simbol svih preminulih u Prvom svjetskom ratu. (*The Passing Bells*, 2014.).



Slika 3. Dobronamjerni njemački vojnik (desno) zanimljivim je kadriranjem scene na njezinom početku prikazan poput „poslanika smrti“, iako samo želi pomoći britanskom vojniku (lijevo) u oslobađanju konja Joeyja (*War Horse*, 2011.).



Slika 4. Korištenje vatre za prikaz prostora koje je osvojila njemačka vojska (*Our World War*, 2014.).



Slika 5. Pogled na ničiju zemlju u filmu *Journey's End* (gore) i slika W. L. Kinga koja prikazuje ničiju zemlju u Flandriji nakon završetka rata (dolje), 1919.

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No-man%27s-land-flanders-field.jpg>)



Slika 6. Lik Michaela pronalazi svoju obitelj i nekoliko desetaka Armenaca bačenih u potok pokraj sela Sirouna (*The Promise*, 2016.)



Slika 7. Jasna razlika u tonovima i bojama kod prikaza britanskih (gore) i njemačkih (dolje) dužnosnika (*37 Days*, 2014.)

Odjeci stote godišnjice rata: Prvi svjetski rat na filmu

Sažetak

Predmet istraživanja ovog diplomskog rada su igrani filmovi i serije nastali tijekom stote godišnjice Prvog svjetskog rata u zapadnoeuropskim i anglofonskim produkcijama. Analiza je provedena kroz nekoliko kategorija: drugo poglavlje obrađuje seriju *37 Days*, točnije prikaz velikih ličnosti koje su sudjelovale u diplomatskim pregovorima između atentata na prijestolonasljednika Franju Ferdinanda u Sarajevu i početka rata. Kroz treće poglavlje fokus je na prikazu bojišnice, načinu ratovanja, a posebice na uvjetima u rovovima te u vojnim bolnicama. Kroz prikaze ovih dviju lokacija opisani su razni faktori života sudionika Prvog svjetskog rata, od prehrane, borbe i svakodnevnog života, pa do odnosa liječnika, medicinskih sestara i vojnika. U posljednjem poglavlju istraživanja više će riječi biti o osjećajnim aspektima rata koji su razrađeni kroz prikaz protagonista i antagonista - junaka i neprijatelja, zatim raznih oblika brutalnosti i besmislenosti rata s posebnim osvrtom na traumu pod nazivom *shell shock*, te na kraju suprotstavljenim i kontroverznim interpretacijama armenskog genocida. Cilj ovog rada je stoga ukazati na sličnosti i razlike u prikazu navedenih aspekata Prvog svjetskog rata kroz komparaciju filmova i serija izašlih povodom njegove stote obljetnice.

Ključne riječi: Prvi svjetski rat, stogodišnjica, povijest na filmu, front, ratna bolnica, neprijatelj, *shell shock*, armenski genocid

Echoes of the Centennial: World War One on Film

Summary

This master's thesis analyses feature films and TV series released during the 100th anniversary of the First World War (WWI) and produced in West European and English-speaking countries. The analysis can be divided into a few categories. Namely, the focus of the second chapter is on a miniseries called *37 days*, more specifically on its portrayal of the major historic figures that took part in the diplomatic negotiations which took place between the assassination of Archduke Franz Ferdinand of Austria and the start of the WWI. The third chapter discusses the portrayal of the battlefield, warfare and, furthermore, the conditions in trenches and military hospitals. Here, various aspects of WWI participants' lives will be described, such as food, combat, everyday life and even the relationship between the medical staff and the soldiers. The last chapter of this research paper will touch more upon the emotional aspects of the war. They can be best examined through depictions of the protagonist and the antagonist, or the hero and the enemy, as well as through different types of brutality and the meaninglessness of war. A special insight will be given into the so called *shell shock*, a type of post-traumatic stress disorder, and the disparate and often controversial interpretations of the Armenian genocide. Finally, the aim of this thesis is to point out the similarities, as well as the differences, between the different portrayals of the aforementioned aspects of the WWI by comparing the movies and TV series released for its 100th anniversary.

Keywords: First World War, centennial, history on film, battlefield, military hospital, enemy, shell shock, Armenian genocide