

hrvatski filmski ljetopis



god. 16 (2010)

broj 62, ljeto 2010.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara,
Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts
and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

Suradnici/Contributors:

Ana Brnardić (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)
Dizajn i priprema za tisk / Design and pre-press: Barbara Blasin

Naslovница / Front cover: Manca Košir u filmu *Breza* (1967)

Stražnje korice / Back cover: *Breza* (A. Babaja, 1967)

Fotografije uz temat *Ante Babaja (1927- 2010)* dio su Zbirke fotografija domaćeg filma Hrvatske kinoteke (Hrvatski državni arhiv)

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez

Za nakladnika / Publishing Manager: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Tisk / Printed By: Tiskara C.B. Print, Samobor

Adresa/Contact: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

Tajnica redakcije: Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

telefon/phone: (385) 01 / 4848771

telefaks/fax: (385) 01 / 4848764

e-mail uredništva: tomsakic@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka

Cijena: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

Žiroračun: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Clubs' Association

Subscription abroad: 60 € / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 16. (2010) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i
Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba

Ovaj broj zaključen je 15. lipnja 2010.



SADRŽAJ 62, ljeto 2010.

UVODNIK	5 Tomislav Šakić / Subverzivna baština
ANTE BABAJA (1927-2010) (I)	6 Nikica Gilić / Uvodna bilješka 8 Tomislav Jagec / Prije i poslije Dobrog jutra 13 Petar Krelja / Breza – film za sva vremena 22 Romana Rožić / Život je žilav – Janica je živa?! 25 Slaven Zečević / Namjenska rekonstrukcija Rijeke (<i>Jedan dan u Rijeci</i> Ante Babaje) 31 Tomislav Čegir / Struktura Izgubljenog zavičaja 36 Irena Paulus / Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje 44 Filmografija Ante Babaje
LICA AMERIČKOGA FILMA	46 Iva Žurić / Čudovišta u nama i izvanzemaljci iznad nas: reprezentacija znanosti i uloga znanstvenika u američkim znanstvenofantastičnim filmovima 1950-ih 57 Dejan D. Marković / Američko filmsko podzemlje i eksperimentalni film 70 Juraj Bubalo / Apokalipsa danas u kontekstu američke popularne kulture i kontrakulture 85 Željka Matijašević / Rascjep između kontrakulturne bezobjektne žudnje i kulturne objektne želje: Put oslobođenja
IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA	92 Dejan Kosanović / Iz života dalmatinskih ribara: igraći film Princeza koralja (1937) 101 Daniel Rafaelić / Agram die Hauptstadt Kroatiens Oktavijana Miletića
ESEJI I OSVRTI	104 Marijan Krivak / Ovo malo duše / Povodom četiri filma Majida Majidi u Ciklusu iranskog filma III, Filmski programi, ožujak 2010.
RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (VI)	108 Sanja Kovačević / Vinko Brešan: "Emociju treba dotjerati do kraja"
FESTIVALI I REVIE	118 19. Dani hrvatskog filma 2010: Dobri dani za hrvatski film, Josip Grozdanić / Dokumenti vremena i ljudskih sudbina, Josip Grozdanić / Razloga za optimizam je dovoljno, Jurica Starešinčić / Hrvatski filmski eksperiment i društvena zbilja, Željko Kipke 131 Kritični dani – škola filmske kritike 19. Dana hrvatskog filma i <i>Hrvatskog filmskog ljetopisa</i> : Što je zajedničko inkasatoru i torti s čokoladom?, Anja Ivezović-Martinis / Otpor svakodnevici u 26 kadrova, Stipe Radić / Majka i kći, Karla Lončar 138 Dragān Rubeša / Životi na sporednom kolosijeku / Povodom Dana Kinoteke Makedonije u kinu Tuškanac i u Art-kinu Croatia / Antonio Mitrikeski: "Ljubav i smrt se ne objašnjavaju" / Razgovor povodom Dana Kinoteke Makedonije
NOVI FILMOVI	144 Kinoreportar: Antikrist, Mima Simić / Bijela vrpca, Srećko Horvat / Invictus, Tomislav Čegir / Ljubavni život domobrana, Vladimir Šeput / Miljeko tuge, Boško Picula / Na putu, Krešimir Košutić / Neka ostane među nama, Jelena Ostojić / Neka uđe onaj pravi, Dragan Rubeša / Otok Shutter, Hana Jušić / Policijski, pridjev, Sonja Tarokić / Prorok, Uroš Živanović / Robin Hood, Marijan Krivak / Tražeći Erica, Diana Nenadić / Život i smrt porno bande, Mario Kozina
DODACI	183 Kronika / Filmografije / Bibliografije / Engleski sažeci / O suradnicima / Upute suradnicima



CONTENTS

62, Summer 2010

EDITORIAL	5 Tomislav Šakić / Subversive heritage
ANTE BABAJA (1927-2010) (I)	6 Nikica Gilić / Introductory note 8 Tomislav Jagec / Before and after <i>Good Morning</i> 13 Petar Krelja / <i>The Birch Tree</i> – film that never fades 22 Romana Rožić / Life is tough – Janica is alive?! 25 Slaven Zečević / Reconstruction of Rijeka for specific purposes (<i>A Day in Rijeka</i> by Ante Babaja) 31 Tomislav Čegir / The structure of <i>The Lost Home Country</i> 36 Irena Paulus / Symbolism of sound in Ante Babaja's feature-length films 44 Ante Babaja's filmography
THE FACES OF AMERICAN CINEMA	46 Iva Žurić / Monsters inside us and aliens above us: representation of science and the role of scientists in american science-fiction films of the 1950s 57 Dejan D. Marković / American film underground and experimental cinema 70 Juraj Bubalo / <i>Apocalypse Now</i> in the context of American popular culture and counterculture 85 Željka Matijašević / Gap between counter-cultural object-free desire and cultural wish directed towards an object: <i>Revolutionary Road</i>
FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA	92 Dejan Kosanović / From the life of Dalmatian fishermen: feature-length film <i>Die Korallenprinzessin</i> (1937) 101 Daniel Rafaelić / <i>Agram die Hauptstadt Kroatiens</i> by Oktavijan Miletic
ESSAYS	104 Marijan Krivak / A little bit of soul / On the occasion of four films by Majid Majidi in the Iranian Film Cycle III, Film Programmes, March 2010
CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS (VI)	108 Sanja Kovačević / Vinko Brešan: "Emotions should be tackled fully"
FESTIVALS	118 19th Days of Croatian Film: Short feature films, Josip Grozdanić / Documentary films, Josip Grozdanić / Animated films, Jurica Starešinčić / Experimental films, Željko Kipke 131 Film Critique School of the 19th Days of Croatian Film and <i>Hrvatski filmski ljetopis</i> : What do bill collector and a chocolate cake have in common?, Anja Ivezković-Martinis / Resistance to everyday life in 26 frames, Stipe Radić / Mother and daughter, Karla Lončar 138 Dragan Rubeša / Lives on the side tracks / Days of the Macedonian Film Archive / Interview with Antonio Mitrikeski: "You can't explain love and death"
NEW FILMS	144 Theatres: <i>Antichrist</i> , Mima Simić / <i>Das weisse Band</i> , Srećko Horvat / <i>Invictus</i> , Tomislav Čegir / <i>Ljubavni život domobrana</i> , Vladimir Šeput / <i>La teta asustada</i> , Boško Picula / <i>Na putu</i> , Krešimir Košutić / <i>Neka ostane među nama</i> , Jelena Ostojić / <i>Låt den rätte komma in</i> , Dragan Rubeša / <i>Shutter Island</i> , Hana Jušić / <i>Polițist</i> , Adjectiv, Sonja Tarokić / <i>Un prophète</i> , Uroš Živanović / <i>Robin Hood</i> , Marijan Krivak / <i>Looking for Eric</i> , Diana Nenadić / <i>Život i smrt porno bande</i> , Mario Kozina
APPENDICES	183 Chronicle / Filmographies / Bibliographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guide

Subverzivna baština

Već je stiglo ljeto, a proljeće iz nas bilo je iznimno aktivno za *Hrvatski filmski ljetopis*: uhodava se nova redakcija i novi dizajn, postali smo aktivni na Facebooku (www.facebook.com/hrvatskifilmkiljetopis), ali bili smo aktivni i "na terenu" – promovirali smo prošli broj posvećen Krstu Papiću svečanom projekcijom *Lisica* u prepunoj dvorani Kina Tuškanac Hrvatskog filmskog saveza, uz prisutnost Papića, Jagode Kaloper i Ilije Ivezića, pripomogli smo organizaciji škole filmske kritike na Dalmatini hrvatskog filma, a osim na Dalmatini, intenzivno smo se svaki dan družili tijekom svibnja na Subversive Film Festivalu, a zatim na Animafestu, prije nego su svi filmaši krenuli put Pule, Motovuna, Sarajeva...

Ovdje treba skrenuti pozornosti na Subversive Film Festival, koji je krenuo prije tri godine s programom posvećenim revolucionarnom svibnju 1968., zatim Kini, da bi se ove godine posvetio temi socijalizma; taj teorijsko-filmski festival-simpozij donio je ove godine nekoliko programskih sekcija, no pomalo je iznenađujuće bilo okretanje pomalo zaboravljenom i podcijenjenom domaćem filmu – pod "domaćim" mislim dakako na film bivše Jugoslavije – s čak 75 dugometražnih ostvarenja koje je izabrao talijanski povjesničar jugoslavenskog filma Sergio Grmek Germani, uz što su prikazane i retrospektive Živojina Pavlovića, Dušana Vukotića i Zagrebačke škole crtanog filma. I dok su animirane selekcije bile očekivane i ziheraške, Grmekova je selekcija pokušala razbiti neke ustaljene poglede na film bivše Jugoslavije. Premda su nedostajali neki ključni naslovi pa je odabir bio ponegdje nedosljedan u danome kontekstu, a i – osobno mi se čini – hrvatski film nije sasvim jasno postavljen spram dominacije srpskog crnog talasa – neka su djela odjeknula kod gledatelja, ma koliko da ih je bilo u dvorani, desetak ili dvjestotinjak, dovevši u pitanje ustaljene poglede na usmene predaje o filmu bivše Jugoslavije. Usmene, jer ako je Subversive Film Festival tijekom cijelog krasnog mjeseca maja barem nešto pokazao, to je da ovih filmova mahom nema na DVD-ima niti na kinoplatnima ili TV ekranima, a da ih treba uvijek iznova gledati. Skoro 20 godina ova je sredina provela odbacujući nekadašnji širi kontekst svoje nacionalne kulture i njezina bitnog segmenta, nacionalne kinematografije; kinoplatno Subversive Film Festivala suočilo nas je s *Vranama*, *Lisicama*, *Pješčanim zamkom*, *Horoskopom*, *Kućom na pijesku*, *Ljubavnim slučajem ili tragedijom* službenice PTT-a, Pavlovićevim i Petrovićevim i Kusturićnim filmovima, predobro poznatim klasicima poput *H-8...* i *Breze*, ali i zaboravljenim subverzijama poput *Crnih ptica* ili pak *Svetog peska* i *Čoveka iz hrastove šume*. Bili su to istinski dani hrvatskoga i bivšejugoslavenskoga filma, prilika da shvatimo tko smo, odakle stižemo, ali i kamo možemo ići, pa bi nam se – da bolje znamo svoju filmsku baštinu i da je živimo svaki dan – *Kenjac* možda činio jasnijim u kontekstu jugoslavenskog filma 1980-ih, *Neka ostane među nama* u kontekstu Praške škole i populističke tematizacije seksualnosti u tadašnjem jugoslavenskom filmu, a *Crnci* – kako spominje i Sergio Grmek – već i naslovom nametnuo kao odjek naturalističkog crnog vala/talasa nekadašnje zajedničke kinematografije. No, poznavanje tradicije filma i inače nam treba – da bismo prepoznali Kena Loacha u *Akvariju*, da bismo znali da je prije *Memento* bio *Marienbad* (i ne samo *Marienbad*), ili da je "Slow Cinema" postojao oduvijek kao minimalistički film kod Bressona, Dreyera, Antonionija, Tarkovskog, Tarra...

Tomislav Šakić

Nikica Gilić

Uvodna bilješka



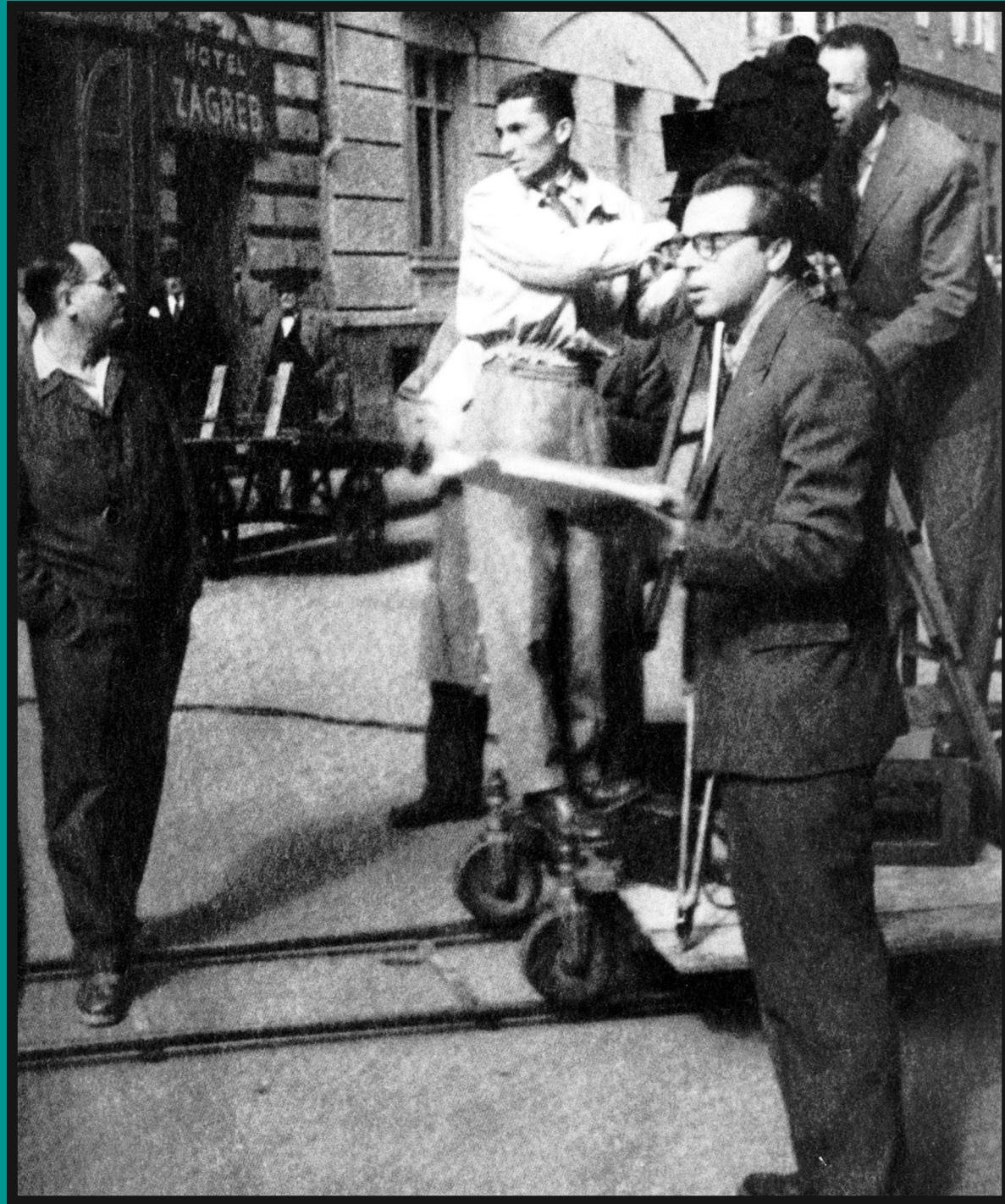
62 / 2010

Ante Babaja tijekom priprema za *Brezu*

Stvaralaštvo Ante Babaje predstavlja veoma inspirativan autorski opus – od kratkih filmova iz 1950-ih, razdoblja kada nije mogao dobiti projekt *Svoga tela gospodar*, premda je s autorom književnog predloška Slavkom Kolarom radio na scenariju kao budući redatelj, do 2007. godine kada je, s potpune kinematografske marginе, u hrvatsku javnost pustio svoj cjelovečernji dokumentarni film *Dobro jutro a, kako doznajemo iz teksta njegova suradnika Tomislava Jageca*, planirao je i druge projekte. Premda je cjelovečernji Babajin prvijenac *Carevo novo ruho* iz 1961. godine, s kamerom Oktavijana Miletića, fascinantnim primjer modernističkog filma, nastao upravo u razdoblju kada diljem Jugoslavije i Europe cvjetaju modernističke poetike, tek je *Brezom* (1967), snimljenom prema novelama *Breza* i *Ženidba Imbre Futača* Slavka Kolar, Babaja ostvario prijelomni uspjeh u sistemu hrvatske i jugoslavenske kinematografije. Usporedivan s istodobnim "etnografskim" modernističkim uspjesima Sergeja Paradžanova, ovaj film istodobno je posegnuo za egzistencijalistički intoniranim pesimizmom i za mračnim naturalizmom, što se najbolje

vidi u sceni brojalice, a upravo spoj naturalizma i simboličkog naboja, uvelike ostvaren i suradnjom sa sjajnim direktorom fotografije Tomislavom Pinterom, jedan je od razloga zašto se *Breza* smatra remek-djelom hrvatskog filma. Svojim idućim cjelovečernjim ostvarenjem, filmom *Mirisi, zlato i tamjan* (1971), Babaja je postigao i dvojbenu čast da ga vodeći komunistički političari usporede s autorima srpskog "crnog talasa", u tom trenutku politički najsumnjičive filmske struje u čitavoj zemlji.

Jedan od najizrazitijih zaljubljenika u književnost među velikim hrvatskim filmskim redateljima, Babaja je u *Mirisima, zlatu i tamjanu* i u *Izgubljenom zavičaju* (1980) pokazao iznimani afinitet prema modernističkom stilu književnika Slobodana Novaka (koji je, usputno, pokazao iznimani afinitet prema *Brezi*), premda je prije toga sjajno surađivao i sa socijalnim realistom Slavkom Kolarom. No, narativni, odnosno dramaturški ključ *Breze*, nelinearno pripovijedanje i rekapitulacija vizualnih motiva u čuvenoj brojalici, u znatnoj je mjeri plod i scenariističke suradnje s Božidarom Violićem, velikim kazališnim redateljem koji je

Na setu filma *Koncert Branka Belana* (1954)

Tomislav Jagec

Prije i poslije *Dobrog jutra*

Autor teksta, producent cijelovečernjeg dokumentarnog filma Ante Babaje *Dobro jutro* (2007) te bliski Babajin suradnik u zadnjim godinama života, opisuje kako je došlo do nastanka redateljeva zadnjeg ostvarenja i detaljno navodi s kojim su se sve problemima Babaja i njegovi suradnici susretali. Navodeći i kojim se još planovima (i filmovima) ovaj klasik hrvatskog filma okupirao zadnjih godina svoga rada, tekst opisuje kako je razvoj nove tehnologije olakšao redateljevo realiziranje umjetničkih zamisli ali i, s obzirom da je riječ o filmskom dokumentarizmu, kako je izgledao Babajin život u tom razdoblju te kakva je bila njegova uloga u hrvatskom društvu i kinematografiji u to doba, s jasnim naznakama posthumnog tretmana jednog od najboljih hrvatskih redatelja uopće.

Do našeg ponovnog susreta, po mom povratku iz Berlina, gdje sam više godina radio kao novinar i režiser na tamošnjoj državnoj radioteleviziji, došlo je, ako se ne varam, 2004. – sasvim sigurno posredstvom Gorana Trbuljaka. Odveo me u hotelski dio kavane Dubrovnik gdje je Babaja svakodnevno, od jedan do dva poslijepodne, sjedio s nekolicinom prijatelja ili kolega; kako koji dan. Je li unaprijed pitao Babaju želi li me uopće vidjeti – do danas nisam provjerio kod Trbuljaka, ali čisto sumnjam da smo došli kao iznenađenje.

Babaja mi je, naime, bio profesor filmske režije na trećoj godini Akademije u Zagrebu – mislim da je bila školska godina 1988/89. – i ostali smo jedan drugom u dosta dobrom sjećanju; pod njegovim sam mentorstvom snimio četrdesetpetominutni dokumentarac o povijesti zatvaranja i proganjanja političkih neistomišljenika u Hrvatskoj od kraljevine Jugoslavije naovamo, pod imenom *Prostor omeđen ničim*. U to vrijeme još nisu bili održani izbori – tek su se nazirale promjene – pa je, usprkos rizičnosti pothvata, upravo Babajino mentorstvo otvaralo vrata mnogim iskrenim svjedočanstvima, poput primjerice Olge Hebrang, Marka Veselice, Vlade Gotovca, Dražena Budiše i Ivana Zvonimira Čička (da spomenem samo one najpoznatije). Film je ispaо dosta dobro i dosta se o nje-

mu govorilo iako je bio prikazan samo na Akademiji – nažalost, nikada i na Hrvatskoj televiziji, koja je, tada još kao Televizija Zagreb, bila koproducent.

Posao koji sam radio po odlasku u Njemačku omogućavao mi je pristup medijima, pa sam uskoro, prvo u Berlinu a potom i u drugim gradovima, s tamošnjim kolegama počeo raditi na ustaljenom festivalskom prikazivanju hrvatskih filmova, u sklopu čega su dolazili i naši filmaši. Nastojali smo uspostaviti što intenzivnije kontakte s njemačkim kolegama, fondovima i festivalima, prvenstveno s berlinskim.

Naravno da smo, još u počecima, uz druge Babajine filme, prikazali i *Kamenita vrata*, koji zbog nejasnih okolnosti nije bio u pravoj distribuciji u hrvatskim kinima i čiju kopiju nije baš bilo jednostavno dobiti iz Zagreba. Tako su taj, zadnji Babajinigrani film, mnogi vidjeli u Berlinu prije nego u Zagrebu.

Iako zbog bolesti nije mogao doći, Babaja je znao za to uoči našeg ponovnog susreta u kavani hotela Dubrovnik. Samo ja, po običaju, gotovo da nisam znao ništa, pa nito da su mu *Kamenita vrata* najdraži vlastiti film i da je neizmjerno patio zbog toga što film nije dobio sredstva za poštenu sinkronizaciju i priliku za kinodistribuciju. Naime, ne samo da je volio taj film, već je bio uvjeren da je to najbolje što je ikad napravio.

To mi je uskoro povjerio sam, kao i nezadovoljstvo zbog ravnodušnosti ili nerazumijevanja rijetkih novinara (kritičara) koji su pisali o tom filmu. No, rijetkost ili intonacija takvih tekstova više su ga iritirali nego pogađali – na njih nije reagirao, ali nije ni zaboravljaо; kako onima koji ga nisu mogli ili željeli razumjeti, tako ni onim rijetkim koji jesu.

I tako, naš ponovni susret nakon petnaestak godina i posljednje zajedničke kave – tada još na vrhu Nebodera – kada je Babaja bio zdrav, a ja mlad, prošao je puno bolje nego što sam se, valjda nesiguran u sebe, pribujavaо: iako je teže govorio i makar su mu desna ruka i noge bili ukočeni, očito se radovao susretu – govorio je dosta i puno se smijao. Ugodno smo porazgovarali i pozvao

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

Ante Babaja u filmu *Dobro jutro* (2007)

me da ponovno dođem u kavanu, pa smo se počeli sve češće viđati. Osim razgovora s Babajom, veselili su me i povremeni susreti s Radojkom Tanhofer i Zvonimirom Berkovićem, koji su ponekad tamо zalažili, a koji su me također upoznali na Akademiji i usprkos tomu, eto, još uvijek sa mnom razgovarali.

Tema je gotovo uvijek bila – film. S blagim odstupanjima; s gospodом Radojkom bi Babaja često, pun ljubavi, razgovarao o kćeri Ivi, koja bi nam se od vremena do vremena i sama pridružila, a Berk je, pak, povremeno, pokušavao prokrijumčariti i svoju omiljenu temu – politiku. Tu ga je Babaja slijedio s nešto manje entuzijazma; bio je, naime, duboko razočaran zbog divljaštva i pomanjkanja građanske pristojnosti i tolerancije što se, po njegovu mišljenju, iz politike prelijevalo u druge slojeve i segmente društva.

Najveselije je bilo kad bi nam se priključio doktor Pansi ni, čije je eksperimentalne filmove Babaja cijenio, a temperamentna i jezičavog Mediteranca volio – iako je bio

sušta suprotnost onom drugom, mirnom i blagom liječniku, u čijem je nenametljivom društvu Babaja također često uživao, doktoru Curiću.

Osobito se radovao rijetkim posjetima doktora Markova iz Zadra – ne samo zato što je s njime dijelio iznimnu strast i veliko poznavanje klasične glazbe, nego i zato što je taj gospodin, baš kao i Babaja, bio uvjeren da su *Kamenita vrata* remek-djelo i jedini točno znao koja je priča i zašto poslužila autoru kao struktorna inspiracija.

No, s Babajom se – tko je mogao – moglo i sjajno šutjeti. Iako je za druge njegova šutnja ponekad bila opterećenje, sam ju je njegovao i cijenio, baš kao i ljudi koji su znali šutjeti i u miru popiti kavu gledajući kroz prozor. Tijekom jedne takve šutnje pitao sam ga nema li ponekad želju ponovno snimati. Požalio mi se da je gotovo nepokretan i da je jedino što bi mogao snimati ova kavana u koju još uvijek, na jedvite jade, dolazi, kao i starački dom u kome živi, budući da su to jedini ambijenti koje uistinu poznaje.

Budući da ga je jako zanimala malena digitalna kamera što sam je imao te da mi je dao u zadatku da pogledam njegovu kazetu s filmom o videokomunikaciji nekolicine poznatih europskih režisera putem snimaka takvima kamerama, u principu je bilo jasno da je spremam.

Shvativši to, sustavno sam mu otvarao apetit raznim demonstracijama mogućnosti mini-DV kamere, pri čemu je odlučujući ulogu odigrao Trbuljak koji je uspio uvjeriti Babaju da bi baš bilo zgodno da sam malo proba snimati po domu, a ako treba, naravno da će mu i on pomoći. Trbuljaku, kojeg je obožavao i zvao "moj snimatelj", Babaja nije ništa mogao odbiti, pa ni tu, kako je rekao, bedastotču. Kad je već sam postao snimatelj, onda je i mene proglašio producentom, sa zadatkom da nabavim kameru i da ga opskrblijujem kazetama. I tako je počelo. Babaji se jako svidjelo, uživao je snimajući, a naravno, i mi s njime. No, bit će slobodan na ovome mjestu spomenuti važan doprinos još jednog Babajina prijatelja i kolege, jednog od onih koje je najviše spominjao. Naime, Babaja je rijetko govorio o suradnicima. Ako bi koga i spomenuo, bilo je to uvijek po dobru. Neke od njih, glumce, spominje i u *Dobrom jutru*, no oni malobrojni što ih se ponekad, s poštovanjem i veseljem prisjećao, uglavnom – s iznimkom Boška Violića – nisu spomenuti. Osim njega, Babaja se rado sjećao scenarističkih suradnji sa Slobodanom Novakom i glazbenih s Anđelkom Klobučarom, čovjekom koji je sudjelovao i pri odabiru glazbe za *Kamenita vrata*, a prisjećao se i ton-majstora Zvonimira Krampačeka, s kojim se pod kraj ponovno susreo u domu u koji se i gospodin Krampaček doselio (i umro jedan dan prije Babaje), ali najčešće i najintenzivnije – prisjećao se Nikole Tanhofera.

Osim što ga je cijenio kao kolegu, Babaja je jako volio Tanhoferovu vedrinu i lucidnost, a osobito mu je imponirala Tanhoferova znatiželja naspram svekolikih tehničkih noviteta, s posebnim naglaskom na kamere i kompjutore. Nerijetko je ponavljao šalu kako je s Tanijem išao poskriveći kupiti neku novu kameru, jer mu je Radojka zabranila da ih više dovlači kući...

To sjećanje na Nikolu Tanhofera i na njegovu zaigranost tehničkim novitetima, a osobito najnovijim kamerama, duboko sam uvjeren, presudno je pridonijelo, uz Trbuljakovu nagovaranju i želju da meni pomogne da konačno počнем raditi ozbiljan film, Babajino odluci da krene-mo. I činjenica da – dokon pop i jariće krsti.

S radošću je osobno gledao kroz zuher snimajuće kame-

re, određivao izrez kadra i otkrivaо tehničke mogućnosti kojima je, usprkos tjelesnim ograničenjima, sam mogao ravnati. Po prvi se puta našao u situaciji da sam može upravljati svim aspektima snimanja – čak ga i osobno obavljati – a odmah potom i pregledati materijal te odlučiti treba li ponoviti repeticiju. Tih mjeseci i godina (snimali smo dulje od godine dana) živnuo je poput dječara. Također se veoma radovao ponovnim odlascima na "njegovu" Akademiju kamo je, usprkos velikim naporima, nekoliko mjeseci za redom, gotovo danomice, silazio u podrum u kome su smještene montaže i gdje ga je očekivao također stari suradnik, montažer Martin Tomić.

U to su se vrijeme svi razgovorili vrtjeli oko filma – u kafiću Akademije, u njegovoj sobi u domu, u kavani, za kratkih šetnji od Trga do Draškovićeve, za koje je još uvi-jek – sa sve većim naporom – bio sposoban, ili u taksiju kojim smo ponekad odlazili na montažu ili kod liječnika. Upravo iz takve vožnje pamtim jedan od najčešćih udaraca, upućenog mu od strane nesmotrena i brbljavog taksista, kojeg je Babaja ipak stočki podnio. Taksist je, naravno, odmah skužio da se stari gospodin kojeg vozi bavi filmom – bilo je nemoguće već nakon prvog semafora ne osjetiti tu strast, a onda se osjetio ponukanim da se i sam dokaže kao poznavatelj, pa je Babaju upitao što misli o njegovu omiljenom, naprsto fantastičnom filmu *Svoga tela gospodar* i nije li ga, možda, i sam snimio. Usprkos taksistovu oduševljenju, konverzacija je odjednom poprimila hladniju notu – iako mu je Babaja pristojno odgovorio riječima: "Dobro je, dobro...", nakon toga je uzvraćao još samo svojim poznatim i reduciranim "da, da..." Naime, mi koji smo ga poznavali, znali smo da žali za malo čime, bar što se filma tiče. Znao je spomenuti kako mu je neka Milada Rajter iz Beograda zabranjivala da prikaže *Lakat* u Oberhausenu, iako je imao višegodišnji otvoreni poziv direktora festivala i dobio nagrade za neke ranije filmove, ali ono što ga je doista boljelo bio je *Svoga tela gospodar* – film koji je scenaristički i producijski pripremio za realizaciju, da bi, neposredno prije početka snimanja, u Jadran filmu bilo odlučeno da će ga režirati politički podobniji Fedor Hanžeković.

Nakon *Dobrog jutra* želio je dalje raditi i želio je dalje istraživati. Zainteresirala ga je pripovijetka Antuna Šoljana *Izvještaj s druge strane*, koju mu je bio fotokopirao Mihovil Pansini. Ozbiljno smo se bavili mišlu da po njoj snimimoigrani film – osim doticaja ovog i onog svijeta u njoj, kako ga je zanimalo prizor pada autobusa u

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010



Dobro jutro (2007)

provalju. Želio je eksperimentirati s kompjutorskim simulacijom i animacijom; bilo je to nešto što još nije probao – nakon rada s kamerom na red su došli kompjutori. Napisali smo sinopsis i prvu verziju scenarija, no tada mu se zdravstveno stanje počelo pogoršavati. Iako je i dalje jasno razmišljao, sve je teže govorio i sve teže hodao – prijatelji su pretpostavili mogućnost jednog ili niza lakših moždanih udara koji su mu, potiho, dodatno narušavali zdravlje.

Procijenivši realno kako više nije u stanju ravnati većom ekipom kakvu bi taj film, kako ga je zamislio, zahtijevao, okrenuo se jednom drugom potencijalnom projektu – igranom filmu prema pričama starog suradnika Slobodana Novaka. To je trebala biti kombinacija *Južnih misli* i *Treba umrijeti logično* – mali i komorni srednjometražni igrani film u kome ga je mnogo više od odlaska u kazalište zanimalo samovoljno lijeganje u grob. U rad na tekstu se uključio i gospodin Novak.

Nekako u to doba se pokvarila mini-DV kamera koju je

koristio u *Dobrom jutru*. Otkrili smo to više-manje slučajno, kada sam je nakratko posudio radi filma koji sam snimao o slikaru Ivici Malčiću. Babaja se njome više gotovo i nije služio. Bio je prilično zaokupljen igranim stvarima. No, jednoga me dana zamolio da je dam popraviti. Nažalost, u Zagrebu to nije išlo (imali smo vrlo loša iskustva s licenciranim Sonyjevim servisom u Ilici) pa smo morali pričekati moje iduće putovanje u Berlin. Ali, postao je nestrpljiv – stalno se raspitivao kada će opet dobiti kameru, tako da smo nabavili sličnu, zamjensku, s kojom doduše nije bio zadovoljan, ali je nakupovao kazete i dok sam ja konačno na putu podizao staru kameru, već je s novom nasnimio nekoliko sati materijala. Opet po domu, ali ovoga je puta mnogo izlazio među svoje sustanare, snimajući u zajedničkim prostorijama.

Kad sam se vratio u Zagreb sa starom kamerom, jedva ju je dočekao i obavijestio me kako je odlučio snimiti još jedan dugometražni dokumentarac, koji se tog puta trebao baviti drugima – njegovim starim i nemoćnim sudru-

zima – te brigom i odnosom društva prema njima. No, ne samo zbog toga, tog je puta otpočetka sve bilo drugačije. Dijelom je snimao sam, ali je Trbuljaku davao velike i česte zadatke, dok je sa mnom usporedno pisao scenarij. Radeći *Dobro jutro* nije želio da itko išta zna, pa ni da se ide na ikakav natječaj za sredstva, dok nije praktički završio film. Čudio sam se tome, ali kasnije mi je postalo jasno – nije želio da ga ajkule unaprijed diskvalificiraju kao senilnog, starog, bolesnog i nemoćnog. Kada je bio gotov, više se nisu mogli buniti zbog dodijeljenih sredstava (za skup prijepis digitalnog filma na 35 mm negativ i vrpcu u Ministarstvu kulture su se najviše zauzeli ondašnji povjerenik za dokumentarni film Zrinko Ogresta te član Vijeća za film Enes Midžić, a pomogao je i Pavle Kalinić iz zagrebačkog Ureda za kulturu).

No, ovoga smo puta odmah dali ime filmu – prema simpatičnoj zabuni Ive Škrabala nazvali smo ga *Dobar dan* – i ja sam se zanosio kako nakon njega slijedi i *Laku noć*. Babaja mi nije pretjerano protuslovio, ali je bilo jasno da mu se jako žuri. Inzistirao je da što prije dovršimo scenarij (moja je uloga, uglavnom, bila daktilografska) i da ga pošaljemo na prvi sljedeći natječaj. Kako je s HAVC-om bilo nemoguće osloniti se na bilo kakve rokove (samo objava rezultata prethodnog natječaja u to je vrijeme kasnila otprilike pola godine) odlučili smo aplicirati na filmski natječaj grada Zagreba.

Iako je Babaja sve teže hodao i sve manje govorio, u to sam doba imao osjećaj da svi zajedno trčimo neku ludu trku. Trbuljak u domu i oko njega s kamerom u ruci, ponekad s Babajom a ponekad sam te Babaja snimajući, ili sa mnom koji sam zapisivao njegove ideje, pisao pisma, tražio dozvole, aplicirao na natječaje i tražio sponzore. Ako sam i znao čemu žurba, a nisam si želio priznati, definitivno mi nije bilo jasno zašto je Babaji bilo toliko stalo da se za *Dobar dan* što prije osiguraju neka sredstva. No, trka nije predugo trajala. Usprkos dozvoli nadležnog gradskog Ureda za zdravstvo, rad, socijalnu zaštitu

i branitelje, kao i ravnateljice Doma za starije i nemoćne osobe na Iblerovu trgu u kome je Babaja živio, nekolicinu gospođa – zaposlenica doma (dio kojih mu se u vrijeme nastajanja *Dobrog jutra* otvoreno podsmjehivao) – sada je snimanje počelo jako smetati. Nisu mu dopustili da snima u kuhinji ili dispanzeru, a kamoli – što je žarko želio – u dijelu za teško bolesne ili u mrtvačnici. Pozivali su se na papir kojim smo, prema njegovoj želji, obavještavali Babajine sustanare da ih nećemo snimati, ukoliko to ne žele. Krajnje neugodna i mučna situacija sa stalnim prebacivanjima nadležnosti i nedopuštanjem snimanja što je podsjećala na vrtnju u krugu Kafkina *Procesa* bila je previše za teško bolesnog osamdesetdvogodišnjaka. Obavijestio nas je da prekida snimanje. Kad sam ga nekoliko dana nakon toga u kavani upitao zašto mi ne dopušta da se službeno pozovem na pismeno odobrenje koje smo imali, samo me je kratko upitao – hoću li ja onda umjesto njega živjeti s njima?

Mora da sam izgledao prilično očajno jer se nakon toga nasmijao i pokazao mi glavom prema uličnom glazbeniku koji je ispred izloga skakutao svirajući i pjevajući nešto. Stvarno je bio zgodan. Babaja je iz džepa jakne izvadio svoju staru, popravljenu kameru i počeo ga snimati. Jednog mi je poslijepodneva u svojoj sobi rekao da imamo novi film. Pogledao sam ga u čudu, a on je spojio kameru na televizor i pokazao mi snimke uličnog glazbenika kojeg je, očito intenzivno, snimao posljednjih dana. Usput mi je govorio kako bi to trebalo rezati, kakvu muziku podložiti i kako završiti, što mi je i dao u zadatku: "Snimili bute zadnji kadar."

Nakon što me Iva nazvala jednog jutra i rekla mi da je umro tata, nitko nikada, osim Ive Škrabala, nije pitao je li Ante Babaja nakon *Dobrog jutra* još što radio, snimio, napisao, planirao, želio; postoji li igdje kakav tekst ili materijal snimljen njegovom rukom ili po njegovu nalogu. Valjda mu je zato bilo toliko stalo namaknuti nekakav novac za *Dobar dan* u nastajanju.

Petar Krelja

Breza – film za sva vremena

62 / 2010

Tekst opisuje strukturu cjelovečernjeg igranog filma *Breza* Ante Babaje – od narativnih specifičnosti, preko fotografiskih suptilnosti do simboličke težine pojedinih likova i njihovih međusobnih odnosa. Obrazlažući smisao trokuta Janica – Marko Labudan – Joža Sveti, autor dolazi do zaključka kako se iz njega mogu izvući složeni zaključci o strukturi svijeta, a naturalizam blata i izboranih seljačkih lica, u vještим rukama direktora fotografije Tomislava Pintera, istodobno je visoko estetizirano. Fatalizam i pesimizam filma, najočitiji u sodbini Janice, prožimaju čitavu priču pa, primjerice, scenu "lječenja" bolesne Janice poganskim ritualima možemo shvatiti kao izravnu najavu smrti, a makabrična brojalica *Jedna pura dva pandura* u Labudanovoј svijesti oživjava montažnu sekvencu s prizorima iz prethodnih dijelova filma. Također, zanimljivo je uočiti da je Marko Labudan zapravo središnji lik filma, njegova veza s Janicom zapravo je logična (oboje se izgledom i ponašanjem izdvajaju iz primitivne okoline), a njegova završna preobrazba, u kojoj, nakon susreta sa stablom breze, shvaća što je zapravo izgubio, postupno je i pedantno pripremljena vještrom naracijom.

Kao da o Brezi nikada nisam ništa pisao

Prvi intervju koji sam u funkciji novog urednika emisije *Filmski mozaik* Radio Zagreba bio u životu napravio dogodio se daleke 1964. godine s tada mladim Antonom Babajom, autorom zapaženih kratkih igranih filmova satirične i burleske orijentacije. Izravni je povod razgovoru bio njegov novi kratkometražni projekt pod "provokativnim" naslovom *Smjernice*. Tom je zgodom, mimo svoga uvijek odmjerena ponašanja, dosta poneseno govorio o "teškim" (u čvrstom materijalu istesanim) golemim *smjernicama*, koje bi, po diktatu ljudi "s vrha", u njegovu filmu, ubogi građani trebali slijediti, a kadšto i skapavati pod njihovim znatnim teretom... Nisam saznao zašto taj film nikada nije stigao u dvorane ili na TV.

Osim što sam s Babajom i kasnije vodio radijske razgovore – premda razgovorima i olaku razbacivanju riječima nije nikada bio sklon – redovito sam, kao osvijedočeni poklonik njegova stvaralaštva, govorio i pisao o njegovim novim filmovima, o njegovu opusu. Tiskao sam i tri zao-

kruženja teksta: o Babaji u cjelini (*Filmska kultura*), o nekim specifičnim aspektima *Breze* (*Hrvatski filmski ljetopis*), o burleskama (*Vijenac*). Kada sam bio prihvatio ponudu da, pokraj tolikih drugih, i sam stavim na papir nešto o tom najvećem moralistu hrvatskog filma, bio sam se prijetio tih ranijih tekstova kao mogućih dobrih ishodišta, ali nova gledanja *Breze* odvratila su me od te komotne zamisli i obvezale da pokušam napisati tekst, ako je to ikako moguće, kao da o *Brezi* nikada ranije nisam ništa izgovorio, ništa napisao...

Zahtjevna strukturiranost *Breze*

Tužna priča Babajina filma počinje s kraja. Joža Sveti (razigrani Fabijan Šovagović), kako su lokalnog osobenjaka bili prozvali seljani, zatječe na polju iznemoglu i posve onemoćalu Janicu (dojmljiva Manca Košir), lijepu i krhku djevojku kojoj je, ne tako davno, umrlo djetešće i koju je nepopustljivo zadrta svekrva, onako jadnu i teško bolesnu – za nevremena – bila natjerala da izvede krave na pašu. Budući da je Janica središnji lik filma, neupućeni gledalac u tom trenutku očekuje sve samo ne to da bi ubogo stvorene dosta brzo moglo skončati. Neke bi gledatelje tako rano autorovo odricanje od protagonistice moglo navesti na pomisao da bi, uskoro, morala uslijediti retrospektivna rekapitulacija ranijih, u filmu još neprikazanih događaja koji su, bit će, junakinju tjerali i naposljetku gurnuli u preranu smrt. Naglašeno odricanje od tradicionalnih pripovjedačkih obrazaca ili od pregršti manje ili više suvislo pravolinijski nanizanih anegdota utoliko je neobičnije ima li se na umu činjenica da taj ekspozicijski dio *Breze* u trajanju od četrdesetak minuta zapravo obuhvaća gotovo polovicu cjelokupne duljine filma.

Kakvim nas to obrednim činima autor uspijeva vezati za zbivanja koja se polako valjaju i koja vonjaju po nečisti, kalu, bolesti i smrti? Ponajprije, u visoko estetiziranu objektivu kamere velikog Tomislava Pintera prostori zbivanja (seoski putevi, selo, dvorišta) nalik su već za-

Manca Košir i Fabijan Šovagović u filmu *Breza* (1967)

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

boravljenim, dalekim ambijentima prvobitnih zajednica, obilježenih dvjema zadatostima: šokantno trošnim, ruševnim seoskim kućicama (a ipak u Babajinu-Pinterovu viđenju tako fotogeničnima) i tonama ljepljiva sveprisutnog blata. Treća odrednica bivstvovanja u tim *posavskim* prostorima također zbujuje: čini se da se te kućice u ne-stajanju manje više sastoje tek iz jedne jedine velike zajedničke prostorije u kojoj mahom brojne obitelji (kadšto i sa po šestero-sedmero djece) i rade i objeduju, i spavaju, i množe se; gdje se, ukratko, živi, trapi i umire. No, u tom se skućenom i prenatrpanom prostoru, spomenimo i taj bizarni detalj, posve ležerno, između nogu brojnih članova središnje obitelji filma, one Labudanovih, šeću i kočopere primjerici domaćih životinja, ponajprije purani i kokoši!

Na ležaju postavljenom u središnjem dijelu sobe, umire i uskoro će preminuti mlada Janica Godinić. Labudanovi, kod kojih se Janica bila doselila neposredno nakon sklapanja braka s naočitim, naprasitim i od nje kojih desetak godina starijim Markom Labudanom, kao da nisu previše

zabrinuti što će, nakon preuranjene smrti unuke (preminala deset dana nakon rođenja), uskoro izgubiti i krhku snahu. U bešćutnosti spram nevolj(e)ne mlade žene prednjači sama svekrva, koja u Janici vidi tek nepotpuno, manjkavo stvorene što se jednostavno nije moglo, a sva je prilika da se neće niti u buduće moći nositi s najelementarnijim načelima života na selu (obavezna hrpa dječurlije, težak fizički rad od jutra do sutra, bespogovorno udovoljavanje svim muževim prohtjevima).

Svekrvi u ravnodušnosti spram Janičina statusa konkurira suprug Marko. Valjda razočaran što mu je supruga rođala nejako, kratkovječno djetešće, ta se drska pijandura i seoski kurviš s reputacijom sirova nasilnika vrlo brzo vratio svojim momačkim navadama (danonoćna bančenja) i jedino što ga sada brine – dok Janica umire, a on uopće ne haje za tu činjenicu – jest neće li se njezina (neminovna) smrt točno preklopiti s danom kada bi on na svadbi momka iz obližnjeg sela trebao obnašati časnu zadaću barjaktara. Čak se i njemu, u nekim trenucima, čini da bi tako nešto bilo nedolično, ali su, po tom pita-

nju, posve drukčijeg mišljenja oni iz njegova raskalašena stalnog društvanca koji ga nagovaraju da se prihvati barjaktarenja – pa čak i ako Janica ispusti dušu na sam dan tog vjenčanja.

Jedan detalj iz bogata uvodnog repertoara nedvosmisleno p(r)okazuje stupanj do kojeg se Marko bio odbio od svoje mlade supruge. Nakon dugonočnog bančenja i debate o njemu kao mogućem barjaktaru, evo ga u mračnom domu (sobi) na čijim su krevetima pozaspali premoreni ukućani. Pa ipak, dvije su žene budne: baka koja, ne obraćajući pažnju na obijesnog unuka Marka, ravnodušno okreće svoje vreteno i teško bolesna Janica u postelji. Prije no što će leći, Marko proučava svoje lice u skromnom zidnom zrcalu i stavljajući preko brkova povez (da mu se preko noći učvrste). Prilazi svom krevetu, uvlaci se u njega, bez riječi liježe uz Janicu, okreće joj leđa i bezbrižno tone u san – kao da se pokraj njega ne nalazi živo ljudsko biće, njegova teško bolesna mlada žena.

Također, postoje u *Brezi* pregršt fino zaokruženih autonomsnih sekvenca, a jedna od tih je i ona nemušta nastojanja da se Janici pokuša nekako pomoći. U kratkoj i očito pogubnoj raspravi o tome koga bi trebalo pozvati – liječnika ili babu gataru – svekrva će se nedvosmisleno opredijeliti za *onu koja "osvjedočeno"* umije otklanjati – uroke. Babaja je, znalačkom i nadahnutom parodom eliptično predloženih detalja iz bogata repertoara gatalačkih rituala – s efektnim licima žena zaodjenutima mrklom mrakom – zapravo podario svojoj nevoljnoj junakinji neku vrstu (preuranjenog) opijela.

Poetizacija i – vulgarizacija smrti

Babajina neprijeporna sklonost k liričnom kao i prema osmišljenoj poetizaciji određenih dionica filma, osobito onih koji slijede ubogu sudbinu predobre Janice (čija nevina čistoća izravno nijeće surovost svijeta), doseže ideal izričajnog sublimata neposredno prije i u samom trenutku njezine smrti. I sama sluteći skori kraj, na samrtnoj postelji moli uzdrhtalim glasom zdvojne ukućane da joj dovedu supruga Marka kako bi još jednom vidjela njegove "gizdave mustače i njegovo zavodljivo crno oko". Za to vrijeme, u dvorištu, Marko priprema barjak za skoru svadbu i odbija da pođe k Janici dok ne dovrši posao. Uto, ispred osupnuta Jože Svetoga prhne bijela golubica – božji čovjek obznanjuje da se to duša Janičina vinula put neba i da se ubogo stvorene zauvijek oslobođilo zemaljskih muka. U jakom vjerskom zanosu kazuje

svoje viđenje Markovoj majci koja je izašla na vrata da si na obavijesti o smrti supruge mu Janice; po običaju, pragmatična će domaćica to tumačenje znamena "uzašašća" pripisati Jožinim vazda neodmjerenum "maštarijama". Uistinu zapanjuje kolicišna sirovih strasti koja, uvijek poticana žesticom, ne bira trenutak kada će se i na koga iskaliti. Toga kao da je duboko svjestan i najbizarniji član iz vodećeg terceta, Joža Sveti, koji je bio i ostao strastveno zaljubljen u Janicu, ali mu njegova fanatična "vjera" i bespogovorna odanost Stvoritelju prijeći da to sebi prizna. Njegova će zgroženost zbog ravnodušnosti svijeta dosegnuti vrhunac, kada će se, ponesen najsnažnijim emocijama, naći uz uzglavlje mrtve Janice, da bi, na svoju pregolemu žalost, svjedočio o krajnje neumjesnu i ekstremno groteskno-vulgarnu ponašanju razularene rodbine i neuvjedavnih susjeda naguranih pokraj nje mrtve. "Ne bi se trebale pevati svetovne pesme", tiho mrmiri duboko potreseni Joža pokraj bijleda lica Janice; kada će joj sam pokušati otpjevati nježnu i osjećajnu pjesmu rastanka, osupnuto društvanje će ga grubo upozoriti da se prihvatio za ovu prigodu neprikladne pjesme koja se tradicionalno pjeva za korizmenih dana. Čak će se i dvojica promrzlih žandara, duboko uvjerenih da se u bučnoj i raspjevanoj kući Labudanovih temperamentno slavi kakvo vjenčanje – na prizor mrtve djevojke u krevetu i divljački razularena življa oko nje – prestraviti i pobjeći glavom bez obzira. Sudionici "karmina" i dobro raspoloženi suprug Marko ispratit će ih grohotnim smijehom i pogrdama.

U tom prizoru oslobođenih strasti tek je jedno stvorene dokraja zaokupljeno svojim stalnim poslom, već spomenuta Babica, koja postojano i spokojno, kao da je baš sama na svijetu, razvlači svoju predu i neumorno vrti svoje vreteno. S njom ćemo se sresti svaki put kada će se radnja filma skrasiti u kući Labudanovih, bilo kao dio zajedničkog prizora, bilo kao apostrofirani detalj iz vazda dvojbena života obitelji u zajedničkom prostoru. Niti se ona na sve te ljude oko sebe obazire, a niti oni nju zamjećuju. Nalik je (opominjućem) vremenu koje hita svome "cilju" – uvijek postojano gluha na ubrzani hod zemaljskih stvari.

Predočavajući nam četiri posve raznovrsna lika svoga filma, Babaja ih je umio, nenametljivo, uzdići i na svojevrsni pijedestal nosećih simbola, a to su: Demon (Marko Labudan), Andeo (Janica), Apokalipsa (Joža Sveti), Smrt (Babica).

Aktanti *Breze* okruženi su i osobito dojmljivim "korom" sugestivnih epizodista čija dubokim borama išarana i zgužvana lica više, kudikamo više kazuju od samih njihovih riječi. Zapravo, ne sjećam se kada sam zadnji put na ekranu video tako dojmljivu i tako "rječitu" galeriju alkoholom "izlokanih" i degradiranih fizionomija. U nekima ćemo prepoznati već afirmirane školovane glumce, koji – savršeno srođeni s naturšticima (iz sela Guci) – uspijevaju oblikovati snažne glumačke minijature dokumentarističke sugestivnosti.

Pinterove stilizacije

Prekidajući nakratko analizu likova, a osobito strukturu začudnost Babajina filma, činim to da bih upozorio na kameru Tomislava Pintera, koja se pokazala savršenom sponom između dviju autorskih individualnosti – Babaje kao nadahnutog tumača proze Slavka Kolara i Pintera kao ingenioznog interpreta Babajine vizije *Breze*. Pinter se i prije i poslije *Breze* (u mnogima od devedesetak filmova koliko ih je bio snimio u zemlji i svijetu) pokazao kao vrhunski majstor prilagodbe svoga alata (kamere) (s)likovnoj posebnosti svakog novog djela. Primjerice, u filmu *Prometej s otoka Viševice* (1964) Vatroslava Mimice, da bi dobio na ekspresivnosti prizora, kombinira nisku osjetljivost vrpce (ton negativa) s kontrastnim ekstremima; u *Rondu* (1966) Zvonimira Berkovića pametno korištenom crno-bijelom "difuzom", po uzoru na Stančićeva platna, doseže fini intimizam kultivirana stambenog prostora i portretističku diskretnost troje protagonisti; ruralnu poetičnost *Sakupljača perja* Aleksandra Petrovića (1967) gradi na mekoći osvjetljenja i kontrastima; s *Timonom* (1973) Tomislava Radića lača se 16mm kamere iz ruke i u realističkoj maniri "uhodi" ohola i isprazna glumca na njegovu nezaustavljivu putu u propast; u *Samoj jednom se ljubi* (1981) Rajka Grlića, eksperimentirajući, koristi tek šibicu kao izvor svjetla kako bi intimistički "opipljivo" predočio putenost ljubavne igre protagonista; napokon, u filmu *Privatni poroci, vrline javne* (1976) Miklósa Jancsóa svemogući Pinter krajnje zahtjevnom vožnjom snima kadrove duge i do desetak minuta, obavljajući pritom niz unaprijed precizno fiksiranih snimateljskih operacija u složenu zadatku kontinuirane registracije brojnih lokacija i likova u pokretu.

U *Brezi* – koristeći zasićenije boje i sustav filtera, od kojih neki neutraliziraju prenaglašenu bjelinu gornje četvrtine kadra – efektno oponaša platna slikara naive. Zapravo,

pojedine pomno definirane kadrove gotovo da tretira kao zasebne "slike" – uvijek "animirane" životom (tek naoko pojednostavljenom) igrom glumaca, sočnim kajkavskim dijalogom koji također prisno korespondira s duhom naive i, napoljetku, samom prirodom – harmoničnom poput kakva idiličnog sna. Nekim dionicama ne manjka snažnog kolorizma, druge se utječu mekanoj kopreni maglenog, treće diskretno tendiraju rafiniranu grafizmu.

Netaknuta priroda kao nježna kolijevka za mrtvu Janicu

Evocirajući "sjene davnih predaka" i njihove začudne obredne radnje, Babaja Janičinu "bogečku" pogrebnu povorku kroz selo popraćuje jadikovkom narikače i kratkim prizorima žena koje bacaju vodu iz korita za povorkom, a onda i zrnovlje graha na izlasku iz sela. Međutim, uskoro, kao ohrabrujući uzmah za kakvu glazbenu pastoralu, pukne prelijepa perspektiva ubava krajolika kamo će pohitati mala povorka i jednostavna volovska kola s Janicom položenom u nespretno istesanu i grubim konopcima čvrsto privezanom mrtvačkom sanduku po sredini tih kola. Da li to našu junakinju, na svom posljednjem putu od sela do crkve, a potom od crkve do konačnog odredišta, grobne jame, sam autor daruje savršenim skladom snolike prirode – zavodljivim "tepisima" polja, bajkovitim puteljcima i prijevojima, čvrstom i dojmljivom siluetom brdašca na čijem se obodu, u protusvjetlu, jasno razabiru užurbane prilike Janičine žalobne povorke? Sugerira li nam to, pitamo se, tvorac *Breze* pomisao da se, u duhu panteističkog poimanja svijeta, nakratko došao (zaodjenut u prirodu samu) pokloniti ubogoj mladoj ženi i Onaj koji je, tko zna kad, i sam bio iskušavao svoje ambiciozne tvoračke sposobnosti? Je li, napoljetku, potištена pogrebna pratnja napokon i sama istinski očutjela svu dubinu tragike te Janičine zadnje ovozemaljske dionice? A Babaja, kada se bio odlučio da upravo taj hod, nakon punih četrdeset minuta filma, isprekida kratkim zavirivanjima u minule faze Janičina života u trajanju od pola sata (posebno u one koje govore o genezi i brzom kraju jednog braka), mora da je bio još itekako svjestan strukturalno-dramaturškog rizika u koji se upušta. No, u ovom se filmu čini posve logičnim to što su se ljudi iz žalobne povorke – poneki od njih pritisnuti i osjećajem krivnje – počeli spontano prisjećati svojih zasluga u određivanju tragične sudbine mlade žene.



Breza (1967)

Kao breza među bukvama

To dugo trapavo koračanje povorke k cilju – golom i posnom komadu zemlje u blizini crkve, posutom tek iskošenim i u zemlju nespretno pobodenim drvenim križevima – protkano je, autorski lucidno, s osam retrospekcija, s osam sudbinski kobnih Janičinih koraka... Zapravo, na očiti i samouvjereni Marko, kazuje nam prva pregnantna "storijsa" s patinom prošlosti, možda ne bi niti zamijetio diskretnu Janicu i njezinu suptilnu ljepotu da ga na nju nije upozorio njegov poduzetni šef lugar. Pa ipak, trebalo je da se, za prelijepa sunčana dana okupanog raskošnim bojama, dogodi jedna od središnjih velikih seoskih svetkovina, *proščenje*, pa da "podgrijanome" i temperamentno rasplesanome Marku njegov šef – zadviljeno tvrdeći da je prelijepa Janica zapravo "kao breza među bukvama" – svrne pažnju na onu iza čije se suzdržanosti krije također jaka potreba da se veselo pomiješa s mlađošću što se, tom zgodom, bila na časak otela oskudnu životu i prepustila dinamičnom plesu, pjesmi, ludovanju. Uostalom, Janica će i strogom Joži Svetom, koji bi, kada bi imao tu moć, smjestio zabranio tu vrstu grešna ponasanja, priznati da u spontanu veselju mladosti ne vidi ništa lošeg, dapače da joj je sve to jako zanimljivo, pa

i privlačno. Kada nešto kasnije Janica i sama razdragano poskakuje u naručju Markovu, Joža Sveti – čije se golemo licitarsko srce namijenjeno Janici onako zdrobljeno "utopilo" u kaljuži – s golemom boli i sa zgražanjem gleda na svijet koji se opoganio i olako odrekao svetosti svoga uzvišenog poslanstva.

Ako je tamna molska nota smrti časkom ustuknula pred spontanim svetkovanjem života – kroz ples i pjesmu – njezina će se sjena (dansmabrični efektno) i sama uplesti u igru – sada preodjenuta u veselu i dinamičnu brojalicu, koju "izvodi" Markov temperamentni šef, a čiji se "razuzdani" kupleti uvijek završavaju strogim upozorenjem – *vsakom dojde smrtna vura!*

Zapravo, stječe se dojam kao da u tom filmu Smrt sama polako preuzima glavnu ulogu i kao da se, za vlastito zadovoljstvo, obijesno poigrava sudbinama tih ubogih ljudi koji, a da toga nisu svjesni, igraju neke unaprijed zadane uloge...

Kakvi su? Mijenjaju li se?

Ako nam se u dugom ekspozicijskom dijelu filma učinilo da je Babaja bio oštro polarizirao likove (Marko – demon, Janica – anđeo), scena proščenja – sjajno oblikovana kao



Fabijan Šovagović u filmu Breza (1967)

zatvorena mala cjelina – zapravo relativizira određenu strogost početnih dojmova o likovima. Ne smijemo zaboraviti da nas je Babaja, premda diskretno, znao upozoriti da se posesivni i drski Marko, kojega je – bit će – pogodio prebrzi gubitak kćeri, i sam koleba je li u redu da se prihvati barjaka na svadbi momka iz susjednog sela – dok mu mlada žena u kući umire. A za onoga temperamentnoga plesa s Janicom valjda je i sam bio kadar razabradi koliko se ta krhka, a ipak na neki tih način tako dojmljiva cura u njegovim rukama razlikuje od djevojaka, a i zrelih žena što su stizale u njegov život i još brže izlijetale iz njega. I premda ga je na nju naputio njegov nadređeni, taj će ga se "lepi pucek", možda prvi put u životu, još itekako dojmiti – na veliku Janičinu nesreću.

Ne mnogo kasnije, eto ga gdje, u krilu nježne prirode, presreće zatečenu Janicu. Markovo snubljenje uzdrhtale i radoznale djevojke počinje u njegovu prepoznatljivu stilu: kruži oko nje i okom iškusnog lovca drsko procjenjuje njezin stas, njezin struk, "upotrebljivost" njezinih oblina. Zadovoljan je. Dok se, uz Janičino veselo smijuljenje, gu-

be iza brijege, on joj uporno ponavlja da mu se ona jako sviđa, da mu se baš jako sviđa...

Janica? Kao da su se tolike vrline – blagost, dobrota, bezazlenost, ali i prostodušnost – sublimirale baš u njoj kako bi se uspostavila kakva-takva "ravnoteža" s tolikim ljudskim opačinama svojstvenim mahom većini stanovnika iz one blatnjave zabiti od njezina sela. Zapravo, ide u red onih naglašeno ženstvenih i poželjnih djevojaka (predodređenih žrtava) koje, iz obilja udvarača, biraju u pravilu onoga "buzdu" koji će je od samog početka zajedničkog života maltretirati, varati i napoljetku dokrajčiti. Kada pravo razmislimo, bit će da su, pokraj ostalog, Janicu bili "zacoprali" naglašeno muški atributi u Marka (stasitost, energičnost, mangupluk, autonomnost, iskustvo... lugar u odori); uostalom, njegova neprijeporna tjelesna apartnost i njegova sposobnost da u sebe deponira znatne količine razorna alkohola bez trajnijih posljedica u rasporaku su s posve žgoljavim kavanskim pajdašima koji bi, ruku na srce, uz stasitu i profinjenu Janicu djelovali krajnje karikaturalno. Zapravo, izlazi, kao da su Janica i

Marko bili predodređeni jedno za drugo, samo što protagonist nije htio ili jednostavno nije umio (mogao) izaći iz svoje čvrsto "zadane" životne uloge.

Babaja nas nakratko vraća u prošlost da nas upozori kako Janičini najbliži nisu baš bili oduševljeni činjenicom što se okorjeli ženskar stao motati oko njihove "lakovjerne" kćeri, svojevrsne Dudekice. Uzrujana majka joj zaludu nabraja koga je sve Marko od cura u selu zaveo, koju je naprasno ostavio, s kojom se ružno ponio, koju trajno osramotio... Bit će da toj materi, kada je Marko, ne mnogo kasnije, došao u kuću da isprosi njihovu kćer, baš i nije bilo drago što su taj "posao" u tili čas bili dogovorili Janičin otac i potencijalni mladoženja – bez da se pita mлада.

Zapravo, sa svoje pasivnosti, određene bespomoćnosti i prepuštenosti muškarcu na milost i nemilost, Janica je tipična predstavnica žena iz tog razdoblja hrvatskog filma. Pa ipak, za razliku od ekstremne marginaliziranosti drugih "heroina" u tolikim igranim filmovima s ovih prostora, Janica je ta oko koje se vrti i vrtloži radnja filma *Breza* – bila živa ili mrtva, svejedno!

Joža Sveti, treći iz vodećeg terceta? Vjerski zatucaniji i od lokalnog posve pragmatičnog seoskog svećenika. Kao da mu je intimno ljudsko posve – strano, a osobito crna rupa u veličanstvenom Božjem programu kroz koju su se vješto provukli golači Adam i Eva da se, prema shvaćanju čistunca Jože, ponižavajuće množe i reproduciraju na način životinjskih vrsta. Pa ipak, možda mu se u nepotpustljivoj rigorizi njegova poimanja svijeta omakla i jedna nehotična ljudski dobrodošla "slabost" – prethodeći "hlebinacima", izrađuje u drvu, na Janičinu sliku i priliku, figuru anđela; kasnije će svom obožavanom prototipu, Janici, objašnjavati da je ljepota, kakva je i njezina, prolazna, a da je "kipec" – plod njegova postojana truda – taj koji će trajno svjedočiti o (minuloj) ljepoti. A još će kasnije tu svoju skulpturu postaviti uz križ na Janičinu grobu.

Između tragičnog i grotesknog

Nakon serije od šest flashbackova što su se montažno upravo virtuozno izmjenjivali s prizorima pogrebne povorke, slijede i dva osobito tjesna i tjeskobna preklapanja sadašnjosti s prošlošću. U prvome slučaju, otužni pa i potresni crkveni obred za pokojnicu, odmijenit će ne tako davnji veseli čin Janičina i Markova vjenčanja u istom tom svetom prostoru; u drugome, naricanje za mrtvom Janicom prometnut će se u naricanje same Janice za mr-

tvim svojim djitetom. Dramaturški tako raspoređenim retrospeksijskim "postajama", Babaja je tamnomete hodu svoga turobna djela podario neku visoku unutrašnju osjećajnu temperaturu koja kao da na časak osvjetljjava svu uzaludnost pa i tragičnost ne samo Janičine, već i čovjekove kratkovečne egzistencije u cjelini.

S druge strane, Babaja, takav kakav jest, nepatvorenu tragiku događanja "relativizira" iskrivljenim ogledalom – grotesknog. To se groteskno, bilo izravno ili tek u natruhama, da identificirati mahom u svakoj sekvenci ovog polivalentnog djela. No, najgroteskniji prizor filma odigrat će se u samom finalu pogreba. Ona dobričina i bedak od Markova oca bio se zaustavio podalje od groblja kako bi do kraja ispraznio staklenku s rakijom. Da bi preduhitrio zatrpanjanje groba, koje samo što nije počelo, onako će "drven" dotrčati do groba i nespretno se stropoštati u jamu. Tog će trenutka suzdržanu pa i potištenu grupicu ljudi oko rake obuzeti nezaustavljeni smijeh.

Kasnije će Marko spočitavati ocu što se nije potrudio suzdržati od tolikog alkohola.

Bog sve vidi! Bog sve čuje! Bog sve zna!

Breza je djelo prožeto ekstremno žestokim kontrastima. U tom smislu najdrastičnijom se čini ona opreka koja nas – elipsom "strave i užasa" – izravno uvodi u samo finale filma (koje traje 17 min i 34 sek): Dan nakon što je pokopao svoju ženu, Marko je ponovno na onoj istoj dionici između crkve na brdašcu i groba gdje leže Janica i njihovo dijete. "Uhvaćen" u zadanu mu ulogu barjaktara, nekako jarosno poskakuje na čelu svadbene povorke vitlajući (gotovo nekontrolirano) svatovskim barjakom. Ali, grob svoje mlade žene, sve kada bi i htio, ne može mimoći; na časak se uza nj zaustavlja, smiruje i s oborenim barjakom zdvojno gleda u drveni križ zaboden u golu zemlju. Samo koji časak kasnije, eto ga gdje još temperamentnije i nekako forsirano ekstatično predvodi nakićene i nakresane svatove. Krećući se onom istom dionicom kojom je samo dan ranije išla pogrebna povorka – sada u eliptičnom ("skraćenu") izdanju – Marko mora otrpjeti još jednu pokoru. Pred njime je "izrastao iz zemlje", u prijetećoj pozici starozavjetnog proroka, gnjevni Joža Sveti. Podigao je visoko prst put neba i gromko patetično prijeti: Bog sve vidi! Bog sve čuje! Bog sve zna!

Može li, pitamo se, teško uzdrmani protagonist filma, Marko Labudan, za svatovske veselice u nekakvom zadružnom domu, još jednom prizvati svoju poljuljanu



Breza (1967)

ulogu – onu olakog šarmera, pijandure, zavodnika bez pokrića, čovjeka improvizacije? Čini mu se da može (a i mora), kada temperamentno, kako samo on to zna, tanca posred svatovske gungule; ohrabruje ga i to što ljupka i izazovna partnerica u njegovu naručju nema ništa protiv da se na časak s Markom zavuče u nekakav gustiš – samo kada u dvorani ne bi sjedio njezin ljubomorni muž koji sve vidi... Da, ništa baš ništa se u Marka nije promijenilo, sve se vraća u svoju dobro mu znanu kolotečinu, iza njega, čini se, ostaje ta traumatska epizoda, ali samo epizoda koju će brzo prebrisati vrijeme, a već je tu i ta izazovna mlada žena koja se, uz obaveznu zero neuvjerljivog oklijevanja, odlučila odazvati njegovu ljubavnom zovu...

Vsakom dojde smrtna vura

Ipak, središnja ličnost *Breze* svakako je Marko Labudan (u nadahnutu tumačenju velikog srpskog glumca Bate Živojinovića); mudri autor ovog lijepog i bolnog filma imao je dovoljno strpljenja da, što fino prikrivenim, što izravno prezentiranim, a uвijek dramaturški promišljeno položenim znakovima, oblikuje lik koji će se, pod uzastopnim udarom krajne stresnih događaja, i sam početi potiho mijenjati. Prisjetimo se fundamentalno važnog trenutka kada je onako "naliven do daske" izšao iz dvorane na čisti zrak, sjeo postrance i zapalio cigaretu – čekajući da se pojavi njegova uspaljena partnerica s plesa. Odjednom, iz unutrašnjosti objekta oglasi se brojalica koju smo već ranije bili čuli; probijajući se do Markove "zadimljene" svijesti (*Lepi pucek, crni cukek, jedna pura dva pandura, vsakom dojde smrtna vura*) izazvat će u njemu krajne začudan efekt egzaktne slikovne ilustracije pojedinih ritmički dojmljivo nanizanih stihova. Te smo prizore, naoko ovlašno posijane uzduž i poprijeko ranijih dijelova filma, već bili uzgredno zamijetili, a sada se, u junakovu smu-



ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

ćenu duhu, s nekom zastrašujućom lakoćom, sklapaju u kompaktnu, pa i suvislu cjelinu, iznoseći tako iz magle minulih događaja na vidjelo neku sudbinski dublju mračnu povezanost.

Treba li uopće isticati da se u tom zaista magistralnom montažnom supstratu *Breze* zrcali Babajina autorska poetika duboke skepse i uzaludnosti svake nade? Život je kratkovječna varka vazda protkana padovima i porazima, trošenjem. Što god u tom nevoljnu svijetu čovjek činio, kako god se trudio i propinjao, stići će ga, prije ili kasnije – *smrtna vura!*

No, našem junaku u toj noći svih noći neće biti dano da se iscrpnije bavi filozofijom efektne i znakovite brojalice, u tome će ga naprasno omesti bijesni svatovi, kojima je – potjeravši uspaljenicu natrag u dvoranu – bilo iz prve jasno s kakvim se to planovima zanosi naočiti brkati barjaktar; dobrano izdevetan i ponižen, on će se, štiteći se sjekirom da ne bi prošao još i gore, podvijena repa kupiti dovikujući im da će se brzo vratiti s napunjenom "duplenkom" – da ih sve posmiče.

Katarza

Jedna od temeljnih karakteristika Babajine *Breze* očituje se u – sveprisutnom osjećaju za mjeru. Uočljivo je to i u Markovu konfuznom noćnom tumaranju šumom – u onom njegovu sve posustalijem mrmorenju prijetnji i tihoj spoznaji da se i u njegovu mahom lagodnu životu nešto krupno prelomilo. I baš kada se gledalač, koji prvi put gleda film, bit će stao pitati, nije li se autor, poput svoga nevoljnja junaka, malčice zamorio, stiže – moćno finale *Breze*.

U osvit, pokraj prorijeđene šumice, Marka nešto snažno ošine: pred njim se otvorio proplanak na kojem se nazire tanko vito stabalce preko kojega se bešumno vu-

ku prozirni pramenovi magle. Breza! Nježno i elegantno stablo visoke raskošne krošnje s kojim je Markov šef bio usporedio Janicu! Naglo probuđen, bijesno se, s podignutom sjekicom u ruci, u nekoliko brzih koraka primakne stabalcu s očitom namjerom da ga posiječe. Neko ga vrijeme gnjevno obilazi, iskosa mjerka i zadiže sjekiru, ali kao da mu neka nevidljiva sila prijeći da zarije sječivo u nježno deblo mlade breze. Zamahne još jednom, dvaput, a onda se slomi, gorko zaplače i svojim ga tijelom obujmi. Kamera (vertikalnom panoramom) pronađe lijepu, na laganu vjetriću ustreptalu krošnju bajkovite breze. Gorko ridanje Markovo odmjenjuje diskretna glazba Andželka Klobučara.

Breza – harmonično prožimanje realističkog sa stilizacijskim

U knjizi Ive Škrabala *Dvanaest filmskih portreta* (2006) tiskan je i omanji ogled posvećen Babajinu opusu. U fragmentu koji govori o njegovu dalekom debitantskom radu poznatom pod nazivom *Jedan dan u Rijeci* (1955), između ostalog, stoji: "Retrospektivno gledano, u tom malom filmu nastalom po narudžbi, a prema scenariju istarskog pisca Drage Gervaisa, već su se nazirali elementi koje će Babaja razraditi i dalje razvijati u svojim budućim filmovima. Prepoznatljiva je njegova ustrajna zaokupljenost filmom kao umjetničkim izražajem, što znači da svaki faktografski podatak ili literarni predložak nastoji filmski uobičiti tako da to postane samosvojna i u drugi medij neprenosiva umjetnina. Otud, u ovom nizu impresija o velikom lučkom gradu nalazimo prizore uhvaćene okom rasnog dokumentarista, ali usporedo s time i očito aranžirane, čak i donekle stilizirane situacije koje korespondiraju s poetskim sazvučjima Gervaisova teksta. Nije se libio namještati situacije i raspoređivati ljudе po lokacijama, dakle sve ono što se protivilo tadašnjem dogmatskom shvaćanju dokumentarizma kao navodno nepatvorene istine i nemamještene slike života." Zapravo, u onom Babajinu stalnom kretanju između realističkog i stilizacijskog – s uvijek jasno izraženom težnjom k međusobnu mirenju dvaju izlaganja – bilo je i ekstremnih faza kada je autor, silom prilika, posezao za naglašeno stilizacijskim (u onim tobože zakukuljenim satiričko-igranim peckanjima režima), ali i kada se izrav-

nim uvidima u anatomiju ljudskog tijela nije libio naturalistički zadrijeti i u kvarnost samih temelja čovjekove duhovne i tjelesne opstojnosti. Karakteristični primjeri: kratkiigrani film *Lakat (kao takav)* (1959), dokumentarni *Tijelo* (1965), igrani *Mirisi, zlato i tamjan* (1971). Uvijek do boli nepopustljiv prema sebi i svom strogom poimanju svetog čina kreacije, Babaja se nije ustručavao iskušavati svoje potencijale i u sferi nadahnuta transcendiranja gruba realiteta alatkama simboličkog i poetskog, pa i metafizičkog, posebno u *Izgubljenu zavičaju* (1980) i *Kamenitim vratima* (1992).

Za *Brezu* bismo, poslije svega, s pravom mogli kazati da maestralno objedinjuje sve temeljne sastavnice Babajina uvijek lako prepoznatljiva poetičkog programa. Budući da je u dvjema novelama Slavka Kolara (*Breza* i *Ženidba Imbre Futača*) bio zamijetio zametke obećavajuće početne artikulacije, on je te zametke, pomoću sofisticiranih filmskih postupaka i snagom vlastite imaginacije, znao preoblikovati u djelo moćnih semantičkih potencijala, pritom ne niječući i ne skrivajući izravne doticaje s autentičnim kriškama života, ubogim prostorima življenja i raskošnom prirodom.

No, da se dobar dio njegova stvaralaštva temelji i na ravnomjernim izmjenama igranog s dokumentarnim, kao što i *Breza* upravo uzorito varira to dvojstvo – o tome svjedoči i njegov posljednji film *Dobro jutro* (2007) režiran s bolesničke postelje. Babaja se u tom dirljivom svjedočanstvu o onemoćalosti tijela, ali i nepokorivoj lucidnosti vlastita duha – referirajući se na prijeđeni put – završno propitkuje i o svojim igranim filmovima, također o *Brezi*. Tako se, rekli bismo, skladno zatvorio jedan životni i autorski krug: počeo je s kratkometražnim dokumentarnim filmom u kojem su se naslućivale naznake njegove poetike, a završio s cjelovečernjim dokumentarnim filmom u kojem je, pokraj ostalog, diskretno rekapitulirao i svoja retorička načela. Film je to koji je demonstrirao visok stupanj autorske samosvijesti.

Breza – film za sva vremena? Da! Ali, ne samo zato što je Ante Babaja uspio stvoriti tako slojevito djelo neprijeporne ljepote. Razmislimo: zar uzmak krhkikh manifestacija ljudskosti pred oslobođenom sirovošću i surovošću suvremena života, posebno obiteljskog, nije svojstven i za naše vrijeme? Ili još bolje – tek za ovo naše vrijeme?

Romana Rožić

Život je žilav – Janica je živa?!

Svaka sličnost sa stvarnim osobama i događajima je slučajna?

62 / 2010

Pučko kazalište Buševac iz Turopolja poznato je amatersko kazalište koje djeluje već 90 godina i pravi je fenomen jer ansambl čine mještani od najmlađe pa do najstarije dobi. Za potrebe određene predstave, redateljica može, uz malo nagovora, izabrati koje god se osobe sjeti, koju sretne u dućanu, na ulici, u crkvi ili birtiji. Jedino je teško pronaći osobu koja bar jednom u životu nije stala na kazališne daske, režirala ili bar pomagala u tehničkom smislu. Svoje su glumačke i redateljske karijere tu započeli i brojni profesionalci, a među njima i glumac Zvonimir Črnko. Najviše domete ansambl postiže kada se drži kajkavskog repertoara, na jeziku koji u njihovoj izvedbi ponovo postaje živ, a zvuči raštimano kada ga izgovaraju školovani glumci – štokavci.

Kada sam prije dvije godine angažirana da s tim ansamblom na daske postavim Kolarovu *Brezu* u izvrsnoj, crno-humornoj dramatizaciji Borivoja Radakovića, svoje sam redateljske adute i koncepciju temeljila na toj autentičnosti govora kao bitnom odrazu mentalne slike Kolarovih likova. U brojnom ansamblu ipak nisam vidjela djevojku koja bi mogla preuzeti glavnu ulogu. Ako je Ante Babaja teško našao glumicu koja će interpretirati Janicu u kultnom hrvatskom filmu *Breza*, kako će je tek ja pronaći, u jednom malom mjestu Buševac, u Turopolju?

Popularnost Babajina filma u Turopolju pojačana je činjenicom da se izvorna radnja odvija u Vukomeričkim Goricama, svega nekoliko kilometara od ravnicačkih turopoljskih mjesta i sela. Slavko Kolar je u Hruševcu Gornjem dugo radio kao agronom i tu napisao svoje najbolje pripovijetke: *Svoga tela gospodar*, pa i *Brezu*. Šira hrvatska javnost povezuje svijet Kolarovih likova sa Zagorjem, ali oni su bili i ostali "brežani", stanovnici brežuljkastih Vukomeričkih Goricu koje su dobrodošli predah od ravnog Zagrebačkog polja – Turopolja. Turopoljci, u koje spadaju i glumci iz Pučkog kazališta Buševac, dobro

poznaju mentalitet brežana jer su tamo od pamтивjeka imali vinograde. Još su donedavno kola natovarena bačvama za vino znala zaglubit u dubokom blatu neasfaltiranih putova. Poznato je da je Slavko Kolar volio koristiti domicilna imena i prezimena za svoje junakinje i junake. Ponekad bi se igrao s prevrtanjima postojećih imena, ili bi bili vrlo slični: tako je Kravarsko postalo Bikovski Vrh, a Velika Gorica – Veliko Gnijezdo. U svakom slučaju, Kolar je izrezbario okvir za zrcalo ovog kraja jednako vjerodostojno i s ljubavlju kao Joža Sveti svoje "kipčeke anđela". Vrhunac je ipak dostignut Babajinim filmom. Svečanost gledanja *Breze* u Turopolju je spontani praznik koji još nije upisan u kalendar. Datum mu je varijabilan: kad se televizija odluči za emitiranje. Opazila sam to još kao dijete, jer je čak i moj djed, koji inače nije mario za mali ili veliki ekran, obustavljao sve druge aktivnosti one večeri kad bi *Breza* bila na televizijskom programu. Povezanost seljaka iz ravnice, u kojoj se nešto bolje živjelo i onih u goricama bila je svakodnevna.

Mukotrpno seljačko bivstvovanje, teško materijalno stanje, pratila je i duhovna neprosvijećenost. Praznovjerja, predrasude, spoj kršćanskog s gotovo magijskim poimanja života određivala je i ljudske odnose kojima je žrtvom pala i Janica. Žrtva, koja je izazvala i još uvijek izaziva takvu sućut, da je postala i putokazom. Nježna i profinjena, "breza među bukvama", Janica je postala simbolom seljačke težnje za izlaskom iz tamne, blatne, tako prizemne zemlje u svjetlije, nebeske, humanije postojanje.

Da, teško će biti pronaći djevojku koja će glumiti Janicu, mislila sam pripremajući podjelu uloga. "Zakaj ne pitamo malu Anu Godinić?", prisjetiše se moji glumci, "Nju tak i tak svi zovemo Breza." Uspostavilo se da u mjestu Buševcu živi petnaestogodišnja djevojka koja neodoljivo podsjeća na Janicu. Snena, visoka, plava djevojka koja

Manca Košir u filmu *Breza* (1967)

svira klavir umjesto tamburice. Baka joj je bila izvrsna amaterska glumica, pa mora da je i unuka naslijedila nešto talenta. Zvučalo je uvjerljivo.

Susret s Anom bio je dogovoren u predvečerje, u mjesnom Domu kulture. Stigla sam prerano i sjela u vrt kafića. Začudo, primijetih da sjedim između dva bijela debla i shvatih da su to zapravo breze. Baš se lijepo poklapa, mislila sam, začuđena što ih prije nisam ni zamjetila, ali nisam baš vična u prepoznavanju vrste stabala. Osim toga, breze su česte u ovom kraju. Malo se bolje osvrnem oko sebe i sad me već prođe lagana jeza jer uočim da su breze nikle posvuda oko Doma kulture. Zapravo, od

pojedinačnih, naizgled raštrkanih stabala, počinje prava aleja breza kojom se prolazi do škole i nastavlja daleko prema polju. "Jesu li ove breze dugo tu?", postavim čudno pitanje konobarici koja mi donosi naručeno piće. "Pa da..." Htjede otici i nije ju nimalo zanimalo zašto to mene uopće zanima, ali u odlasku dobaci: "Pa i ova se bertija prije zvala Breza." Zona sumraka bližila se svom vrhuncu, sunce na zalasku je poprimilo tamnocrvenu boju za koju sam u tom trenutku pomislila da ima faustovsku nijansu. Pogledah na sat: još pet minuta do dogovorenog susreta s Anom.

Na pamet mi je pao moj profesor filmske režije Babaja.

Kako je on tražio Janicu? A onda me uhvati tuga. Valjda zbog tog fantazmagoričnog sutona, Janičine sudsbine, Babaje u staračkom domu. Sjetim se njegova zadnjeg, autobiografskog filma *Dobro jutro*, koji je tamo snimio, posebno one scene u kojoj mu fizioterapeut pokušava razgibati bolne i ukočene ruke. Zapitah se: boli li ga jako ta starost, boji li se, boji li se... neću ni izgovoriti.

Prošlo je i tih pet minuta do dogovorenog susreta s Anom. Možda je već stigla pa tu negdje čeka? Podignem se, i doista vidim osobu kako stoji, baš na početku breziniog drvoreda, u crvenom kontralihtu. Malo bolje pogledam, da to je neka djevojka. Ona i mene ugleda i krene mo jedna prema drugoj. "Pa ovo nije moguće!", pomislih redateljskim entuzijazmom koji uvijek iznova vreba kako će ljude i pojave ukomponirati u neko svoje djelo. S brezama u pozadini, visoka i vitka kao manekenka, duge plave kose, prozirnog tena, približila mi se Ana. Još uspijem primijetiti da je nekako plaha, da nema slušalice u ušima, niti ne tipka sms poruku u hodu. "Pa ona je savršena za ulogu Janice!", pomislila sam, bar izgledom, a čini se i ponašanjem. Malo sam suspregnula svoje oduševljenje, da je ne prestrašim i predložim joj da sjednemo. Hvaleći njezinu sličnost s Janičinim likom, izvadim iz torbe i tekst *Breze*, nadajući se da će Ana možda i pristati pročitati nekoliko rečenica koje sam odabrala.

Ana se blago smješkala, djelovala je pomalo žalosno (baš kao Janica) i pustila me da brbljam o predstavi. U okretanju primjerka teksta, oko mi zapne na drugoj stranici gdje su popisana imena i broj likova. Uočim prezime Godinić! Piše: Janica Labudan, rođ. Godinić. Kako? Pa ova djevojčica koja tu sjedi ispred mene i koja tako neodoljivo sliči na Janicu nosi isto prezime: Godinić? I još se zove Ana, što je zapravo samo varijanta imena Jana. Ostanem zbumjena, zbrkana. Možda sam nešto krivo shvatila i zamolim djevojku da mi ponovi svoje ime i prezime. Ona

kaže jasno i glasno: Ana Godinić. Ja joj kažem da u tekstu piše da se Kolarova Breza zvala Jana Godinić, prije no što se udala za Marka Labudana.

Uspostavilo se da je obitelj Godinić podrijetlom baš iz dijela Vukomeričkih Gorica gdje je Slavko Kolar pisao svoja djela i gdje je našao inspiraciju i za priču o Janici. Obitelj Godinić je odselila iz tog područja i nastanila se u ravnici, u Buševcu. Tako da je ova djevojka, koja je došla na naš razgovor, moguća Janičina daljnja rođakinja. Još uvijek ushićena ovim "bliskim susretom" jedva sam čula kako se djevojka ispričava što će morati odbiti sudjelovanje u predstavi. Naime, svjesna je svoje sličnosti i povezanosti s Janicom, zna da je ljudi zovu "Breza", i baš se zato ne želi upuštati još dublje u to.

Neko sam je vrijeme još nagovarala, misleći kako ovo moram ispričati Anti Babaji. Ili je dovesti njemu u posjet u dom umirovljenika, ili mu bar donijeti fotografiju ove djevojke. Ushićena ovim otkrićem i susretom, htjela sam mu ukazati da smrt nije baš tako konačna stvar, da se život ne da tako lako iskorijeniti, da je život žilav, jer evo dokaza: Janica, onakva kakvom je zamišljamo, još postoji, nastavlja se u liku ove djevojke. Sretna je, svira klavir, želi studirati psihologiju, nitko je ne maltretira osim redateljice koja ju nagovara da prihvati ulogu u kazališnom komadu.

Ana Godinić je definitivno odbila ulogu. Razumjela sam njezin strah i razloge. Našli smo drugu glumicu koja je prema liku Janice imala potrebnu distancu. Predstava je doživjela mnogo izvedbi, a primljene su i brojne nagrade.

Ante Babaje, velikana hrvatskog filma, više nema. Nisam mu stigla ispričati ovu priču, oklijevala sam, u strahu da ga ne uznamirim ili da mi se ne podsmjehne zbog sklonosti melodramatskim zapletima.

Slaven Zečević

Namjenska rekonstrukcija Rijeke (*Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje)

62 / 2010

Kako se u opusima velikih autora često posebna pozornost posvećuje ranim radovima u kojima se (možda) mogla nazrijeti autorova veličina, pisac ove studije analizira rani dokumentarni (namjenski) film Ante Babaje *Jedan dan u Rijeci* (1955), kako bi opisao kontekstualne, poetičke i stilске mehanizme koji su u nastanku toga filma bili na djelu – od filmskih konvencija do političkih normi epohe 1950-ih. Dovodeći film i u vezu s hrvatskom filmskom tradicijom (*Jedan dan u turopoljskoj zadruzi Drage Chloupeka*), pisac objašnjava viđenje grada kao središta radnika i radnica koji se pojavljuju u najrazličitijim oblicima, što je sasvim u skladu s razdobljem opće modernizacije i industrializacije jugoslavenskog društva. Poveznici između Babajina dokumentarnog prvijenca i kasnijih dokumentarnih ili igranih filmova možemo naći u narušavanju ideološke potrebe za prikazivanjem stvari kakve bi trebale biti, odnosno u vidljivoj autorskoj potrebi za dvojakim značenjem, zbog čega se u *Jednom danu u Rijeci* gradski život upravo i prikazuje kao niz razigranih epizoda.

Rani filmovi ili prvijenci mogu privlačiti osobitu pozornost u filmografijama redatelja koji su ostvarili dugogodišnju i povjesno istaknutu karijeru, na čijim se filmovima temelji stilsko određenje razdoblja ili kinematografije, te čiji status ostaje netaknut u procesu opetovanih revalorizacija. Pozornost prema prvijencima ili ranijim ostvarenjima može se shvatiti i kao detektivski posao, jer gledatelj, ali i društvo u cjelini, traže dokaze kojima će potvrditi da je njihov estetski odabir u konačnici bio ispravan. Ovdje treba uključiti i redatelje čiji su rani filmovi postali uzorna djela, zatim redatelje čije ključne filmove vežemo uz stilsku obilježja koja nisu dominantna u tim ranim djelima, te redatelje koje smo prvotno krivo procijenili. Svi oni dijele tu pozornost prema prvim tragovima njihova djelovanja, noseći je katkad poput tereta, prema kojem se procjenjuje ostatak njihova filmskog djelovanja.

Različite redateljske pojave, poput Orsona Wellesa ili Petera Bogdanovicha, Jean-Jacquesa Beineixa ili Luca Bessona, napoljetku Krsta Papića ili Zvonimira Ber-

kovića, filmaši su čija se percepcija kinematografskog značaja veže, izvan užih filmskih krugova, uz njihova ranija ostvarenja. Njihovi kasniji filmovi mogu biti jednak značajni ili u naknadnim revalorizacijama bolje prihvaćeni, no prvi se iskorak u autorski svijet očito drugačije sagledava, stvara drugačiju vrstu pažnje. Uza svu analitičku pažljivost i moguće promjene u mišljenju strukovnih okvira, šira će javnost uvijek vezati Orsona Wellesa s *Građaninom Kaneom*. To nije samo odraz često prisutne nestreljivosti kod velikog broja gledatelja, koji potiču izdvajanje uzornih djela jer za istraživanje drugih, manje istaknutih ostvarenja nemaju vremena, već i naznaka prisutnosti naglašenijeg otklona u ranim djelima od dominantnih stilskih odabira razdoblja. Gledatelja, naime, nekom značajnom prvijencu ili ranijem ostvarenju može prvotno privlačiti razlike od ostale kinematografske ponude, te ostvareni dojam u okviru filmologije i filmske kritike.

Taj proces nije vezan samo za velike kinematografije. Hrvatski filmski klasici, koji su ujedno i ranija autorska ostvarenja, poput Papićevih *Lisica* ili *Žive istine* Tomislava Radića, u doba nastanka predstavljali su izrazitiji stilski otklon od većeg dijela tadašnje produkcije, uključujući i temeljne hrvatske filmove 1960-ih, odnosno ranih 70-ih.

Naravno, prvijenci ili rani filmovi mogu jednako tako ostati neprimjećeni, a razlozi za to mogu biti različiti, iako se posebno često ponavljaju dva. Prvi je razlog recepциja filmova. Mnogi filmovi ne ističu se među svojim suvremenicima. Filmovi mogu ostavljati slab dojam na svim razinama ili biti dio prevelike produkcijske mašinerije kakav je bio američki ili japanski studijski sustav u kojem su filmovi na tjednoj osnovi izlazili na tržiste, pa je u takvim uvjetima nedostatak elementa dodatnog privlačenja pažnje često vodio u povjesni zaborav.

A drugi, jednak razlog, jest nedostatak distribucije, pa prema tome i nedostatak mogućnosti stvaranja gledateljske i filmološke pretpostavke da određeni film postane značajni dio filmskog naslijeđa. Već spomenuti

*Jedan dan u Rijeci* (1955)

Orson Welles, zajedno s Williamom Vanceom, godine 1934. snima film *Srca epohe* (*The Hearts of Age*), kratko ostvarenje koje se poziva na naslijeđe europskog avantgardnog filma 1920-ih. Iako je postojanje tog filma bilo dugo nepoznato za širu javnost, uostalom i sam Welles podržavao je dojam (ili laž) o svojoj filmskoj nesposobnosti prije *Građanina Kanea*, otkriće ovog filma moralno je uspostaviti novi odnos prema slavnom dugometražnom prvijencu, te postaviti predvidljiva pitanja o mo-

gućnosti postojanja Wellesove "genijalnosti", sedam godina ranije.

Producija hrvatskog kratkometražnog filma do 1990. godine¹ jedna je od tih mogućih (povijesnih) nepoznatnica na koje nas podsjeća svaki susret s popisom filmova ostvarenih u tom razdoblju. Dobar primjer je internetska stranica Zagreb filma (<http://www.zagrebfilm.hr/index.asp>), na kojoj možete pronaći stotine i stotine naslova teško dostupnih filmova, ostvarenih u različitim

¹ U prvom redu mislim naigrane, dokumentarne, obrazovne i namjenske filmove. Animirani filmovi također su slabo prisutni u javnosti, osim uzornih ostvarenja npr. Zagrebačke škole, no smatram da imaju puno

bolju prepostavku pojavljivanja i stvaranja novog javnog zanimanja, osobito među mlađim gledateljima.

filmskim rodovima ili žanrovima. Takav količinski bogat popis može stvoriti pretpostavku da uključuje i filmove koji bi bili poticajni za novu revalorizaciju, filmove koji bi u tim novim revalorizacijama puno bolje prošli nego u doba svog nastanka ili u kontekstu svoje prvobitne namjene. Film koji je izvorno bio npr. namjenski, te od čijeg je nastanka prošlo duže vremensko razdoblje, danas sasvim sigurno ima i dokumentarnu vrijednost, dok bi o ostalim obilježjima filma svaka nova revalorizacija trebala dati nova mišljenja. No, gotovo jedina moguća distribucija kratkometražnog filma iz hrvatske filmske povijesti je kroz kinoprogrome kinotečnog predznaka ili kroz video (DVD) izdavaštvo. Čini se da izdavanje hrvatskih filmskih klasičnika na digitalnom zapisu tek dobiva obrise sustavnosti, tako da u budućnosti uz dugometražnu produkciju treba očekivati i češće izdavanje produkcije kraćih filmskih formi.

Katkad imam dojam da su određeni kratki filmovi iz povijesti dostupniji nego drugi, a jedan od takvih je i redateljski prvijenac Ante Babaje, *Jedan dan u Rijeci* iz 1955. godine, koji se često klasificira kao dokumentarni film iako mu je krajnja svrha bila ona namjenskog filma.² Ta se dostupnost, iako ovo treba uzeti s velikom zadrškom, ostvarila kroz opetovanu zanimanje za stvaralaštvo redatelja čija je važnost unutar hrvatske kinematografije skoro neupitna, iako vjerujem da bi sam redatelj prema takvom stavu iskazivao sumnju ili podsmijeh. Ipak, vjerujem da bi film privlačio manju ili sasvim drugačiju pažnju, da kao redatelj nije naveden Babaja već npr. netko drugi, čije povjesno značenje nije recepcijiski usporedivo. Samim time što ga je režirao Babaja, te što je to njegov prvijenac, potiče nas da mu pri stupimo izvan ugođajnog okvira "zaboravljenog isječka

filmskih novosti", kako je filmofilski zamjetio Dragan Rubeša (2010) za cijeli niz filmova s motivom Rijeke,³ nego kao moguću najavu budućega Babaje.

Naslov Babajina filma donekle priziva naslov Chloupekova filma *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*, no vjerujem da je u oba slučaja naslov samo opravdavao odluku da film prati zbivanja tijekom jednog punog radnog dana.⁴ Za razliku od Chloupekova rekonstrukcijskog prikaza života zadružne zajednice, namjera Babajina filma bila je prikazati značaj Rijeke u kontekstu novog društvenog sustava, koji sudeći prema filmu nije imao jasan stav prema tom ključnom hrvatskom lučkom gradu, a što najviše možemo pripisati riječkoj povijesti iz prve polovice 20. stoljeća, razdoblju kad je ta neprispadnost Rijeke jasno stvarala političku napetost. Kakva je 1950-ih bila nacionalna ili politička svijest stanovništva o gradu ne mogu prepostavljati, niti mi je poznato, no u tekstu naratora više se puta naznačuje (konačna) pripadnost Rijeke okrilju novog društva i nove države.

Babajin je film očito imao višestruku ideošku svrhu uvjerenja gledatelja, bilo da govorimo o domicilnom riječkom stanovništvu ili ostatku države, u važnost čina pripojenja grada novoj državi, ali i važnosti koji će grad imati svojim zemljopisnim položajem i industrijom. Već nas na samom početku filma glas naratora, često pomalo sredstvo promidžbenih filmova, sljedećim riječima upućuje u važnost grada: "Ovo je Rijeka, najveća pomorska luka Jugoslavije. Grad brodova i tvornica, pomoraca i radnika." Ovaj tekst, prepostavljam koscenarista filma Drage Gervaisa,⁵ iako stilski između početka kakvog školskog sastavka i promidžbenog filma za industriju, jasno uspostavlja državni interes za Rijeku. Rijeka u Babajinu filmu nije grad sveučilišne inteligenci-

² Naravno, jedna klasifikacija ne poništava drugu. U tekstu "Filmovi Ante Babaje" (2000), Damir Radić navodi kako se film *Jedan dan u Rijeci* "u svim povijesnim pregledima i natuknicama bez ikakva odmaka naziva dokumentarnim ostvarenjem" te dodaje kako se "radi o glumljeno-dokumentarcu, *de facto* igranom filmu koji se pravi, glumi da je dokumentarac". U istom je broju časopisa objavljen razgovor s Antonom Babajom koji kaže: "To je bio dokumentarac, i to glumljeni... Onda mi nismo imali pojma o tome". Babajina izjava prepostavlja da je u doba nastanka filma, 1950-ih, producijska podjela bila svedena na osnovne filmske robove pod koje se sva produkcija morala "ugurati", neovisno o mogućim dodatnim funkcijama filmova. Kao što su igrani filmovi razdoblja često bili višežanrovske konstrukcije, tako se i u dokumentarnom filmu često miješalo igrano, dokumentarno i namjensko. Filmovi poput Babajina prvijenca ili npr. Belanova dokumentarca *Ne spavaju svi noću* (1951) dijele sličnu klasifikacijsku nedoumicu. U pravilu ti filmovi vjerno odražavaju primarnu usmjerenost svojih autora prema pripovjednom

filmu, a njihove dokumentarne početke treba sagledavati kao zahtjev tadašnjeg filmskog sustava za dokazivanjem producijske sposobnosti. Babaja u razgovoru naznačuje da je film naručio grad Rijeka.

³ Rubeša (2010) smatra kako Babajin film ima "relevantni autorski pečat", osobito u usporedbi s drugim filmovima o Rijeci.

⁴ Nije mi poznato je li Babaja ili netko drugi, poput koscenarista filma Gervaisa, u to doba gledao film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* iz 1933, jedan od cjenjenijih filmova iz produkcije Foto-filmskog laboratorija Škole narodnog zdravlja u Zagrebu.

⁵ Koscenarist filma bio je Drago Gervais, istaknuti čakavski pjesnik. Dijelove njegovih pjesama, poput poznate *Tri nonice*, u filmu recitira ženski narator, dok u ostatku teksta čujemo muškog naratora. Čiji su to glasovi u filmu, nije mi poznato.

je ili uredskog srednjeg staleža, već radnika ili radnica, koji se pojavljuju u najrazličitijim oblicima. Ne treba zaboraviti da je to razdoblje opće modernizacije u kojem se seosko stanovništvo i preostalo građanstvo sustavno pretvara u radništvo, nositelje temeljnih društvenih funkcija, upravo one koje ovaj film pokazuje i, vjerujem, poziva na dolazak. Nije čudno da je Babaja *Jedan dan u Rijeci* smatrao naručenim filmom, ne osobito drugaćijim u pristupu od bilo kojeg drugog tadašnjeg ili današnjeg promidžbenog filma, čija je moguća dojmljivost ovisila o spremnosti redatelja ili produkcije da i takvu promidžbenu funkciju filma prikaže prihvatljivije, rekli bismo, s ljudskijim obilježjem. Upravo je to Babaja i učinio u svom prvijencu, suočivši se s filmom koji je primarno zadatak, a potom sve ostalo.

Ako dokumentarni film "uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću" (Gilić, 2007: 33), Babajin film pokazuje da ta stvarnost dokumentarnom filmu "ne pripada više od ostalih filmskih rodova" (ibid.), pa je uvijek podložna oblikovanju i utjecaju prema osnovnoj funkciji filma. Spajanjem dokumentarnog, igranog i namjenskog, Babajin je film dobar primjer mogućih klasifikacijskih problema, ne samo ovog filma već i drugih hrvatskih filmova, iz razdoblja u kojima su različite društvene grupacije filmovima davale drugačije uloge. U usporedbi s producijski većim kinematografijama, čija se bogata ponuda mogla usmjeravati na uži krug mogućih korisnika, hrvatska je produkcija 50-ih bila obilježena potrebotom da svoje filmove približi što većem gledateljstvu. Vjerujem da je upravo gledateljstvo najbolje prihvatio Babajinu naklonost igranofilmskoj konstrukciji filma, viđevši u takvoj izvedbi filma poželjan i rijedak otklon od čestih dokumentarno-kompilacijskih ostvarenja.

Nakon uvodnih kadrova Rijeke, odnosno riječke luke, Babajin nas film upoznaje sa svojim likovima, koji bi trebali tipski predstavljati uobičajene stanovnike Rijeke. Tu su kapetan Dušan i njegov sin Niko, lučki radnik Ive, skupina mljekarica, nosač Ferdo, barba Pepin, gospođa Marija (jedini ženski lik u filmu čije ime se posebno izdvaja), američki turist i "noćna dama", mlada prostitutka, čijim pojavljivanjem u filmu, za 50-e, Babaja otvorenije prikazuje radničku strukturu lučkoga grada. Njezin lik sasvim sigurno može djelovati provokativno i nepodobno u kontekstu vremena, kako tumači Radić (2000), no ta se nepodobnost (ili Babajina suzdržana duhovitost), pojačava ako sagledamo mjesto pojavljivanja takvog

lika, a to je promidžbeni film o Rijeci. Uz ribu, vino, glazbu i kulturu, ponuda Rijeke uključuje i prostitutke, koje su očito važan dio lučkog društvenog sustava, te kao takve sastavni dio riječkog radništva. Treba istaknuti da su ženski likovi zamjetno slabije zastupljeni u filmu, označujući Rijeku kao dominantno muški svijet, u kojem su žene još uvijek na rubu budućeg industrijskog razvoja grada, bilo da su domaćice, mljekarice iz okolnih sela ili žene koje dijele "mornarski život".

Većina prizora posvećena je muškim likovima čije se pojavljivanje sustavno provodi kroz film. Pratimo kapetana Dušana od njegova posla u luci do druženja sa sinom Nikom i njihovim zajedničkim odlaskom u kazalište. Nosač Ferdo (poliglot, kako ga narator opisuje) ima dodatnu ulogu kulturnog vodiča za američkog turista (glumi ga Zlatko Madunić), vodeći ga od riječkog Korza do Trsata, ali naravno ne iz vjerskih razloga. Radnika iz brodogradilišta, Ivu, pratimo od jutarnjeg poljupca njegove drage u rodnom Voloskom, u vožnji brodom do Rijeke (poput svog oca i djeda), na porinuću broda do povratka kući. Barba Pepin povlači se od ribarnice i uličnih zgoda do kartanja s prijateljima. Svi oni funkcioniраju kao likovi iz klasičnog narativnog filma, koje povezuje isti zemljopisni prostor i sličan krajnji cilj ostvarivanja univerzalnog boljšitka, kao što predlaže ideološki sustav. Tražimo li poveznicu između Babajina prvijenca i kasnijih filmova, prvo je prepoznajemo u narušavanju ideološke potrebe za prikazivanjem stvari kako bi trebale biti, odnosno autorskom potrebom za dvojakim značenjem. Baš zato što nam Babaja prikazuje zbivanja u Rijeci kao niz razigranih epizoda, ne bismo trebali vjerovati u takvo stanje stvari. Uz svu "lažnost" i "aranžiranost", kako sam Babaja zaključuje (Radić i Sever, 2001), iz današnje nam se perspektive taj pokušaj filmskog pripitomljavanja riječke svakodnevice čini uzaludnim. Babaja je neupitno pažljivi promatrač društvenog mehanizma, koji strpljivo čeka trenutak u kojem društveno poželjna površina počinje pokazivati svoje druge, manje privlačne strane.

I u ovom filmu Babajina promatračka temeljito puno se bolje prikazuje kroz naoko pitomu površinu, pa je uza svu svečarsko-ideološku pozadinu i pučki humor, a koji dobrim dijelom određuje Gervaisov tekst, Rijeka u filmu prikazana kao grad vrlo blizak našim uobičajenim prepostavkama o lučkim gradovima, a što uključuje i radnike koji "dan počinju sa čašicom rakije", a završa-



Jedan dan u Rijeci (1955)

vaju sa "čašom vina", američke mornare željne jeftine zabave i već spominjane prostitutke.

U navedenom tekstu Damir Radić zaključuje kako je Babaja "dobro ispekao zanat", radeći kao asistent na filmovima svojih kolega te kratkim volonterstvom u francuskoj kinematografiji, za koje sam Babaja izdvaja iskustvo na snimanju filma *Ulica Estrapade (Rue de l'Estrapade)* (1953) Jacquesa Beckera. Zapravo cijeli Babajin prvi venac priziva naslijeđe francuske kinematografije, osobito filmove koje povezujemo sa stilskom odrednicom poetskog realizma. Iako nas narator navodi da mračne ulice, pijani mornari i nagurani barovi nisu mjesta gdje se "odvija pravi život grada", naša znatiželja i iskustvo

govore drugačije. Prizori barskog *slide* gitarista i ugođaj neglamuroznih ali životnih točionica, mjesta su jednako sposobna za toliko željenu ljubav ili prisnost, pa makar bili kratkog vijeka. Kapetan koji vodi dijete u kazalište i zaljubljeni par koji gleda Rijeku u daljini, elementi su idealizirane riječke svakodnevice, dok stvarnosna osnova filma počiva na kadrovima jutarnjeg čekanja na željezničkoj rampi, pune autobusne gostionice ili usidrenih brodova. Upravo francuski lučki filmovi, poput Grémillonovih *Remorkera (Remorques)*, 1939), bude žal za nedostatkom većeg broja (osobito igralih) filmova snimljenih u Rijeci, odnosno s motivima lučkog života i brodogradilišta.

Babajin film tu prazninu ne nadopunjuje, ali može dje-lovati kao slučajni predložak za mogućnosti kinemato-grafije koje se još nisu ostvarile. Poslijeratna politička odgoda službenog ulaska Rijeke u matičnu državu, potaknula je ovu Babajinu namjensku rekonstrukciju Rijeke. No, o uspješnosti takve promidžbe najbolje mo-

gu svjedočiti sami stanovnici grada. Jedan dio u filmu istaknute industrije, ona brodogradnje, nepovratno se promjenila od "poletnih" 50-ih, dok lučki dio i dalje dje-luje, pretpostavljam, sa sličnim ciljevima, ali ne toliko opušteno.

Literatura

- Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2001, "Razgovor s Antom Babajom", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 7-36.
- Radić, Damir, 2000, "Filmovi Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 37-48..
- Rubeša, Dragan, 2010, "Razbijene iluzije: filmski zapisi o dvije luke – Rijeka i Genova jučer i danas", *Novi list*, 17. travnja 2010.

Tomislav Čegir

Struktura *Izgubljenog zavičaja*

62 / 2010

Izgubljeni zavičaj (1980) redatelja Ante Babaje nastao je u suradnji s književnikom Slobodanom Novakom kao adaptacija i rekonstrukcija istoimenog izvornika toga spisatelja. U narativnoj strukturi filma uočavamo tri vremenske razine; svremenu, prijeratnu i poslijeratnu. Svremenu koja je narativni okvir, prijeratnu kao ključni dramaturški segment, dok poslijeratna predstavlja prijelaznicu korjenitog odlaska središnjega lika iz zavičajnog okružja. Odnos oca i sina okosnicom je toga iznimnog Babajina djela, a ujedno je to i film to izraženog promišljanja prostora, s naglaskom na eksterijerne, te slikovnošću koja obilježava svaki pripovjedni segment. Ostvarenje očituje i etnografske i povjesne vrijednosti, uz nužan glazbeni upliv i mjestimičnu naznaku mitskog konteksta. Nepobitno, *Izgubljeni zavičaj* uvrštavamo u same vrhove opusa Ante Babaje, pa samim time i hrvatske kinematografije.

U narativnoj građi *Izgubljenog zavičaja* (1980) Ante Babaje razabiremo čak tri vremenske razine.¹ Svremenu koja je istodobno početni i završni okvir čitave dramaturgije, prijeratnu koja je njena središnja okosnica, te poslijeratnu koja je neka vrsta prijelaznog segmenta u korjenitom odlasku središnjega lika iz zavičajnog okružja. Te tri vremenske razine, njihova jasna razgraničenost na tri protagonistova životna razdoblja, predadolescentsko, muževno i sredovječno, ujedno su i tri povjesna razdoblja otočkog okruženja, prvotnog rudimentarnog zaleđa, zatim posljedica ratnih razaranja i tegoba, te naposljetku modernizacije društva. Kako pak narativnost ovoga ostvarenja nije kronološki pravocrtna, već retrospektivna, posezanje za povjesnim iz suvremenog i modernog postaje stvaralačkim odabirom, pomno vođenje gledateljeve pozornosti, pa tako i gledateljevim uvidom u osobnost središnjega lika i društveni pomak.

Sagledamo li pak, taj film s prostornog stanovišta, po-

svema je razabirljiva njegova eksterijerna usmjerenost. Kako prizori u interijeru sačinjavaju tek manji dio *Izgubljenog zavičaja*, dok raznovrsni eksterijeri naglašeno prevladavaju, jasno je da Babaja u ovom ostvarenju pažljivo uspostavlja prostorne odnose, gradirajući njihovu ulogu i važnost u dramaturgiji i slikovnosti cjeline. Pritom i u interijernim i eksterijernim prizorima filma uočavamo najmanje dvojakost predočavanja, čak i suprotnosti prostornih zaleđa koje postaju evokativnim i ugodajnim predznakom gledateljeve recepcije zasebnih narativnih segmenata, kao i čitavog filma.

Razina suvremenosti

Razmotrimo li suvremenu vremensku razinu *Izgubljenog zavičaja*, nedvojbeno moramo naznačiti namjernu površnost društvenoga konteksta, površnost u kojoj razabiremo krajnosti od ironijskog odmaka do svjesne karikiranosti nekih sporednih likova i situacija. Opreka je to ne samo dvjema razinama razdoblja prošlosti, već i pasivnosti, pa i otuđenju središnjega lika (Zvonimir Črnko). Podjednako, ilustrativnost početnoga kadra nije tek podloga filmske špice, dapače polutotal broda u prelasku preko morskih prostranstava do jadranskoga otoka istodobno je i dramaturška naznaka, ali i mitski motiv simboličnoga junakova suočavanja i s prošlošću i s podsvjesnim. Sekvenca brodskog putovanja naznačuje kontekstualne suprotnosti zavičajnog naslijeda i tradicije s turističkim težnjama, a sasvim sigurno i središnju egzistencijalnu tematiku filma.

Bez poteškoća možemo ustanoviti da razinu suvremenosti autori razabiru sa stanovišta svojevrsnog društvenog otuđenja od tradicionalnih zasada. Inozemni turizam, kao i arheološka otkrića, koliko god potiču gospodarski napredak i kulturno vrednovanje podneblja, toliko potiru

¹ O suradnji redatelja i književnika Slobodana Novaka precizno je pisao Jurica Pavličić u tekstu "Babaja i Novak: iskustvo insularnosti", u monografiji *Ante Babaja* (ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek, Zagreb 2002: Nakladni zavod Globus), pa ćemo ovom prigodom samo

napomenuti da Babaja, u suradnji s Novakom, filmskoj prilagodbi izvornika prilazi rekonstrukcijski, koristeći pritom i motive iz još jednog Novakova djela, *Izvanbrodskog dnevnika* (1976).

Ivo Gregurević u filmu *Izgubljeni zavičaj* (1980)

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

obiteljsko naslijeđe središnjega lika, onemogućuju uspostavu tradicijskih veza ili sustavniji odnos prema prošlosti. Upravo nam se zbog toga ne moraju učiniti začudnim redateljsko-snimateljski postupci odabira planova i primjena zagasitog kolorita i u eksterijernim, a pogotovo u interijernim scenama. Naglasak odabira srednjih planova, u kojima gledatelj ne može u potpunosti razabratи psihološke ili emotivne reakcije središnjega lika u zadanoj situaciji administrativne pogreške mjesne uprave, postaju poput iskaza društvenog zatiranja pojedinčeve osobnosti, ali i iskazom njegove pasivnosti. U gledateljevoj je percepciji jasna zbijenost prostora i unutrašnjih i izvanjskih. Odnos autora *Izgubljenog zavičaja*, kao i središnjega lika prema preminulom ocu (Nereo Scaglia) naznačuje se u sceni na mjesnom groblju, a svrhovito razvija i provodi u retrospektivnim segmentima filmske građe.

Prijeratna vremenska razina

Nemojmo zaboraviti da prijeratna vremenska razina započinje upravo pomalo bezizražajnim krupnim planom predadolescentnog dječaka – središnjega lika (Miljenko Mužić), a završava užim bliskim planom toga istog protagonista – ovoga puta zaplakanog zbog stida i svijesti o očevim pogreškama i slabostima. Podjednako, početna je scena smještena u prostorima kućnog predvorja nalik interijeru, a završna u dječjoj sobi, dok je većina filmske građe tog segmenta izrazito eksterijerna. Nema sumnje da takav narativni okvir postaje sponom subjektivnog osvrta središnjega lika, ali podjednako uslijed njegove pasivnosti i gledateljeva aktivnijeg sagledavanja prikazanog. I dok narativna nit svrhovito slijedi razvojni put, prijeratnu vremensku razinu razlučujemo u tri zamalo zasebna dijela, razmjerno raznolikih okružja, slikovnog

uprizorenja, a samim time i redateljskih postupaka. Upravo zbog takvih zasebnosti koje se ipak usuglašavaju u filmskoj cjelini te čemo dijelove razvrstati pomalo školski, ponajviše zbog njihove razabirljivosti.

1) Ladanjski izlet oca i sina u pratnji sporednih likova kontese i kontesice te otočkoga težaka prožima se s osvještavanjem dječakove spolnosti, ali i s detaljnim uvidom u djelatnost otočkih seljaka prigodom striženja ovaca. Ujedno svjedočimo o položaju oca, predradnika na vlastinskom posjedu, koji se neprestano hvasta svojim položajem. Međutim, ujedno je u procjepu podložnosti aristokraciji i nametanju vlastitih vrijednosti težacima, pa njegov društveni položaj ostaje nepotpuno prihvativ i jednima i drugima. Razmatrajući taj segment kroz stanovišta prostornih suprotnosti, posvema je jasno da usmjerenost prema kopnenom zaleđu razabiremo poput snažne utemeljenosti prikazane društvene zajednice, njenih hijerarhijskih postavki. Nasuprot tome, naglasak na morskom okrilju prigodom naznačenog buđenja dječakove spolnosti postaje snažnim iskazom odmaka od uvriježenog, a uz naznačenu sponu predočene špilje, i izrazitim mitskim simbolom podsvjesnog, prerastanja iz dječaštva u adolescentno razdoblje.

Pritom nas ne mora čuditi da kopneno i morsko područje Babaja i snimatelj Goran Trbuljak predočavaju oprečnim postupcima. *Plein air* obaju okružja nalik je hrvatskom slikarskom modernizmu, a dok razmjerna horizontalnost morskog postaje i narativnim motivom, česta geometrijska ocrtavanja likova u kopnenom okrilju iskaz su dinamičnih kompozicijskih postavki kadrova u ovom segmentu, kao i hijerarhijskih društvenih postavki.

2) Noćni tunolov pripovjedni je segment naglašene dramatičnosti, i zbog akcijskog djelovanja skupine ribara, ali i zbog egzistencijalne opasnosti po jednoga od njih. Podjednako, ugroženost ribolova je i izvansksa, jer su brži i učinkovitiji talijanski brodovi motornog pogona znatno su uspješniji od domaćih jedrenjaka. Tunolov je obavljen noćnom tminom, pa nas ne mora čuditi slikovnost koja se oslanja o naslikeće baroknog *chiaroscuro*, ali nas svakako može iznenaditi odabir planova u kojem naglašeniju ulogu imaju detalji ili bliži planovi, negoli srednji, a kadrovi mlađahnoga središnjeg lika predstavljaju svojevrsne ritmične interpunkcije u sklopu filmske građe ovog segmenta. Kreće li se odabir planova od bližih prema srednjim, postaju to kadrovi strepnje i iščekivanja, bilo zbog izvanske opasnosti, bilo zbog egzistencijalne ugro-

ženosti sporednoga lika.

Upravo egzistencijalna ugroženost sporednog lika, teška tjelesna povreda, postaje sponom njegova spašavanja trošnim jedrenjakom prepunim noćnog ulova. Djelotvornost oca središnjega lika presudna je u spašavanju, pa je barem djelomice ublažen uteg njegova neprestana iskazivanja nadmoći i prigovaranja. Redateljsko-snimateljski postupci, pomalo i začudno, potpuno su oprečni prijašnjem pripovjednom segmentu. Babajin odabir planova, njihovo montažersko usuglašavanje u izvedbi Martina Tomića, nagovještavaju razmjerno drugačiji filmski ritam. Dok je u noćnom tunolovu i zbog same tmine mjestimična plošnost kadra bila nužna zbog razabirljivost, u jutarnjoj plovidbi jedrenjakom mizanscena ponegdje odražava primjerenu raskoš, te je barem jedan kadar toliko slojevit u dubinskom nizanju planova da gledateljev pogled doslovno može kliziti u izboru prikazanog. Slikovnost morskog i nebeskog plavetnila, mirnoća morskog prostranstva suprotstavljena je brodskim prostoru rudimentarnih odrednica i naznačenih smeđih tonova, pa takav kolorit ne predstavlja tek očitovanje slikarskog naslijeda hrvatskog modernizma ili pak američkog slikarstva 19. stoljeća, već i zamalo postmoderan (!) odslik pustolovnog filma klasičnoga razdoblja.

3) Segment je berbe smješten u okružje otočkog podneblja, škrto okružje kojem ipak ne nedostaje zadivljujućih prirodnih prizora. Pritom, početne scene prikazuju međusoban odnos oca i sina, ali i odnos ljudi s okružjem, od kojih upravo druga od njih iskazuje zamalo mitsko usuglašavanje prirodnog i ljudskog. Detaljno predočavanje berbe obuhvaća, međutim i moralni rasap seljačke zajednice koja uslijed neimaštine stremi grabežu, ali i očev moralni rasap nastao kao posljedica njegove bludnosti. Nužno je prisjetiti se da ova moralna sunovrata otkriva upravo središnji lik – dječak. No, dok je društveni rasap po njegovu opstojnost ipak marginalan, očeve posrtanje je izravan iskaz rušenja roditeljskog autoriteta.

Slikovnost ovoga segmenta odražava kolorit znatno nižeg intenziteta, podjednako i zbog rane jeseni, i zbog kontekstualnog odnosa oca i sina. Zanimljivo je da se redatelj u suglasju sa snimateljem Goranom Trbuljakom kompozicijskim postavkama planova poigrava raznim perspektivama, dubinskim kraćenjima kao ritmičnim naglašcima egzistencijalnosti težaka, a uporaba srednjih planova postaje vodiljom otkrivanja očevih grijeha, vodiljom koja vrhunac doseže u zamračenom interijeru

*Izgubljeni zavičaj* (1980)

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

dječakova otkrivanja očeve požude. Neprestana očeva bahatost koja tijekom narativnosti zbog redundantnosti postaje poput šuma u komunikacijskom kanalu, naposljetku je svedena na tjelesnu i moralnu slabost, pa je dječakov stid posvema logična posljedica, a njegovo razočaranje uzrokom dalje pasivnosti.

Poslijeratna filmska razina

Ako je završni kadar prijeratnog filmskog segmenta bio uži bliski plan zaplakanog dječaka, početni je srednji plan odrasloga središnjega lika u dolasku brodom na zavičajni otok, a čitav je narativni segment suočavanje s posljedicama rata, kao i očeva nasilnog stradanja. Ne mora napisati čuditi naglašena usmjerenost interijernim prizorima većinom obavijenim noćnom tminom, prizorima koji očituju očaj sporednoga ženskog lika, nekadašnje očeve sluškinje (Nada Spasojević), ali i posvemašnju pasivnost i otuđenje središnjega lika. Uporaba ogledala kao pripovjedno-slikovnog postupka ujedno je i uteg gledateljevoj recepciji koja se spram predočenog ne usuglašava

izravno, već s odmakom. Odlazak središnjega lika iz začvajnog okružja srednji je plan toga pasivnog junaka u zamalo ležećem položaju na brodskoj palubi, plan koji sugerira i njegovo gubitništvo.

Zbog toga i završna sekvenca suvremene filmske razine tek snažno naglašava prostornu i osobnu nepripadnost središnjega lika, nepripadnost oprečnu ironijskom odmaku nedovoljno pripremljenoga pogreba, nedovoljno pripremljenog uslijed društvenih težnji gospodarskog prosperitetata. Usamljenost je toga protagonista, kao i društvena iskorijenjenost, potpuna, pa se on ne može očitovati na razmeđu sadašnjosti i prošlosti, što završni total svrhovito podcrtava.

Glazbena dimenzija filmske cjeline pod vodstvom Ante Klobučara u prilagodbi glazbenih ostvarenja Claudio Monteverdija postala je u primjerenu odabiru u raznim segmentima dio narativne građe ovoga iznimnog ostvarenja. Ne treba pritom zaboraviti ni unutarprizornu ovlaštu uporabu *country* hita Johna Denvera *Country Road* u prvoj sekvenci filma, uporabu koja i namjenski

ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

*Izgubljeni zavičaj* (1980)

i kontekstualno odražava odnos središnjega lika prema zavičajnom podneblju.

Izgubljeni zavičaj je ostvarenje djelotvorno izraženih etnografskih vrijednosti. U svakom od retrospektivnih segmenata svjedočimo detaljnou iskazu djelotvornosti otočkog pučanstva razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Razabirljivo i vjerodostojno predočavanje striženja ovaca, tunolova i berbe postaju tako i kontekstualan, kao i sadržajan dio filmske narativnosti. Gotovo bismo mogli ustvrditi da Babaja iskazu naznačenih etnografskih vrijednosti pristupa dvojako: istraživački, ali i osobno. Istraživački upravo zbog toga što detaljno pristupa svakom od motiva djelotvornosti i opstojnosti otočkog pučanstva, a osobno uslijed vlastita naslijeđa odrastanja u okruženju jadranskoga otoka.

Ne smijemo zaboraviti ni povjesnu vrijednost ovog ostvarenja, vrijednost koja se zasigurno preklapa i s ne-tom razabranim etnografskim predznakom. *Izgubljeni zavičaj*, dakako, nije povjesna čitanka, no u njemu bes-pogovorno svjedočimo o društvenom, gospodarskom

i kulturnom stanju podneblja i razdoblja. Tako kroz prizmu rudimentarnosti egzistencije seljaka očituјemo gospodarski zastoj, podložnost vlastelinskom nadzoru, gotovo nemogućnost znatnijega društvenog razvijanja, dakle represivne čimbenike. Podjednako, u segmentu tunolova svjedočimo rasapu brodarstva, rasapu u kojima se domaći jedrenjaci ne mogu mjeriti s talijanskim parobrodima upravo uslijed nižeg gospodarskog statusa. Ideološki predznak toga filma, a pogotovo poslijeratnog segmenta, ublažen je zbog vremenskoga odmaka, kritičnost prema društvenim nepravilnostima svedena je na osobnu razinu, a višegodišnji pomak uprizorenja od književnog izvornika (1955) uzrok je temeljiti filmske rekonstrukcije društvenog konteksta.

Slojevit koliko je to god moguće, *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje razotkriva se u tridesetogodišnjem vremenskom odmaku u zamalo potpunoj raskoši, pa ga možemo postaviti u same vrhove stvaralaštva toga prijelomnog hrvatskog filmskog autora.

Irena Paulus

Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje

Glazba i šumovi svakako su veoma važna komponenta u igranim filmovima Ante Babaje, uskladena s drugim komponentama njegove poetike – od populizma do elitizma, od povijesnosti do svevremenosti. Međutim, dok se za *Carevo novo ruho* i *Brezu* može reći da koriste glazbu na inovativan način, kasniji autori u cijelovečernji igrani filmovi prvenstveno koriste glazbu kao tzv. muzak, neutralnu, pasivnu glazbu, prilagođenu temeljnim značajkama filma. U *Mirisima*, *zlatu* i *tamjanu* tako se zvukovima pridaje simbolička vrijednost, a u *Izgubljenom zavičaju* pasivnost junaka ocrtava se i na zvučni način. Premda temeljno nemetaljivi, i glazba i govor i šum mogu se isprepletati na eminentno modernistički način, tako da se čak briše razlika između tih kategorija.

***Carevo novo ruho* i *Breza*: tipičnosti i populizam**

U opusu Ante Babaje pet je dugometražnih igranih filmova. No dok su *Carevo novo ruho* (1961) i naročito *Breza* (1967) i danas prijemčivi publici zbog sadržaja – u prvome slučaju radi se o scenariju nastalom prema istoimenoj bajci Hansa Christiana Andersena, a u drugome prema novelama Slavka Kolara – *Mirisi*, *zlatu* i *tamjan* (1971), *Izgubljeni zavičaj* (1980) i *Kamenita vrata* (1992) lirske su, meditativni filmovi sporijeg tempa, što najčešće nije garantija uspjeha kod široke publike.¹

Zvučne staze Babajinih ranih igranih filmova također do nekle prate ideju populističkog, u *Carevom novom ruhu* i *Brezi*, dok su preostala tri filma usmjereni prema filmskom elitizmu. U *Carevom novom ruhu* i *Brezi* pristup filmskoj glazbi i filmskom zvuku relativno je uobičajen,

moglo bi se reći "klasičan". Andelko Klobučar, koji potpisuje sve partiture Babajinih igranih filmova, osim *Mirisa*, *zlatu* i *tamjana* (jer tu nema glazbe), u *Carevom novom ruhu* neorenesansnom glazbom ocrtava vrijeme radnje,² dok se neoromantičnim elementima čak približava hollywoodskim tipičnostima. Što se tipičnosti tiče, koristio se i tematskim radom (koji je u filmskoj glazbi uobičajen), a tu su i elementi novije glazbe s početka 20. stoljeća i kasnije, koji se na neki način odražavaju u stilizacijskim karakteristikama i "golom" izgledu filma (pozadina svih scena je bijela, a scenografija je svedena na minimum). *Breza* je također glazbeno "tipična", a za kraj 1960-ih čak i ispred svojeg vremena. Naime, Klobučar se ovdje eksplicitno služi filmskim songom: radi se o pjesmi *Slavuj pjeva* koja nosi folklorne karakteristike, ali koja je upletena u partituru kao glavna tema filma.³ Tu je, također, i brojaličica *Jedna pura, dva pandura* koja ide korak dalje od ranije pjesme: Babaja ju je, naime, montirao poput suvremenih spotova, što je, četrdesetak godina nakon filma, inspiriralo sastav HR ELECTRO da iz iste osmisli i snimi komercijalni glazbeni spot.⁴ Ono što se u svoje vrijeme činilo samo zgodnom idejom, danas funkcioniра komercijalno: kao reklama za film *Breza*. No dok se o *Brezi*, a i o *Carevom novom ruhu* može govoriti s obzirom na uobičajene postupke u filmskoj glazbi (*Carevo novo ruho*) i s obzirom na blizinu suvremenog populističkog tretmana filmske glazbe (*Breza*), ostala tri Babajina igrana filma ne mogu se time podićiti. Doduše, u njima također ima elemenata suvremenog tretmana filmske glazbe, ali on je daleko

62 / 2010

¹ Naglašavajući autorstvo s jedne strane i "potpuno posvećenje umjetnosti" s druge, Turković navodi da takva opredjeljenja nužno vode u elitizam: "koncentracija na umjetnost traži usredotočenje uz isključenje" (2002: 42).

² Doduše, Andersenova priča je, poput svih bajki, bezvremena, ali se odvija "jednom davno" a to bi moglo biti i 15. i 16. stoljeće. Na to vrijeme upućuju i kostimi.

³ Song u vrijeme nastanka *Breze* nije novost, ali je relativna novost da se song upleće u partituru kao što to čine Dimitri Tiomkin u vesternima, odnosno John Barry u filmovima o Jamesu Bondu. No komercijalna vri-

jednost songa u to vrijeme još nije bila otkrivena.

⁴ HR ELECTRO je skladateljsko-producentski dvojac kojeg čine H. Crnić Boxer i B. Harfman Hari, a koji je uz pomoć ansambla Lado, ostvario iznimno uspešan album naslova *Lado electro* na kojemu se našao i song "1Pura2Pandura". Koliko je spotovskog potencijala u izvornoj brojalicu pokazuje podatak da je spot, koji je nastao na temelju suvremenog songa "1Pura2Pandura", prikazan na brojnim stranim i domaćim televizijama (između ostalog, i na američkoj LinkTV koja ga je uvrstila u svoj godišnji Top 10) te da na web-stranici National Geographica taj spot predstavlja Hrvatsku (usp: <http://www.hrelectro.hr/lado%20electro.htm>). Inače, brojalicu je pronašao i u film umetnuo glazbeni voditelj Živan Cvitković.

Milka Podrug-Kokotović, Ivona Petri i Sven Lasta u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* (1971)

družčiji: glazbeno je polazište Babajinih kasnijih igranih filmova *muzak* – neutralna, pasivna glazba, ali i specifičan odnos prema filmskom zvuku uopće.

Zvučno ustrojstvo simbola u filmu

Mirisi, zlato i tamjan

Pišući o Babajinu filmu *Mirisi, zlato i tamjan* i njegovoj vezi s istoimenim romanom Slobodana Novaka, Jurica Pavičić ističe da "roman pripovijeda o razočaranom ljevičaru (...) koji u neokonzervativnoj konverziji otkriva vrijednost starine, baštine, korijena i zavičaja" i čiji se vjerski svjetonazor u svemu tome opet na način "povrat-

ka korijenima" također suptilno mijenja (2002: 63-64). Za razliku od romana, naglašava Pavičić, film nije toliko politička alegorija (premda je i to, prema samom Babaji), nego je u središtu pozornosti egzistencijalno ništavilo.⁵ Svojevrsni nihilistički svjetonazor odražava se, kako Turković piše, u "golosti" sadržaja i situacija,⁶ koje Pavičić prevodi kao "okljaštrenost na neizostavno", a koje se čini poput "ekranizacije Becketta", filma o "očajnim individuama bez adrese i prošlosti" (Pavičić, 64, 65) ili filma koji se na najlogičniji mogući način u opusu jednog filmskog autora nadovezuje na, također politički izazvanu (prema riječima Anđelka Klobučara), "golost" scenografije u filmu

⁵ Babaja je svjedočio da je film, dok se prikazivao u Zagrebu, "imao vrlo pristojne kritike i pristojan broj gledalaca", no kada je prikazan na Filmskom festivalu u Puli, "nikad Pula nije tako zvijždala kao te večeri" (Radić i Sever, 2002: 184). Zviždanje je Babaju teško pogodilo i, kako se čini, od toga se nikada nije potpuno oporavio. S druge strane, na smotri hrvatskih filmova u Londonu publiku je "u dvorani, dok je gledala kako jedna starica, Ivona Petri, maltretira jedan bračni par, uživala, urlala od smijeha. Dok su misili da će to biti film o tome uživali su, a kad je to krenulo u te političke vode interes je padao, padao do dna" (ibid., 186). Naposljetku, sam je Slo-

boden Novak u Varsavi prisustvovao komornoj projekciji *Mirisa* i to je bila, kako kaže Babaja "najveća poslastica... Jer oni su to razumjeli, sva ta naša politička, nazovimo to, mučenja ili kako hoćemo; oni to razumiju" (ibid.).

⁶ Turković tvrdi da se poslije *Tijela* (1965) u Babajinim filmovima "pojavljuje neka jaka kompozicijska intervencija u pripovijedanje" koja se u *Mirisima, zlatu i tamjanu* očituje "u inzistentnoj varijantnoj repetitivnosti ogoljelih situacija (...) s već navedenim ritmičko-stilizacijskim 'kodama'." (2002: 48)



ANTE BABAJA (1927-2010)

62 / 2010

Sven Lasta u filmu Mirisi, zlato i tamjan (1971)

Carevo novo ruho (Paulus, 2002a: 196 i 206).

Upravo ta "golost" i "okljaštrenost" odrazila se na ustrojstvo zvučne staze *Mirisa, zlata i tamjana*. "To smo Boško Violić i ja radili i htio sam jedan namjerno asketski film," rekao je Babaja o scenariju. A zatim je to povezao s glazbom: "I dao sam si riječ da neću nikakvu muziku unutra, ali da muzika mora postojati u filmu, u ritmu, u svemu. I doista, osim malo na špici, nema je" (cit. u Radić i Sever, 183).

Na auditivnoj razini to je značilo da na filmskoj špici ne ma zabilježenog imena skladatelja, da je prisutnost glazbe minimizirana, da je govor šturi i usiljen te da su zvučni efekti rijetki. No šumovi privlače pozornost kao da su u prvoj planu i kao da se, ponekad, njima namjerno pretjeruje. Zvuk fekalija bačenih niz liticu eksplicitan je i upravo pretjeran: to je u zvuk pretočen život "između dva sranja" s kojime se junak pokušava pomiriti. Pretjeruje se i sa zvukom koraka koji, ponekad, predstavljaju

jedini šum, a koji su izraz osamljenosti i društvene izolacije. A opet, zvonjava zvona s obližnje crkve nerijetko nadopunjuje i kontrapunktira ostalim zvukovima kao uhu ugodna, sveprisutna dominanta.

Premda mu je uskraćena glazba (osim u špici i u sredini filma gdje se pojavljuju božićne pjesme), film je doista "glazben" (kao muzički voditelj potpisani je Živan Cvitković). Specifično ritmičko oblikovanje o kojem je govorio Babaja ("ima ritam, ima krasan ritam", u Radić i Sever, 185) čuje se već u jednoj od ranih scena u kojoj junak hodajući nogom udara (bubnja) u lonac za vodu. Zvuk je objašnjen sadržajem (poziva se susjeda da pomogne vađenju vode iz bunara), ali se samo bubnjanje doživljava kao iskaz prkosa (Sven Lasta glumi Maloga s vječno stisnutim licem) koji potencira te na neki način i dodatno ublažava spomenuta zvonjava crkvenog zvona.

Crkvena zvona čuju se i u sceni u kojoj se Mali spušta niz stube,⁷ a to je, pritom, jedina scena u kojoj se u fil-

⁷ Babaja je scenu snimio overlapinzima da se dobije dojam kako se junak spušta (propada) sve dublje i dublje (ibid., 189).

mu pojavljuje glazba. No daleki odjek božićne pjesme *U to vrijeme godišta* koju pjevaju ljudi pred prepunom crkvom (Babaja u pozadini pokazuje kako ljudi stoje pred crkvenim vratima) nikada ne uspijeva potpuno zaokupiti pozornost. Dok se pjesma u početku "bori" s udaljenošću (zbog čega je tiša) i dominantnom zvonjavom (zbog čega ju je teže pratiti), u trenutku kada je junak bliže crkvi, nagrizaju je zvukovi prirodnih elemenata: snažnog vjetra i valova kojima Mali (simbolički vičući "u vjetar") povjera-va svoj prkos.

Pjesma govori da je nastupio Božić i da će se, ako je vjerovati "proročanstvu" susjede, bračni par uskoro "riješiti" čangrizave i zahtjevne, odvratne starice. Ona bi, naime, trebala umrijeti na Sveta Tri kralja. Otuda sveprisutnost motiva tog blagdana. Njime film započinje: božićna pjesma *Tri kralja jahahu* prati uvodnu špicu i uvodnu scenu u kojoj se sukobljavaju mladost – Mali kao dijete odjeven u anđela; i starost – u to vrijeme Madona već ima podosta godina. Sv. Tri kralja se također spominju u razgovoru. To je svojevrsna vremenska granica: osim kao mogući oblik "spasa" od starice putem najavljenе smrti, blagdan je barem djelomičan spas za Maloga jer mu se tada žena vraća iz Zagreba pa će pomoći pri njezi i brizi oko starice. A aludira se i na svjetsku književnost, točnije, na Shakespeareovu komediju *Na Tri kralja – ili: kako hoćete*, što cijelu situaciju Maloga i Drage stavlja na rub tragikomedije.⁸ Madona, međutim, ne umire, premda se na trenutak čini da je doista umrla. Ono što njezino raspadajuće tijelo čvrsto drži na životu je njezin akuzmatičan glas. Madona je u pravom smislu riječi *acousmêtre* (usp. Chion, 2007), doslovno glas bez tijela (*acoustic*), glas koji se čvrsto drži svoga "biti" (*être*) i koji gospodari situacijom (*maitre*,

gospodar). Babaja, naime, često snima Madonu tako da se njezina soba s krevetom nalazi u drugom planu, ali da se njezin glas jasno čuje. Taj je glas sveprisutan, poput svojevrsnog promatrača koji se, premda doista ne vidi što se zbiva, upleće u razgovore i situacije, pa i u najintimnije trenutke među likovima. Taj glas, koji za razliku od ruiniranog tijela, posjeduje moć (u sceni u kojoj Madona ne želi pustiti šalicu, komentira: "Ma znači da sam ja jača od tebe! Kako to?") te se često tajanstveno javlja i u najneočekivanijim trenucima (kada se čini da je doista umrla, Babaja snima Maloga i susjedu, a ne staricu koja leži u istoj sobi: zato se njezin Glas javlja poput mističnog svojstva koje govori kao da je upravo ustala iz mrtvih). Odvojenost glasa od tijela postignuta je i na producijskoj razini: Madonu je utjelovila Ivona Petri, a glas joj je posudila Nada Subotić.⁹ Naposljetku, Glas je toliko očarao redatelja Božidara Violića da je u svom kazališnom uprizorenju filmskog scenarija izbjegao pokazati Madonu inzistirajući da se ona samo čuje.¹⁰

Pasivnost glavnog i aktivnost sporednog junaka u *Izgubljenom zavičaju*

Između romana *Mirisi, zlato i tamjan* i *Izgubljeni zavičaj* postoji niz spona,¹¹ a postoji i bliskost zvukovnih rješenja u njihovim filmskim adaptacijama. Dok za *Mirise, zlato i tamjan* Babaja odlučno tvrdi da nije htio imati glazbu, a svejedno ju je – manje u doslovnom, a više u prenesenom smislu – ipak upotrijebio, u njegovoj filmskoj adaptaciji *Izgubljenog zavičaja* glazba je u doslovnom smislu prisutna, ali je u prenesenom smislu zapravo nema. Ovdje su, naime, korišteni odlomci stavka *Magnificat* iz djela *Vespro della Beata Virgine* Claudiјa Monteverdija u

⁸ Tragikomičnost se ogleda i u razgovoru između doktora i Maloga. Nakon što je susjeda objavila da Madona "neće još dugo" i da će umrijeti na Sv. Tri kralja, doktor pita Maloga: "Kada se očekuje sretan događaj?". Mali odgovara: "Na Tri kralja!". Ne shvaćajući o čemu je riječ, Madona pita: "Kada?" "Na Tri kralja", iznervirano ponavlja Mali, "ili: kako hoćete". "O, pa to nije tako dugo, svega desetak dana..." tješi ga doktor.

⁹ Babaja je u razgovoru s Radićem i Severom rekao kako mu je strašno zao što ime Nade Subotić nije stavio na filmsku špicu: "Nadi sam se ispričavao uviјek, cijeli život, nisam je stavio na špicu..." (Radić i Sever, 185).

¹⁰ "Raspadajuća starica koju glumi Ivona Petri a sinhronizira Nada Subotić čitavo vrijeme ima auru nadnaravnosti, nedodirljive simboličnosti," piše Pavičić. "Ona nije meso, nego ideja. Babaja je to izrazito želio. U svom monografskom intervjuu on će reći kako ga je zapeklo što mu je Ranko Marinković kazao kako 'fali ta nekakva nadnaravnost Madone'. On kaže: 'Ja mislim da sam to dao u tom prosudeu maksimalno. I dapče, imam više u filmu nego što Novak ima u romanu.' Ta 'nadnaravnost'

otišla je, ističe Babaja, korak dalje u Violićevu scenskoj preradbi romana, gdje se Madona uopće ne vidi, nego samo čuje." (2002: 65)

¹¹ Pavičić u Babajinoj monografiji piše: "Dvije Novakove knjige koje je Babaja ekranizirao u tom su smislu srodne. I *Izgubljeni zavičaj* (1955) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) u egzistencijalnom su smislu knjige o insularnom iskustvu, samoći i izmještenosti. U oba junaci moraju rekapituirati vlastiti odnos prema tradiciji, baštini i prošlosti u najširem smislu: junak *Izgubljenog zavičaja* tako što se vraća na otok nakon rata i prisjeća fragmenata obiteljske, klasne i svagdanske slike vlastite djetinjstva, a junak *Mirisa, zlata i tamjana* tako što redefinira svoj odnos prema starici plemkini Madoni Markantunovoj s kojom je osuden djeleti kućanstvo i brinuti se o njoj. Oba su motiva i ikonografski zatrpani otočkim Mediternom, i to u tri pravca: tako što posreduju jedno mrtvo društvo (kontesa, badesa, kolonata, rožilja, italoslavenskog jezičnog gemitšta), jednu ekonomiju (tunolova, jemate, pećenja rakije) i specifični katolicizam, koji osobito u kasnijoj knjizi nudi niz ikonografskih, kalendarskih i liturgijsko-teoloških ključeva za tumačenje" (2002: 58).

aranžmanu Anđelka Klobučara.¹²

Međutim, unatoč postojanju glazbe, redatelj je upotrebjava rijetko, a njezina je funkcija najčešće sekundarna: Babaja je obično koristi da "oboji" prijelazne ili panoramske sekvence. Budući da se radi o specifičnom rano-baroknom slogu koji već sam po sebi djeluje pasivno i "atmosferično", glazba zapravo gubi svoju temeljnu funkciju "vodiča kroz filmsko djelo" te se pretvara u muzak.¹³ Korištenje glazbe kao muzaka moglo bi se usporediti s filmovima koji uopće nemaju glazbu (dakle, poput *Mirisu...*): njihov je cilj stvaranje filmskog realizma (Peterlić piše da *Izgubljeni zavičaj* asocira na francuski poetski realizam /2002: 33/), pa glazba kao uputnica na nerealno ili fantastično u takvim filmovima nema što tražiti.

No škrтarenje glazbom te njezin izbor u *Izgubljenom zavičaju* predstavljaju perspektivu glavnog lika koji je pasivni promatrač. Ne čita se to samo iz smirenog tijeka Monteverdijevih dionica – to se čita iz gotovo skrivenih lajtmotivskih postupaka. Naime, dok se tijekom filma uglavnom ponavlja jedno djelo u istom instrumentalnom aranžmanu, novi aranžman – za dvije violine i gudače – ukazuje svojevrstan pomak od pasivnosti prema nešto većoj aktivnosti. Radi se o dvjema scenama u kojima je natuknuto rano otkrivanje seksualnosti – o sceni na barci u kojoj se kontesica, sunčajući se, slučajno (ili namjerno) obnaži pred Malim, i sceni u kojoj Mali gazi grožđe pred djevojkom koja zaokupla njegovu pažnju, a koja bi mu mogla biti (i vjerojatno jest) polusestra. Već ove dvije scene zadiru u bogatstvo tematike *Izgubljenog zavičaja* te kao posebne teme donose incest i specifičan odnos oca i sina. No glazba o tome ne govori gotovo ništa: sklad Monteverdijeva *Magnificata* upućuje na smirene emocije, na ljepotu prikazane prirode (naročito u sceni u barci) i, zapravo, navodi na zaključak da je junak (Mali) pasivno slijedio svoj životni put.¹⁴

Međutim, kako Peterlić piše, "najaktivniji sudionik zbijanja nije glavni lik nego njegov otac" (2002: 32). To je

važna tvrdnja, jer oko oca se vrti radnja premda on nije pozitivan lik, nego je "antipatični upravitelj imanja, izrabljivač i slabici" (ibid.). A Pavičić će otkriti da lik oca aktivno sudjeluje u oblikovanju zvučne staze: "Očevo ne prestano klepetanje o koječemu na lošem hrvatskom s puno talijanizama u filmu s vremenom zadobiva gotovo status šuma. Taj šum biva ironiziran dominantnim šumovima filma koje Babaja izvrsno koristi i koji odreda pripadaju sferi rada: prosijavanjem zemlje, gnječenjem grožđa, koprcanjem tuna u mreži" (2002: 67). Zvučna je staza, dakle, slično kao i u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, ispunjena zvukovima koji su nerijetko simbolički, koji djeluju glazbeno, ali čija uloga nadilazi ulogu priložene glazbe (zvučne je efekte oblikovao Zoran Lhotka). U filmu *Mirisi, zlato i tamjan* to je akuzmatični glas starice, a u *Izgubljenom zavičaju* to je zvuk arheološkog prosijavanja zemlje. *Izgubljeni zavičaj* je film sjećanja: tijekom dvaju *flashbackova* Mali se vraća u dalju (prije rata) i bližu (odmah nakon rata) prošlost, a ti su vremenski skokovi obilježeni zvukovima arheoloških sita iz sadašnjosti. Zvuk je objašnjen u najranijoj fazi filma: arheolozi su na groblju pronašli nalazište, pa tu rade.¹⁵ No zvuk sita pojavljuje se i na filmskim mjestima kojima očito ne pripada, a koji, u kontekstu filma sjećanja, podcrtavaju vremenske skokove iz prošlosti u bližu prošlost i naposljetku u sadašnjost. Turković taj zvuk naziva apstraktnim (2002: 46), no zvuk sita doslovno podsjeća na prolaznost, na groblje, na smrt. U usporedbi s akuzmatskim glasom iz filma *Mirisi, zlato i tamjan*, radi se o sličnom tipu zvuka, pa i sličnom postupku sa sličnim simbolizmom u pozadini. No u *Izgubljenom zavičaju* se na zvuku prosijavanja sita – koje je ponekad i pokazano, ali ponekad nije, kao da se doista radi o starici iz Babajina prethodnog igranog filma – ne inzistira kao u *Mirisima*, nego se taj zvuk pojavljuje planski i na precizno ciljanim mjestima. Arheološko sito je u *Izgubljenom zavičaju* znak za prošlost u kojoj se sadašnjost gubi. Ne nazi-va Peterlić film slučajno "izvornom potragom za izgublje-

¹² Klobučar je Monteverdija instrumentirao koristeći se "živim" instrumentima i sintesajzerom. Sintesajzer mu je služio za umetanje vokala u instrumentalne obrade.

¹³ Babaja nije mogao znati da će komercijalni filmovi 21. st. često koristiti takav tip glazbe. Na sličan način funkcioniraju glazbene podloge filmova kao što su *Plamina Brokeback* (A. Lee, 2005), *Michael Clayton* (T. Gilroy, 2007), *Kraljevstvo* (P. Berg, 2007) i *Narednik James* (K. Bigelow, 2008). S druge strane, Babaja na početku filma koristi prizornu glazbu s jasnim, možda prejasnim značenjem: u uvodnoj sceni na traktu mladić s gitarom pjeva "Country roads, take me home, to the pla-

ce I belong...". Glavni se lik vraća domu, mjestu kojemu bi, kako pjesma kaže, trebao pripadati.

¹⁴ Smirenost Monteverdijevih dionica zapravo proizlazi iz duhovnosti djela, što je ponekad sasvim suprotno njihovoj upotrebi u filmu (seksualne fantazije, incest, ljepota prirode). Naime, "Vespro della Beata Virgine" znači "Večernjica za Blaženu Djevicu" – radi se o nizu večernjih molitava skladanih za potrebe katoličke crkve.

¹⁵ Ideju o arheolozima na groblju Babaja je preuzeo iz Novakove knjige *Izvanbrodski dnevnik*.

Vedrana Medimorec i Ivica Kunčević u filmu *Kamenita vrata* (1992)

nim vremenom". On naime, nalazi da "poentiranje priče dobiva na snazi finalnim izjednačavanjem, združivanjem likova oca i sina u smrti" i jer film završava, "istina, ne počinjenim ali zato simbolički jasno naznačenim samo-ubojsvom" (2002: 32-33). To (samo)ubojsvo najavljuje zvuk pri vremenskom prijelazu: uz zvuk rada arheologa na groblju tu je i zvuk zvona koji doslovno i simbolički govore o smjeru kojime kreće priča.

Potraga za Odgovorom je završena: *Kamenita vrata*

U filmu *Kamenita vrata* pandan zvukovima Smrti – dakle, akuzmatičnom glasu starice, zvuku prosijavanja sita i zvuku zvona – zvuk je otkucaja sata kojim jedan poludjeli čovjek u liječničkoj čekaonici odbrojava minute do vlastita kraja. Smrt je jedna od važnih tema u Babajinim filmovima, a njome se u *Kamenitom vratima*, pišući i razgovarajući o njoj, bavi glavni junak, dr. Boras. No Boras misli da su Ljubav i Smrt neraskidivo povezani, pa kada na *Kamenitom vratima* upozna tajanstvenu ženu, gotovo je jasno da će, kao u Wagnerovu *Tristanu i Izoldi*, neobičan par (žena možda uopće ne postoji, možda je tek Borasova fantazija) naći mir i ljubavno sjedinjenje samo u smrti. Zato, ponekad, Ana i Boras jedno drugome govore meta-

dijegeetskim govorom, mislima.

Metadijegeetski govor blizak je, naravno, akuzmatičnom glasu, ali u *Kamenitom vratima* nije toliko nametljiv kao što je nametljiv i sveprisutan glas starice u *Mirisima, zlatu i tamjanu*. Za razliku od toga, dijegeetski, prizorni govor je – elitistički. To je govor filozofa i poeta koji u životu vide višu svrhu: zato je Borasova treća strast Glazba. Treba li navoditi koja glazbena djela sluša Boras? Beethovenov kasni gudački kvartet op. 130, Mozartov motet *Ave verum corpus* i Bachovu kantatu *Isuse, radosti ljudskih želja*. Nije li to neobično glazbeno-vjersko usmjerjenje za znanstvenika, premda njegov glazbeni repertoar obuhvaća i filozofska glazbena djela, poput stavka *Sehr langsam, misterioso* iz Mahlerove *Treće simfonije*, čiji tekst junak glasno citira? A da slika bude potpuna, tu je neutralna glazbena podloga, stvorena/improvizirana uz pomoć *cluster-a*, čiji je autor (ovdje filmski) skladatelj Andđelko Klobučar.

Ne piše, dakle, slučajno, Peterlić o *Kamenitom vratima* kao o "sublimatu većine motiva i ranijih ideja" Ante Babaje (2002: 34). Jer taj se sublimat ne odnosi samo na strukturu, sadržaj i vizualnost, nego i na zvučnu stazu. Naime, Klobučareva originalno skladana glazba funkcioniра poput muzaka, poput Monteverdijeve glazbe u *Izgublje-*

nom zavičaju, odnosno "tišine" ili namjernog izbjegavanja glazbe na zvučnoj stazi *Mirisa, zlata i tamjana*. U *Kamenitom vratima* popratna glazba svojom pasivnošću (premda je i ovdje, kao i u *Izgubljenom zavičaju* moguće navesti nekoliko lajtmotivički oblikovanih i mišljenih odlomaka) ponovno ocrtava svijet osamljenosti i izoliranosti. Dok je u *Izgubljenom zavičaju* muzak omogućavao distancu gledatelja spram priče, u *Kamenitom vratima* stvara osjećaj distance, ali ne toliko gledatelja spram filma nego glavnog lika spram okoline. Gledatelj je, međutim, uvučen u junakov dijegeetski prostor zahvaljujući upotrebi klasičnih glazbenih djela.

Paradoksalno, djela Mozarta, Beethovena, Bacha i Mahlera više pripadaju filmu od originalno skladane glazbe. Pripadaju mu u toj mjeri da je tekst iz pjevanog stavka Mahlerove *Treće simfonije* nadahnuće i životni moto glavnog junaka, pa i toliko da naslovnice s junakovih/Babajinih ploča postaju temeljem redateljeva strukturiranja kadrova.¹⁶

No, glazba ipak nije jedini smisao života, jer Borasa zauključuju čak tri stvari: Smrt – o kojoj piše u svojoj knjizi *Metafizika smrti*, koju proživljava svakodnevno sa svojim pacijentima, ali i osobno, kroz dva infarkta; Ljubav – koja mu do kraja ostaje tajnom i mističnom poput Smrti; te Glazba – koju sluša u svakoj prigodi i koju smatra ekvivalentom Ljubavi i Smrti. Radi se, u neku ruku, o "Svetom Trojstvu", o tri Borasu najvažnija životna elementa, tri motiva koji, kako piše Peterlić, zanimljivo predstavljaju "vrijednosti koje se najteže racionaliziraju" (2002: 34).¹⁷ Turković piše da su *Kamenita vrata* "testamentarni film" te govori o njegovoj lirsko-meditativnoj strukturi (2002: 50). Meni se više čini da epitet lirske meditativnosti ipak više pripada *Izgubljenom zavičaju*, dok su *Kamenita vrata*

filozofsko-meditativan film. *Izgubljeni zavičaj* je sniman poput pastorale, a u tom smjeru pokazuju i glazbene silnice.¹⁸ Naime, glazbena forma pastorale postala je značajna u vrijeme prvih koraka opere – a to je vrijeme obilježilo djelovanje Claudiјa Monteverdija, skladatelja čije su se opere uspjele jasno odmaknuti od inicijalne forme pastorale. S druge strane, *Kamenita vrata* sasvim su prožeta filozofskim, ili bolje rečeno metafizičkim meditiranjem. Metafizika nije samo dio sadržaja i dio naslova Borasove knjige, ni ustaljeni, sastavni dio dijaloga – metafizika se čita iz pasivnih glazbenih blokova *cluster* koje je skladao Anđelko Klobučar.

No za razliku od većine skladatelja koji, kada upotrebljavaju *cluster* na ovaj način, kao rezultat dobivaju tešku, masivnu glazbu kojoj se teško oduprijeti, Klobučar je uspio glomaznost *cluster* olakšati i svesti s općeg na intimno. Zbog toga su *Kamenita vrata* duboko subjektivan film u kojem subjekt – Boras – filozofski lamentira o Smrti.

Klasična glazbena djela sugeriraju junakovu vezu sa smrću, kao i njegov filozofski, gotovo vjerski odnos prema toj temi. No to više nije okretanje vjeri na način povratka korijenima kao u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, nego je to okretanje vjeri iz koje se traže odgovori. Od svih izabranih djela – a sva su birana pozorno, s određenom podtekstualnom porukom – Mozartov *Ave verum corpus* i Bachov *Isuse, radosti ljudskih želja* direktno se okreću vjeri, za razliku od Beethovenova kasnog gudačkog kvarteta op. 130, nastalog u vrijeme kada je skladatelj sam, svojim glazbenim rječnikom počeo tražiti odgovore o osamljenosti, izoliranosti i smrti. Metafizičkom idealu dr. Borasa možda je najbliži četvrti stavak Mahlerove *Treće simfonije* koja je u svojoj biti programsko djelo: Mahler je naslo-

¹⁶ Upitan da li je na umu imao Tarkovskog kada je snimio završnu sekvencu sa "slikama u vodi", nakon čega se vidi da je glavni junak mrtav, Babaja je rekao: "Mislim da ne; ako nečeg ima, nije bilo svjesno. Inače, to mi se jako dopalo, te slike u vodi – to su zapravo omotnice ploča. Kunčević mi je rekao: 'Napravio si poeziju od običnih stvari'." Babaja je smatrao da je na omotnicama ploča cijeli jedan svijet koji bi se dao umjetnički interpretirati. Ideju mu je dao student na Akademiji dramske umjetnosti koji je htio snimati film o gramofonskim pločama (usp. Radić i Sever, 2002: 196-197).

¹⁷ Sjetimo se da se motiv svetog broja tri pojavljuje i u *Mirisima, zlatu i tamjanu*.

¹⁸ Pojam pastorale kao odrednice *Izgubljenog zavičaja* upotrijebio je Pavlić. Međutim, on kaže: "Na prvoj razini *Izgubljeni zavičaj* je pastoralna, pjesma jednostavnom i krotkom životu težaka... Međutim, (...) Babajina pastoralna manje je idilična i u njoj socijalne sile prijete cijelo vrijeme." (2002: 66)

¹⁹ Ovdje se vidi da je Babaja u *Kamenitom vratima* doista birao same glazbene "cvebel". Dok Beethovenov gudački kvartet op. 130 sa svojih šest stavaka iskače iz okvira klasičnih kvarteta u četiri stavka, Mahlerova *Treća simfonija* gotovo potpuno poništava formu simfonije. Ne samo zato što je skladana (također) u šest stavaka, a ne u ubičajena četiri, nego i zato što je svaki stavak mišljen programno – prije izdavanja svaki je nosio naslov: 1. *Pan se budi, proljeće dolazi*, 2. *Što mi kazuju cvijeće i lilava*, 3. *Što mi kazaju životinje u šumi*, 4. *Što mi kazuje čovjek*, 5. *Što mi govore andeli* i 6. *Što mi govori ljubav*. Planirani sedmi stavak, *Što mi kazuje dijete* postao je posljednjim stavkom. *Četvrte simfonije*. Velika novina u formalnom okviru *Treće simfonije* je karakterna raznorodnost stavaka, kao i uvođenje ljudskog glasa, ženskog alta. Mahler je volio baratati s glasovima, i time se nesputano koristio u simfonijama premda je bio prvi nakon Beethovena koji se usudio toliko narušiti ustaljenu shemu. Simfonija je ipak u osnovi instrumentalno, a ne vokalno-instrumentalno djelo.

ve stavaka po nalogu izdavača zamijenio suhim oznakama tempa, pa se iz naziva četvrtog stavka *Sehr langsam, misterioso* ne vidi da je pravi, inicijalni naslov bio *Što mi kazuje čovjek* koji uglazbljuje tekst *Ponoćne pjesme* iz Nietzscheova djela *Tako je govorio Zaratustra*.¹⁹

Zanimljivo je da okretanje vjeri kako bi se objasnila smrt (unatoč tome što glavni junaci uopće nisu vjerski orijentirani) uvijek prolazi kroz glazbeni želudac. U *Mirisima, zlatu i tamjanu* ono malo glazbe što se pojavljuje u uvodu filma i tijekom Božićne mise koja se naslućuje u pozadini kadra su božićne pjesme. Time je, čini se, junaku koji je pasivan ali se ipak buni protiv egzistencijalnog ništavila i besmislenog tetošenja raspadajuće starice-države, ponuđen daleki izlaz iz mračnog tunela – u vjeri. U *Izgu-*

bljenom zavičaju večernje molitve Claudijs Monteverdija, koje djeluju poput pasivnog objekta (tako, uostalom, djeluje i Klobučareva glazba u *Kamenitim vratima*) nude također put iskupljenja: da li u smjeru crkve ili u smjeru potrage za istinom u prošlosti, ostaje otvoreno. No u *Kamenitim vratima* potraga je završena, a glavni junak odgovor ne nalazi samo u vjeri, premda izričito pita i razgovara sa svećenikom. Nalazi ga u filozofiji i glazbi koja je, uz Anu, njegova najveća ljubav. Nalazi ga, uostalom, u vlastitom iskustvu Smrti, a čini se da i Babaja nudi neki svoj odgovor. Nakon Bachove kantate, koja je Borasov (ali i Babajin) izbor, završna špica odjekuje tupo i nesmiljeno – u potpunoj tišini.

Literatura

- Chion, Michel, 2007, *Audiovizija: zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clio
- HR ELECTRO <<http://www.hrelectro.hr/lado%20electro.htm>> posjećeno 10. 5. 2010.
- Pansini, Mihovil, 2002, *Kamenita vrata*, u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 133-136.
- Paulus, Irena, 2002a, *Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (poglavlja: "Anđelko Klobučar – orguljaš u filmskom studiju", str. 163-194, i "Glazba na metre – razgovor sa skladateljem Andelkom Klobučarom", str. 195-209), Zagreb: Hrvatski filmski savez i Hrvatsko muzikološko društvo
- Paulus, Irena, 2002b, "Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 83-104.
- Peterlić Ante i Pušek Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 11-36.
- Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2002, "Razgovor s Antonom Babajom", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 139-216.
- Turković, Hrvoje, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić i Pušek (ur.), str. 37-56.

Filmografija Ante Babaje

1955.

JEDAN DAN U RIJECI

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Jadran film, 1955. – r. Ante Babaja – sc. Drago Gervais, Ante Babaja – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija, Radojka Ivančević – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 426m

1955.

OGLEDALO

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Jadran film, 1955. – r. Ante Babaja – sc. Vjekoslav Kaleb – k. Nikola Tanhofer – mt. Boris Tešija – gl. Nenad Kovačević – ul. Vinko Bajzec, Radovan Vučković, Igor Rogulja, Mirna Stopić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 386m

1957.

BROD

kratkometražni, dokumentarni

Zagreb film, 1957. – r. Ante Babaja – sc Jure Kaštelan, Vesna Parun, Ante Babaja – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija – gl. Ivo Malec – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 408m

POZDRAVI S JADRANA

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Jadran film, 1957. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Zvonimir Berković – k. Nikola Tanhofer – mt. Boris Tešija – gl. Mario Nardelli – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 382m

1958.

NESPORAZUM

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zora film, 1958. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Violić – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – gl. Bogdan Gagić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 355m

1959.

OPASNOSTI PRI RADU U LUKAMA

kratkometražni, edukativni

Proizvodnja: Zora film, 1959. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – kratkometražni, edukativni – c/b, 16mm, 198m

LAKAT (KAO TAKAV)

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1959. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Viošić – k. Hrvoje Sarić – mt. Boris Tešija – gl. Miljenko Prohaska – sfg. Zlatko Bourek – ul. Boris Festini, Janez Ćuk, Đuro Puhovski – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 460m

1960.

URADI SAM

kratkometražni, edukativni

Proizvodnja: Zora film, 1960. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav

Pinter – mt. Boris Tešija – kratkometražni, edukativni – c/b, 16mm, 127m

RIJEČKA LUKA

kratkometražni, dokumentarni

Proizvodnja: Zora film, 1960. – r. Ante Babaja – sc. Petar Čujec, Ante Babaja, Georgij Paro – k. Ilija Vukas – mt. Boris Tešija – kratkometražni, dokumentarni – boja, 35mm, 407m

1961.

CAREVO NOVO RUHO

dugometražni,igrani

Proizvodnja: Zora film, 1961. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Violić (prema Hansu Christianu Andersenu) – k. Oktavijan Miletić – mt. Boris Tešija – gl. Andelko Klobučar – sfg. Zvonimir Lončarić – kostim. Jagoda Buić – ul. Stevo Vujatović, Ana Karić, Mato Grković, Josip Petričić, Zlatko Madunić, Ivo Kadić, Antun Nalis, Vanja Drach – dugometražni, igrani – boja, 35mm, 2200m

1962.

PRAVDA

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1962. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja (prema noveli Vladana Desnice) – k. Tomislav Pinter – mt. Boris Tešija – gl. Zagrebački jazz kvartet – ul. Fahro Konjhodžić, Ivo Kadić, Boris Festini, Krešo Zidarić, Vanča Kljaković – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 306m

JURY

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zora film, 1962. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Violić – k. Mihael Ostrovodov – mt. Lida Braniš – gl. Andelko Klobučar – ul. Đuro Puhovski, Stevo Vujatović, Vera Orlović, Mirko Vojković, Rudolf Kukić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 380m

1963.

LJUBAV

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1963. – r. Ante Babaja – sc. Božidar Violić – k. Mirko Hesky – mt. Lida Braniš – gl. Andelko Klobučar – sfg. Milan Blažeković – ul. Tomislav Pasarić, Marina Glaser, Marinko Ćosić – kratkometražni, igrani – c/b, 35mm, 283m

1964.

PUTOKAZI STOJE NA MJESTU

kratkometražni,igrani

Proizvodnja: Zagreb film, 1964. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Božidar Violić, Vlado Gotovac – k. Frano Vodopivec – mt. Lida Braniš – gl. Andelko Klobučar – sfg. Zvonimir Lončarić – ul. Boris Festini, Helena Buljan – kratkometražni, igrani. – c/b, 35mm, 310m

1965.**TIJELO****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1965. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Tomislav Ladan – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 340m

ČUJEŠ LI ME?**kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1965. – r. i sc. Ante Babaja – k. Nikola Tanhofer – mt. Mira Đurić – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 425m

1966.**KABINA****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1966. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – gl. Andelko Klobučar – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 350m

PLAŽA**kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1966. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 370m

1967.**BREZA****dugometražni,igrani**

Proizvodnja: Jadran film, 1967. – r. Ante Babaja – sc. Slavko Kolar, Ante Babaja, Božidar Violić (prema novelama *Breza* i *Zenidba Imbre Futača* Slavka Kolara) – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš – gl. Andelko Klobučar – sfg. Željko Senečić – ul. Manca Košir, Fabijan Šovagović, Velimir Bata Živojinović, Nela Eržišnik, Stane Sever – dugometražni,igrani – boja, 35mm, 2528m

1971.**MIRISI, ZLATO I TAMJAN****dugometražni,igrani**

Proizvodnja: Jadran film i Kinematografi Zagreb, 1971. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, Božidar Violić (prema romanu Slobodana Novaka) – k. Janez Kališnik – mt. Lida Braniš-Bobanac – sfg. Drago Turina – ul. Sven Lasta, Ivona Petri, Milka Podrug-Kokotović, Nataša Nešović – dugometražni,igrani – c/b, 35mm, 2720m

1974.**BASNA****kratkometražni,igrani**

Proizvodnja: Zagreb film, 1974. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Lida Braniš-Bobinac – sfg. Goran Trbuljak – ul. Sven Lasta, Nada Subotić – kratkometražni,igrani – boja, 35mm, 400m

1975.**ČEKAONICA****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1975. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Damir German – gl. Andelko Klobučar – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 330m

1976.**STARICE****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1976. – r. i sc. Ante Babaja – k. Tomislav Pinter – mt. Martin Tomić – kratkometražni, dokumentarni – boja, 35mm, 350m

1978.**ČUJEŠ LI ME SAD****kratkometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Zagreb film, 1978. – r. i sc. Ante Babaja – k. Nikola Tanhofer – mt. Mira Škrabalo – kratkometražni, dokumentarni – c/b, 35mm, 468m

1980.**IZGUBLJENI ZAVIČAJ****dugometražni,igrani**

Proizvodnja: Jadran film, 1980. – r. Ante Babaja – sc. Slobodan Novak, Ante Babaja (prema kratkom romanu Izgubljeni zavičaj i prozi Nekropola Slobodana Novaka) – k. Goran Trbuljak – mt. Martin Tomić – gl. Claudio Monteverdi, obrada Andelko Klobučar – sfg. Stanislav Dobrina – ul. Nero Scaglia, Zvonimir Črnko, Miljenko Mužić, Neda Spasojević, Ines Fančović, Ivo Gregurević – dugometražni,igrani – boja, 35mm, 2974m

1992.**KAMENITA VRATA****dugometražni,igrani**

Proizvodnja: Jadran film i Zagreb film, 1992. – r. Ante Babaja – sc. Ante Babaja, suradnici: Slobodan Novak, Zoran Sudar – k. Goran Trbuljak – mt. Martin Tomić – gl. Andelko Klobučar – sfg. Zlatko Bourek – ul. Ivica Kunčević, Vedrana Međimorec, Kruno Šarić, Božidar Alić, Zlatko Crnković, Koraljka Hrs, Ankica Dobrić, Pero Kvrgić, Zvonimir Zoričić – dugometražni,igrani – boja, 35mm, 3151m

2007.**DOBRO JUTRO****dugometražni, dokumentarni**

Proizvodnja: Udruga građana Sava, 2007. – r. i sc. Ante Babaja – pr. Tomislav Jagec – k. Ante Babaja, Goran Trbuljak, Tomislav Jagec, arhivske snimke (ulomci iz filmova Nesporazum, Lakat (kao takav), Carevo novo ruho, Pravda, Tijelo, Breza, Mirisi, zlato i tamjan, Izgubljeni zavičaj, Kamenita vrata) – mt. Martin Tomić – dugometražni, dokumentarni – boja, miniDV, 85min

Napomena: Ante Babaja koscenarist je filmova *Moj dom* (Branko Ranitović, 1958) i *Instrument čarobnjak* (Branko Ranitović, 1960); asistent režije bio je na filmovima *Plavi 9* (Krešo Golik, 1950) i *Koncert* (Branko Belan, 1954). Filmografija je – uz dodatak *Dobrog jutra* – preuzeta iz 21. broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (2000; predio ju je Ivo Škrabalo), posvećenog *Anti Babaji*, te sravnjena s filmografijom iz monografije *Ante Babaja* (Nakladni zavod Globus, 2002). (T.Š.)

Iva Žurić

Čudovišta u nama i izvanzemaljci iznad nas:

reprezentacija znanosti i uloga znanstvenika u američkim znanstvenofantastičnim filmovima 1950-ih

U tekstu se analiziraju znanstvenofantastični filmovi producirani u Hollywoodu 1950-ih, u kojima do izražaja dolazi snažna antiratna propaganda i skepsa spram napretka znanosti. U kritici se strah od atomske bombe i globalnog uništenja povezao s konceptom paranoje (od komunizma) kao kulturnalog i psihološkog interpretativnog modela za američke znanstvenofantastične filmove toga vremena. U *Danu kad je Zemlja stala* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), interpretiranom uz bok remakeu iz 2008. (r. Scott Derrickson), antiratna poruka utjelovljena je u izvanzemaljcu Klatuu koji šalje poruku mira izrazito neprijateljskim i nepovjerljivim Amerikancima. Uloga znanstvenika također je jedan od predmeta analize – osim što je strukturalno jedan od središnjih likova, on je također onaj koji se najčešće suprotstavlja vojsci (vladi), kao u filmu *Stvar s drugoga svijeta* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951). Skepsa u ulogu znanosti kao zamjene za vjeru propitana je na primjeru filma *Zabranjeni planet* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956). Osim što propituju ulogu vojske, znanosti, vjere i napretka, znanstvenofantastični filmovi 1950-ih također i perpetuiraju dominantni diskurs američke propagande kroz religijsku ikonografiju (*Dan kad je Zemlja stala*) i obranu američkih tradicionalnih vrijednosti.

62 / 2010

samo zbog broja znanstvenofantastičnih filmova koji se tijekom te dekade snimaju. To je "zlatno doba" otpočelo 1938., nakon što John W. Campbell Jr. – kojeg ćemo sresti kasnije u ovome tekstu, kao autora književnog predloška za film *Stvar (s onoga svijeta)*, tiskanog upravo u tom časopisu 1938. godine – preuzima uređivanje časopisa *Astounding Science Fiction*, a vrhunac je doživjelo koncem 1940-ih i 50-ih u nizu ponajboljih novela i romana vodećih klasičnih pisaca – Isaacea Asimova (serijali *Foundation* i *Robots* nastaju od sredine 40-ih), Roberta Heinleina, A. E. van Vogta, Arthura C. Clarkea, Clifforda Simaka, Jamesa Blisha, Poula Andersona, Raya Bradburyja, Waltera M. Millera, Theodore Sturgeona i mnogih drugih.¹ Svoj prvi veliki komercijalni val u SAD-u – izuzmemli filmove strave studija Universal 1930-ih – tada doživjava i znanstvenofantastični film. Tijekom 40-ih u SAD-u je u tome žanru snimljeno četrdesetak filmova, dok se 50-ih njihov broj popeo na dvjesto (Cornea, 2007: 30). Zbog krize studijskog sistema krajem 40-ih te zbog promjena koje se zbivaju u američkom društvu (jača utjecaj televizije, mlađi parovi sele u predgrađa), dolazi do opadanja publike u kinima (krajnja posljedica čega je vjerojatno i slabljenje klasičnoga hollywoodskog stila). Kako bi producenti ponovno primamili američke žene i muškarce u kino, a i sve aktivniju tinejdžersku publiku, počinju snimati znanstvenofantastične B-filmove prepune specijalnih efekata i s uzbudljivim temama, koji su efektno korespondirali s onime što Amerikanci proživljavaju – paranoju Hladnog rata (Cornea, 31). Producent George Pal na tržište izbacuje film *Odredište Mjesec* (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) – i zlatna era znanstvenofantastičnih filmova u Hollywoodu započinje. Film postiže uspjeh, nakon čega Pal dobiva pristup budžetu Paramounta i radi filmove *Kada se svjetovi sudare* (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951),

Sjećate li se starih crno-bijelih filmova u kojima divovski kukci proždiru sve pred sobom, a nejake žene iz ralja monstruma spašavaju prpošni muškarci? E pa to su komunisti. Ne muškarci, dakako, već monstrumi. Muškarci su pravi Amerikanci (kao što postoje pravi Hrvati) koji se bore protiv pravih komunista koji su Rusi – koji su istovremeno monstrumi. Pozornica je postavljena, uloge su podijeljene, vrijeme radnje su pedesete godine 20. stoljeća, a mjesto radnje su Sjedinjene Američke Države. Ovako izgleda najbanalnija interpretacija znanstvenofantastičnih filmova koji su 1950-ih doživjeli procvat u američkoj filmskoj industriji. Pedesete predstavljaju vrhunac "zlatnog doba" američke znanstvene fantastike, ne

¹ "Fraza [zlatno doba] vrednuje posebnu vrstu pisanja: 'tvrdi SF', linearnu naraciju, junake koji rješavaju probleme ili se suprotstavljaju prijetnjama u idiomu space opere ili tehnološko-aventuričkom idiomu. Drugi pristup de-

finiciji bio bi povezivanjem zlatnog doba s osobnim ukusom Johna W. Campbella (1910-71), koji je odigrao veću ulogu no itko u širenju preskriptivnih ideja o tome što bi znanstvena fantastika trebala biti." (Roberts, 2006: 195)

Osvajanje svemira (*Conquest of Space*, Byron Haskin, 1955) te – prema romanima H. G. Wellsa – *Rat svjetova* (*The War of The Worlds*, Byron Haskin, 1953) i *Vremenski stroj* (*Time Machine*, George Pal, 1960).

Ondašnja politička klima u SAD-u zanimljiva je mješavina netolerancije i straha koja se može dovesti u vezu s nastankom znanstvenofantastičnih filmova. Nakon Drugoga svjetskog rata SAD su se ustoličile kao bogata zemlja s imperijalnim pretenzijama prema svim državama koje nisu dijelile njezine demokratske vrijednosti. S druge strane svijeta, Sovjetski Savez bori se za autoritet i prevlast te sredinom 40-ih započinje Hladni rat između dvaju sila koji će potrajati više od 50 godina. U SAD-u na vlast, nakon gotovo 20 godina vladavine demokrata, dolaze republikanci na čelu s predsjednikom Eisenhowerom, ratnim generalom koji potpiruje antikomunističko ozračje te naređuje ispitivanja onih koje se smatra protokomunističkim "drugovima". Godine 1947. utemeljen je HUAC, organizacija za istraživanje antiameričkih subverzivnih djelatnosti, koja nije zaobišla ni filmsku industriju. Na popisu HUAC-a našlo se i deset filmskih djelatnika, čime je poslana poruka o tome kakve filmove Amerikanci trebaju gledati (Bordwell i Thompson, 2003: 326): filmove u kojima monstrumi napadaju Amerikance koji ih zauzvrat uništavaju.² Jasno je pritom, pogotovo ako se želimo odmaknuti od popularnih predodžbi, da film samo uvjetno reflektira stvarnost, te da on može reprezentirati samo svoju sliku realnosti koja se nikada do kraja ne može poistovjetiti s izvanfilmskom realnošću. Mnogi su propustili prihvatići takvo tumačenje pa odatle u kritičkoj literaturi toliko mnogo poistovjećivanja znanstvenofantastičnih filmova 50-ih s društvenopolitičkim prilikama u SAD-u. Ovaj tekst upast će u stupicu samo onoliko koliko je potrebno da se ocrtava jedan smjer utjecaja konteksta na stvaranje znanstvenofantastičnih filmova, a ostatak će se ostaviti prostoru utjecaja koji film širi natrag na društvo i zaokružuje prostor značenja koje paranoja i strah od napada komunista imaju za Amerikance.

Osim jakog antikomunističkog ozračja, u SAD-u se 1950-ih osjetio i danak koje je donijelo atomska doba. Nakon zloslutnih demonstracija američke moći nad Hirošimom i Nagasakijem, strah od atomske apokalipse postao je kako stvaran, tako i prihvatljiv motiv za snimanje filmova, te se u tom kontekstu javlja podžanr znanstvenofantastičnog filma, tzv. *monster movies*, odnosno filmovi s čudovištim. Za njih se kaže da su bili adekvatna metafora za strah od nastanka ljudskih i izvanzemaljskih mutiranih čudovišta kao posljedica oslobođene nuklearne energije (Vieth, 2001: 63). Bića koja su se pojavila u tim filmovima nisu bila nimalo privlačna, dapače, to su oni čudovišni likovi s početka teksta, koji su efektno korespondirali s fantazijama kakve su Amerikanci dijelili jedni s drugima u podrumima. U kritici se strah od atomske bombe i globalnog uništenja povezao s konceptom paranoje kao kulturnog (i psihološkog) interpretativnog modela za znanstvenofantastične filmove 50-ih.³ Taj interpretativni model uvelike je privlačan (i neizostavno pomoran), pogotovo ako se uzme u obzir tvrda psihoanalitička potka koja stoji u njegovoj srži, no inzistiranje na tome da je paranoja tih godina bila univerzalna i općeprihvaćena kao društvena realnost negira i isključuje cijeli korpus znanstvenofantastičnih filmova koji se nikakvim majstorskim pokušajima ne mogu dovesti u vezu s paranoičnom stvarnošću.

U dalnjem tekstu analizirat će se znanstvenofantastični filmovi koji zauzimaju određeni stav spram spremnosti, odnosno nespremnosti na promjenu te uloge znanosti i znanstvenika u filmskoj i izvanfilmskoj realnosti. Osim toga, analiza će se baviti odnosom vjere i znanosti u pojedinim filmovima, te ključnim strukturnim obratom koji se zbiva u filmu *Zabranjeni planet*.

(Ne)spremnost na promjenu, narativni modeli i ikonografija 50-ih

Postoje različite klasifikacije znanstvenofantastičnog filma 50-ih. Neki kritičari filmove te dekade dijele na

² Usp. Vieth, 2001: 97. Hollywood je trebao dokazati da nije popustljiv prema komunistima te nastaju propagandni filmovi poput *Udala sam se za komunista* (*I Married a Communist*, Robert Stevenson, 1949), *Bio sam komunist za FBI* (*I Was a Communist for the FBI*, Gordon Douglas, 1951), *Crveni planet Mars* (*Red Planet Mars*, Harry Horner, 1952) u kojima se komunisti izravno prozivaju kao neprijatelji SAD-a i njegove politike.

³ Usp. Hendershot, 1999. Autorica tvrdi da je paranoja način izražavanja i suspenzija trauma nuklearnog rata u znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih te interpretira neke od njih (*Dan kad je Zemlja stala*, *Ovaj otok Zemlja, Ubojice iz svemira – Killers from Space*, W. Lee Wilder, 1954, itd.) kao metaforičko utjelovljenje različitih kulturnih paranoja. Pritom autorica koristi i stvarne slučajevje ljudi oboljelih od paranoje te njezin model predstavlja pokušaj da se psihoanaliza upotrijebi kao mogući koncept tumačenja znanstvenofantastičnih filmova 50-ih.

konzervativne i revolucionarne, a neki na centrističke i radikalne (usp. Cornea, 32). Konzervativni, odnosno centristički filmovi ističu nacionalnu solidarnost Amerikanača prilikom prijetnje izvana, konformizam prema autoritetu i sklonost održavanju *statusa quo*.⁴ Revolucionarni, odnosno radikalni filmovi dakako istupaju sasvim drugačije od konzervativnih – ističu podjele u američkom društву, progovaraju o paranoji i negativnim aspektima ksenofobičnog i zatvorenog društva. Često se kao primjer radikalnog filma navodi film *Dan kad je Zemlja stala* Roberta Wisea (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), no detaljnija analiza u jednom od sljedećih poglavlja dovest će u pitanje takvu klasifikacijsku poziciju.

Kako bi se ponudio širi model unutar kojega bi se znanstvenofantastični film 50-ih mogao smjestiti, možda je bolje pogledati kako se filmovi odnose spram opreke spremnosti, odnosno nespremnosti na promjenu. Ako nas ta opreka vodi kao temeljni kriterij klasifikacije, onda možemo vidjeti kako žanr znanstvene fantastike nije u temelju racionalistički, vođen prosvjetiteljskim idejama.⁵ Racionalizam kao paradigma mišljenja oslanja se na vjeru u razum koji je sposoban mišljenjem spoznati stvarnost i djelovati prema njemu kao najboljem obliku spoznaje. Ako uzmemmo kao primjer film *Zabranjeni planet* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) vidjet ćemo kako je on direktni oponent takvome gledištu, osobito zbog elementa ljudske psihe – ida – koji je u tom filmu potpuna suprotnost racionalnoj spoznaji. Id, odnosno podsvijest kao osnovni fabularni i strukturalni element filma, upravo je ono iracionalno u čovjeku (dr. Morbiusu), sila zla, koje stvara obrat i spram kojeg se postavljaju sile dobra. Ako pogledamo nešto ranije, dr. Carrington iz filma *Stvar s drugoga svijeta* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951) nije tip dobrodušnog, pametnog i racionalnog znanstvenika, već ga njegova zaluđenost (racionalnom, pozitivističkom) znanošću dovodi do iracionalnog ponašanja koje ugrožava živote drugih. Prosvjetiteljske ideje o napretku društva također su dvojbeni element prilikom analize znanstvenofantastičnih filmova. Slijepa vjera u napredak znanosti dovedena je u pitanje u mnogim filmovima 50-ih. *Ovaj otok Zemlja* (*This Island Earth*,

Joseph M. Newman, 1955) ne šalje svjetlu sliku napredne znanosti; dapače, u filmu se događa upravo suprotno – sukobljene napredne civilizacije dovele su jedna drugu do uništenja, čime je vjera u napredak ozbiljno narušena. U filmu *Stvar s drugoga svijeta* znanost kao vjera u napredak ismijana je upravo kroz pomahnitalog dr. Carringtona koji je zasljepljen neumornom željom za znanstvenom spoznajom, bez obzira na negativne posljedice koje bi takva jednostrana težnja mogla imati.

Vidimo kako je racionalizam žanra znanstvene fantastike tek njegova uvjetna karakteristika. Ako se u obzir uzme da se znanstvenofantastični filmovi bave znanstvenim spoznajama koje su racionalno dohvataljive, prvenstveno utemeljene na prosvjetiteljskoj vjeri u znanost i napredak, onda su oni racionalistički usmjereni, no ako se uzme u obzir čest strukturalni element tih filmova – koncept "ludog znanstvenika" – onda se može govoriti o izrazito antiracionalističkom ozračju u znanstvenofantastičnom žanru. Skepsa spram znanosti, odnosno znanstvenog progresa, id kao iracionalni element koji se suprotstavlja "zdravom razumu" američke vojske i države te "ludi znanstvenik" koji slijepom vjerom u znanost dovodi u pitanje opstanak čovječanstva izravan su po-kazatelj antiracionalističkih tendencija, te se teško može govoriti o racionalizmu kao sveobuhvatnom temelju žanra znanstvenofantastičnog filma, osim ako se govor o antiracionalizmu isto tako može podvesti pod racionalističku paradigmu.

Narativne konvencije i ikonografija znanstvenofantastičnog filma 50-ih najčešće uključuju pokojeg izvanzemaljca (ili čudovište), znanstvenika koji se pozitivno ili negativno određuje spram njega, prijetnju izvana na koju se reagira globalnom akcijom i na kraju – pobedu junaka. Strukturalno i narativno najznačajnija figura u tim filmovima je znanstvenik koji je najčešće u sukobu s vojskom, odnosno vladom. On je dobar ili loš lik, ovisno o tome je li spreman spasiti čovječanstvo od napada ili je, zaluđen znanošću, spreman dovesti Zemlju do konačne propasti. Dr. Carrington iz filma *Stvar s drugoga svijeta* i dr. Morbius iz filma *Zabranjeni planet* zasigurno spadaju u potonju skupinu, dok će dr. Barnhardt iz filma *Dan kad je Zemlja*

⁴ U tu bi kategoriju mogao ući film *On! (Them!*, Gordon Douglas, 1954) koji pretendira na širenje amerikanizma izvan granica SAD-a te film *Ovaj otok Zemlja* koji sugerira da SAD može biti utopija za bilo koga.

⁵ Usp. Gilić, 2008: 208. Autor u tekstu tvrdi upravo suprotno, kako je znanstvena fantastika u temelju racionalistički žanr, određen izrazito prosvjetiteljskim idejama, u slijedu tradicionalnih teorija žanra.

stala i dr. Cal Meacham iz filma *Ovaj otok Zemlja* uz pomoć znanosti učiniti sasvim drugačiju stvar – pomoći Zemljici da ispiše još koju stranicu povijesti.

Vojska je najčešće u službi vlade (*Dan kad je Zemlja stala, Zabranjeni planet*) te nema milosti niti strpljenja proučavati i čekati da potencijalno opasno stvorene dokrajči Zemljane (Amerikance). Ona je u tim filmovima najčešće u službi održavanja statusa quo, na što SAD i danas računa, osobito u izvanfilmskoj realnosti, te se može reći da tradicionalne vrijednosti poput obitelji, očuvanja nacionalnog duha i konformizma ocrtavaju djela i oružje vrlih američkih vojnika. Najčešće se oni, kada ne ubijaju čudovišta, bave zavođenjem ženskih likova, što im većinom i polazi za rukom, osobito kada ih pritom u zadnji čas spase iz opasnih i odbojnih ruku tih istih čudovišta. Ne treba ni reći da je to dovoljan motiv za konačno sjedinjenje sa spašenom djevojkicom, koji premašuje i nadvisuje bilo koji dvoboј između pripadnika iste vrste.

Ikonografija znanstvenofantastičnih filmova 50-ih nužno je bila vezana uz specijalne efekte koje ti filmovi nose kao svoju najjaču razlikovnu odrednicu u odnosu na druge žanrove. Plavičasto-zelenkasta svjetlost koja pokreće objekte najčešći je signal da je na djelu izvanzemaljska sila, leteći tanjuri su doslovno izgledali poput tanjura i bili mnogo manjih dimenzija nego što su u suvremenim znanstvenofantastičnim filmovima, a vojnici su bili "američki zlatni dečki" besprijeckornog izgleda – uredne i zategnute odjeće i pomno počešljane kose. Zanimljiva je pritom činjenica kako, usprkos velikoj popularnosti žanra tijekom 50-ih, u znanstvenofantastičnim filmovima nisu glumile zvijezde već mahom nepoznati glumci.⁶ Želeći postići što veću realnost događaja, znanstvenofantastični filmovi nisu nudili poznate zvijezde koje bi mogle svojim značenjskom i simboličnom prtljagom narušiti iluziju realnosti, te se sav trud i novac utrošio na specijalne efekte i čudovišta kao glavne zvijezde.⁷ Zvijezde tih filmova bili su specijalni efekti, a ne poznati glumci. Tako

se na promotivnim plakatima moglo vidjeti čudovište ili izvanzemaljac kako drži poluobnajuću junakinju u očaju, a tek u pozadini nazirao se junak spasitelj.⁸

Dan kad je Zemlja stala – i shvatila da vjera i znanost idu zajedno kao slijepac i štap

Početkom 1950-ih Hladni rat i strah od nuklearne katastrofe jačaju i uspostavljaju se kao dio društvenog života SAD-a. Istovremeno HUAC pojačava istraživanje subverzivnih djelovanja, što je išlo pod ruku s "lovom na vještice" republikanskog senatora Josepha McCarthyja. Vještice su i ovoga puta bile, dakako, komunisti. U takvom ozračju, dok se snimaju antikomunistički filmovi, izlazi Wiseov film *Dan kad je Zemlja stala*. Film je prikazan 1951. godine i nije polučio velik finansijski uspjeh. Radnja ide ovako – izvanzemaljac Klaatu spušta se u Washington, čime se raspiruje društvena hysterija zbog straha od invazije Rusa, a vojska reagira napadom na Klatuu iako on ne pokazuje nikakve znakove nasilja. Ono što je neobično u narativnoj strukturi toga filma jest to što je Klaatu uporno kroz film pozitivan lik, za razliku od većine izvanzemaljaca i ostalih čudovišta iz te dekade,⁹ i koji baš zbog toga iritira rprošne američke vojnike uviđek spremne za rat. I ne samo to, on propovijeda mir i zahtijeva da prestanu ratovi na Zemlji jer će čovječanstvo inače biti uništeno, zbog čega film odiše antiratnom propagandom u kojem je vojska subvertirana i ismijana zbog neprikladnog i nepotrebnog izazivanja konflikta. Tako je dakle bilo na filmu. U stvarnosti, film je baš zbog te narativne novine izazvao negativne reakcije prave, izvanfilmske vojske kojoj se nije svidjela naglašena antiratna propaganda i prikaz američke vojske kao skupine male djece željne ubojite igre u pješčaniku. Tada je bilo normalno i očekivano da vlada i vojska sudjeluju u nastajanju filmova na tehničkoj razini, posuđujući tenkove, zrakoplove i ostale vojne igračke za što vjerodostojniji filmski prikaz. Nakon čitanja scenarija vojska je odustala

⁶ Mnogo godina kasnije popularnost je stekao tek Leslie Nielsen, koji je u filmu *Zabranjeni planet* 1956. glumio zapovjednika i zavodnika J. Adamsa, filmskim serijalom *Goli pištolj*.

⁷ Usp. Vieth, 45. Časopis *Variety Film Review* 50 donosi ideju da poznati glumci nisu angažirani u znanstvenofantastičnim filmovima baš zbog opreza da se ne naruši iluzija stvarnosti koja se specijalnim efektima pokušava nametnuti kao prvičan cilj. Jasno je pritom kako je tu ipak riječ o B-filmovima, koji su većinom snimani s niskom budžetom, te je finansijska nemoć zasigurno jedan od razloga za izostanak po-

znatnih glumačkih zvijezda.

⁸ Klasična slika žene u nevolji vidljiva je na plakatima za filmove *Dan kad je Zemlja stala*, *Osvajači s Marsa* (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), *Stvorenje iz Crne lagune* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), *Ovaj otok zemlja*, *Zabranjeni planet*.

⁹ Usp. npr. filmove *Stvar s drugoga svijeta*, *Rat svjetova*, *Ovaj otok Zemlja*, *Došlo je iz vanjskoga svemira* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953) itd.

od suradnje na filmu *Dan kad je Zemlja stala*, no problemi ovdje nisu prestali. Glumac koji je u filmu tumačio dr. Barnhardta bio je osumnjičen za suradnju s komunistima te njegov angažman svakako nije pomogao filmu da ga prihvati američka vlada.¹⁰ Bez obzira na sve poteškoće, film kasnije postaje sve utjecajniji i zanimljiviji publici i kritici, čime će zavrijediti status kulturnog filma i doživjeti svoj *remake* 2008. godine.

Ako se osvrnemo na kontekst u kojem nastaje *remake*, možemo vidjeti sličnu situaciju u ponešto izmijenjenim uvjetima. *Remake* je 2008. pod istim naslovom režirao Scott Derrickson, uoči najspektakularnijih i najiščekivanijih američkih izbora posljednjih godina. Dok je SAD lamentirao nad izbornim pitanjem o tome je li spremna na promjenu, film je svoj glas za promjenu već dao, no postavlja se pitanje za kakvu. Priča *remakea* slična je onoj originala: Keanu Reeves kao Klaatu (kad već nije Will Smith) silazi s neba i šalje, ponešto suzdržanje i hladnije nego što to čini galantan Michael Rennie iz originala, poruku mira i – akcija započinje. Američka vojska jednako je ratoborna i jednako podvrgnuta (autorskoj) kritici s čime je izboro osjetljiva američka publika lagano mogla korespondirati. Scott Derrickson u jednom je intervjuu priznao kako njegov film uoči izbora nudi nadu u promjenu, te da su mu se "stvarčice" poput rata u Iraku i ratoborne američke vanjske politike motale po glavu prilikom snimanja filma.¹¹ No navodno mu je na pameti bilo još štošta drugo, budući da je sam izjavio – a tako se film predstavljalo i u medijima – kako se u *remakeu* radi o ekološkoj krizi na Zemlji. Međutim, vrlo je teško pronaći potvrdu ovome u samom filmu, u kojem govora o ekologiji jedva da ima. Ako Klaatu iz originala i iz *remakea* i ne posluži kao izaslanik Zelenih, imat ćemo možda više sreće ako pogledamo kako taj lik korespondira s Isusom Kristom. Original iz 1951. nudi pregršt referenci na Isusa Krista, osobito u općim mjestima religijske ikonografije. Klaatu silazi s neba (u Washington), propovijeda mir i ljubav, biva ubijen, oživi te se vraća odakle je i došao – u nebo. Odlučivši biti neko vrijeme među ljudima kako bi ih mogao bolje upoznati i shvatiti njihovu ratobornu prirodu, slučajnim odabirom izabire identitet, nadjenuvši si ime John Carpenter. Slučajno ili ne, *carpenter*, tesar,

drvodjelja, upravo je zanat za koji se prepostavlja da ga je radio Isus prije negoli je počeo propovijedati. U filmu je čovječanstvu potreban spas jer će se inače uništiti međusobnim ratovanjem, te je mesijanska figura Klaatu u pravu ono što im treba kako bi se obratili. Klaatu iz 2008. sličan je liku iz originala po svojim mesijanskim porukama, no manje je dražestan i dobromjeran, već je više naprosto "reevesovski" hladan.

Ako pogledamo kako unutar objju priča funkcioniра lik znanstvenika, približit ćemo se provjeri hipoteze o tome koliko su oba filma, i izvornik i *remake*, antiamerička i revolucionarna. Znanstvenik je struktorno jedan od središnjih likova znanstvenofantastičnih filmova 50-ih i on se najčešće suprotstavlja vojsci (vladi) koja želi ograničiti i kontrolirati njegovu želju za znanjem i istraživanjem. To je osobito vidljivo u filmu *Stvar s drugoga svijeta* u slučaju dr. Carringtona te čak i u filmu *Dan kad je Zemlja stala* iz 2008, gdje je znanstvenica Helen Benson, koju tumači Jennifer Connelly, manje skeptična te spremna da pomogne izvanzemaljcu Klaatu, dok je Regina Jackson, u ulozi "očiju i ušiju" predsjednika Amerike, spremna istog časa uništiti Klaatua ako on pokaže bilo kakve znakove otpora. Postoje i "dobri" znanstvenici, kao što je to lik dr. Barnhardta koji je u oba filma definiran kao "najpametniji čovjek na svijetu" te je on, uz Klaatua, posljednja nada za spas čovječanstva. U filmu iz 1951. dr. Barnhardta tumačio je Sam Jaffe čija frizura i držanje neodoljivo podsjećaju na Einsteina, što je djelotvorna kontekstualna referenca za film iz toga doba. Einstein je u jednoj fazi bio protiv daljnog razvijanja nuklearnog oružja (Hendershot, 1999: 31), te je sklonost prestanku ratovanja dr. Barnhardta direktna komunikacija s izvanfilmskom realnošću. Istoimenog znanstvenika koji može spasiti svijet u *remakeu* tumači John Cleese, koji je primot u filmu dobitnik Nobelove (nepostojeće) nagrade za altruizam, što je zanimljiv ironijski element s obzirom na Cleeseovu reputaciju kao jednog od najpoznatijih televizijskih i filmskih satiričara.

U većini literature navodi se tvrdnja kako su oba filma, i original i *remake*, antiamerički, odnosno "revolucionarni" filmovi, zbog propitivanja nasilne i centralističke američke politike i snažnih antiratnih stavova te zalaga-

¹⁰ Usp. Cornea, 2007, intervj u s glumcem Billyjem Grayom koji je u filmu *Dan kad je Zemlja stala* tumačio lik dječaka Billyja.

¹¹ Usp. intervju s redateljem Scottom Dericksonom, <http://thescotsman.scotsman.com/features/Director-Scott-Derrickson-tells-.4764624.jsp>. Stranica posjećena 13. 2. 2009.

nja za društvenu promjenu.¹² Klaatuovo inzistiranje na okupljanju svjetske vlade kako bi mogao poslati poruku mira svima, a ne samo Amerikancima, te sustavno propitivanje opravdanosti američkog ratovanja i agresivne politike američke vlade elementi su subverzivnog, kritičkog propitivanja. No ako pogledamo ulogu koju religija, odnosno (površna) aplikacija kršćanskih vrijednosti, te vjera u znanost imaju u originalnom filmu, otvaraju nam se drugačije mogućnosti analize. Klaatu neprestance naglašava kako je potrebno imati vjeru kako bi se dogodila promjena i smatra da je upravo ona zaslužna za to što su se znanstvenici svih zemalja ipak uspjeli okupiti kako bi čuli njegov ultimatum. Znanstvenici su baš ti za koje Klaatu smatra da su sposobni izvesti Zemlju na pravi put, odnosno na put mira i prestanka ratovanja. Ako spojimo zajedno vjeru i znanost, dobijemo sigurnu i djelotvornu mješavinu na temelju kojih počivaju tradicionalne američke vrijednosti, poput cementa koji povezuje cigle kuće – toliko takva mješavina može biti korisna za ostvarivanje "američkog sna". U *remakeu* nema jasnog određivanja spram vjere u Boga, ni ključnog Klaatuova obraćanja svijetu na kraju filma, jer kako redatelj Derrickson smatra, današnja publika više ne prihvata tako lako demagogije i propagandne govore te bi im se možda Klaatuov odlučni i potencijalno ubojiti govor sa kraja originalnog filma učinio nevjerodstojnim i smiješnim. Zato u *remakeu* nema "velikih priča" poput znanosti i vjere, jer se smatra da je njihovo vrijeme u postmoderni prošlo, a i da im se učinak istrošio, te se stvari sada odvijaju ponešto suptilnije nego davnih pedesetih. Kao što i reklame danas svoj glavni učinak vide u izazivanju osjećaja kako bi se potencijalni konzumenti mogli približiti proizvodu, tako i *remake* filma *Dan kad je Zemlja stala* koristi popularnu psihologiju kako bi se mogao približiti gledateljima. Klaatuvi više nisu potrebni vjera i znanost, kada postoji dr. Benson koja je spremna dokazati kako ljudi ipak imaju pozitivne osjećaje prema drugima. Dotad to Klaatu nije znao, iako je u filmu dano do znanja da su nas izvanzemaljski prijatelji dugo vremena promatrali prije negoli su nas odlučili vidjeti izbliza. No to sve nije bilo bitno, jedino što je važno jest izolirani trenutak pokazivanja majčinskih osjećaja koji spašava Zemlju. To

je sve potpomognuto širim okvirom i ovdje nastupa sva dubina i širina popularne psihologije. Dr. Barnhardt, želeći uvjeriti Klaatua da ljudska vrsta nije takav izgubljeni slučaj kako bi se to moglo ciniti, objašnjava kako ljudi funkcioniraju po jednom vrlo zanimljivom principu, a to je spremnost na promjenu tek kada "voda dođe do grla", odnosno, onda kada se nađu na pragu uništenja, a to je upravo vrijeme kada nas Klatuu posjećuje. Dopustite ljudima da sami donesu odluku za promjenom, zavatio je dr. Barnhardt i zaintrigirao Klaatua. Par patetičnih klišeja o emotivnom sklopu ljudi i izolirana demonstracija ljudskih osjećaja pandan su "velikim pričama" koje su znanost i vjera kroz lik Klaatua pričale 1951. Da, stvari su danas mnogo drugačije, rekli bismo mnogo "emotivnije".

Uloga i reprezentacija znanosti. Prikaz "ludog znanstvenika" kao kritika znanosti izvan kontrole

Iako izišao iste godine kada i *Dan kad je Zemlja stala*, film *Stvar s drugoga svijeta* – poznat i pod skraćenim naslovom *Stvar (The Thing)* – nudi drugačiji interpretativni horizont za tumačenje uloge koju znanost ima u filmovima 50-ih. U originalnom filmu *Dan kad je Zemlja stala* znanost je ultimativni spasitelj svijeta, paradigma mišljenja koja može izbaviti svijet od propasti i iskupiti ga uz pomoć vjere. Znanost u filmu *Stvar s drugoga svijeta*, nasuprot očekivanom racionalnom učinku, biva smještena u iracionalne modele mišljenja, odakle je razum pobjegao i gdje je kontrola izgubila djelotvornost. Priča toga filma bolje je poznata novijim gledateljima znanstvene fantastike preko filma *Stvar (The Thing, 1982)* redatelja Johna Carpentera, koji predstavlja drugi pokušaj adaptacije pričovijetke *Tko to tamo ide? (Who Goes There?, 1938)* Johna W. Campbella, Jr-a, kako smo vidjeli, ključne figure za zlatno doba znanstvene fantastike. U filmu *Stvar (s drugoga svijeta)* iz 1951. godine izvanzemaljska letjelica pada na Sjeverni pol i nekolicina znanstvenika iz obližnje baze, pod vodstvom kapetana Hendryja, odlazi do mjesta pada kako bi ga istražila. U bazu dopremaju zamrzнуто izvanzemaljsko biće koje, nakon što se odledi, počinje svoj krvavi pohod. U filmu se ugledni znanstvenik dr. Carrington struktorno postavlja nasuprot vojsci, čime

¹² Iznimka je jedino oprezan i skeptičan stav Christine Corneae (2007) koja upućuje na religijske vrijednosti i vjeru u znanost koji se u filmu mogu iščitati.

znanost i vojska postaju binarne opozicije na temelju kojih se tvori zaplet.¹³ Vojska se svim raspoloživim silama suprotstavlja biću iz svemira, dok dr. Carrington, gotovo pamfletistički i propovjednički, drži govor o tome koliko bi znanost mogla napredovati, samo kada bi ga mogla ispitati. No izvanzemaljac ne pokazuje strpljenje ni dobru volju za komunikacijom, barem ne za onom koja uključuje razgovor, već nemilosrdno ubija sve ljudski i životinjsko što mu dođe na put, jer krv je ipak jedino što njega zanima.

Kapetan Hendry utjelovljenje je sigurnosti i praktičnih rješenja i ne zanimaju ga apstraktni putovi znanosti, već sve čini kako bi zaustavio i ograničio znanost i njezine aspiracije. On predstavlja konzervativnu reakciju na promjenu, odnosno on je zagovaratelj *statusa quo* u kojem se trebaju eliminirati sve opasnosti koje dovode do mogućnosti promjene postojećeg stanja. Kapetan Hendry imun je na sva obećanja znanosti i ne obazire se na dr. Carringtona koji ga moli da poštedi biće iz svemira jer ono "nije hendikepirano emocijama i seksualnim nagonom". Dok se dr. Carrington divi asekualnoj i bezemotivnoj prirodi bića, kapetan Hendry svoju moć i šarm uspostavlja upravo svojom fizičkom prirodnom, koju koristi kako za zavođenje žena, tako i za uništavanje prijetnje iz svemira. On ne može shvatiti znanstvene i umne težnje dr. Carringtona jer je njegova paradigma mišljenja strukturno uvjetovana opozicijskim karakterom vojne sile. Manje je poznata, no nama ovdje zanimljiva činjenica kako je producent filma *Stvar s drugoga svijeta* redatelj Howard Hawks. To je njegov jedini znanstvenofantastični film, no i ovdje možemo pronaći prepoznatljive elemente njegove režije.¹⁴ Prikaz prijateljstva unutar muške elite, rat spolova, zaziranje od patetike, težnja ka realistično-

sti prikaza i neizbjegjan konzervativni republikanski ton¹⁵ ocrtavaju konture filma *Stvar s drugoga svijeta* ponajviše u prikazu kapetana Hendryja i njegovih kolega vojnika. U *Danu kad je Zemlja stala* vojska je slično pozicionirana naspram znanosti kako bi uništila potencijalnu prijetnju izvanzemaljca Klaatua, no podrivena je u svojim nastojanjima da odgovara silom na miroljubiv silazak Klaatua s neba. U *Stvari s drugoga svijeta* naprotiv, cijela je priča pozitivno uspostavljena spram agresivne sile vojske, podupire je i opravdava. Fascinacija dr. Carringtona znanosću poprima gotovo komične razmjere. Na više mjesta u filmu kamera se zaustavlja na njegovu licu dok zaneseno govoriti o tome kako možemo i umrijeti, ali ne smijemo uništiti znanje. Naglašavanje superiornosti bića iz svemira koje ne poznaje bol niti emocije možemo dovesti u vezu s nastojanjima da čovjek stvori biće koje bi bilo bez emocija i želja, dakle bez faktora koje bi ga moglo ometati da dostigne savršenstvo funkcioniranja. Nije to težnja novijeg doba, a niti rezultat promišljanja 50-ih godina, već je to ono što je i u davnjoj prošlosti titralo, a gdje je budućnost iznjedrlila u istraživanjima na području robotike, odnosno težnje ka stvaranju savršenoga bića.¹⁶ Za razliku od filma *Dan kad je Zemlja stala*, gdje je vojska ta koja se vrlo nesuštilno subvertira i ironizira, čime se propituje njezina uloga u društvu, u filmu *Stvar s drugoga svijeta* znanost će doživjeti sličnu sudbinu. Redateljski stilizirano, ironijskim i komičnim narativnim elementima, znanost je dovedena u pitanje, njezina funkcija kao racionalnog elementa društva pretvorena je u svoju suprotnost.

Nekoliko godina kasnije, 1955. u filmu *Ovaj otok Zemlja*, znanost je podijeljena na "našu" i "njihovu". Znanstvenik, dr. Cal Meacham, ovdje je prikazan kao superstar, koji, ia-

¹³ Usp. Vieth, 2001. Autor dolazi do zaključka kako se u znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih utemeljila narativna i strukturalna opozicija znanstvenika i vojske. Znanstvenik je onaj dio misaone paradigme koji "živi u svome svijetu" i koji se zalaže za napredak znanosti pod bilo kojim uvjetima. Takva binarna opozicija dio je kontekstualne pozicije kakvu znanstvenici tada zauzimaju u društvu i koja je 50-ih postala predmet propitivanja zbog njihove uloge u nuklearnim istraživanjima.

¹⁴ Različita su tumačenja činjenice da Hawks nije film režirao nego producirao, pogotovo s obzirom na uklapljenost filma u autorski svijet Howarda Hawksa sa stajališta autorske kritike. Uobičajeno je navoditi Hawksa kao autora filma, pa tako <http://www.imdb.com/name/nm0638528/bio> pripisuje Hawksovo nepotpisivanje režije zazoru od "trivijalnog žanra". Kao redatelj potpisani je njegov montažer Nyby (nominiran za Oscara za montažu Hawksove Crvene rijeke); Nyby je kasnije kao redatelj ostvario neupečatljivu televizijsku karijeru. Mnogi izvori navode da je Hawks ipak osobno režirao film (svakako je bio na setu kao

supervizor režije), Nyby je učio zanat, a potpis mu je Hawks prepustio da bi Nyby bio primljen u udrugu redatelja. Usp. i članak Stvar Slavena Žečevića u *Filmskom leksikonu*: "Stvar je film prepoznatljiva hawksovskog svijeta o maloj skupini profesionalaca u iznimnoj situaciji u kojoj jedino podređenost grupi osigurava opstanak te ujedno film sa svim stilskim osobinama Hawksove režije. Osim uloge producenta, Hawks je uvežbavao glijumce te čvrsto nadzirao snimanje omogućivši prijatelju Nybiju da dobije redateljsku potvrdu."

¹⁵ Usp. članak Ante Peterlića *Hawks, Howard* u Peterlić (gl. ur.), 1986, 530-532.

¹⁶ Žanr znanstvene fantastike na tom području razvio je mnogo filmova u kojima roboti, odnosno robotska tehnologija, imaju ključnu ulogu, npr. serijal filmova *Zvjezdani ratovi* (*Star Wars*), *Transformers*, *Matrix*, *Aliens*, serija *Zvjezdane staze*, *Zabranjeni planet*, *Ja, robot*, 2001: *Odiseja u svecim miru* itd.

ko ga proganjaju novinari, ostaje samouvjeren i neustrašiv, te "našu" znanost spašava od "njihove". Nakon što ga optimaju izvanzemaljci, Metalunci, koji ga žele iskoristiti da im pomogne u ratovanju protiv susjeda, Cal shvaća da mu je život u opasnosti jer izvanzemaljci mogu kontrolirati ljudske umove. U kontekstu paranoje tadašnjeg američkog društva, moguće je detektirati strahove ljudi od mogućih komunističkih utjecaja na znanstvenike, bilo da je riječ o ideji o kidnapiranju američkih znanstvenika za ruske interese, bilo u smislu kolektivne društvene fantazije da komunisti mogu kontrolirati umove američkih znanstvenika.¹⁷

"Njihova" znanost je zastrašujuća, ona producira mutirana čudovišta i dovodi do uništenja planeta. Cal, kao predstavnik "naše" znanosti, suprotstavlja se "njihovoj" i želi je kontrolirati, slično kao što vojska u *Stvari s drugoga svijeta* želi kontrolirati znanost. Udvajanje znanosti u filmu *Ovaj otok Zemlja* na "našu" i "njihovu" podupire banalne usporedbe o "njima" kao izvanzemaljcima – koji su, ne zaboravimo, komunisti. Ali na kraju filma ti isti izvanzemaljci nalaze spas u Americi koja postaje poželjnom destinacijom nakon što je njihov planet uništen. Status quo je očuvan, Zemlja je spašena, izvanzemaljci su prešli na našu stranu. Još jednom SAD su mogle nastaviti sanjati svoj san.

Zabranjeni planet – čudovišta su u nama

Vidjeli smo kako u znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih izvanzemaljci silaze s neba, čudovišta nastaju mutacijom zbog razornog učinka atomske energije, a ljudi različito reagiraju na prijetnju izvana. Na fantastičnom nebu kinematografije 1956. godine pojавila se iznimka od narativnih konvencija koje su nudili dotadašnji filmovi: *Zabranjeni planet* istaknuo se od ostalih filmova dekadе zbog drugačijeg pristupa kako tematici, tako i audiovizualnim značajkama filma.

Radnja filma kreće prikazom posade svemirskog broda, predvođene zapovjednikom J. J. Adamsom (Leslie Nielsen), koja se spušta na planet Altair IV s namjerom da istraži okolnosti nestanka ekspedicije koja je nastanila

planet prije dvadesetak godina. Prilikom slijetanja, posada broda biva upozorenja da nikako ne slijjeće na planet, jer se izlaže mogućnosti da cijela posada bude ubijena, kao što se to dogodilo i s prethodnom posadom. Upozorenje stiže od dr. Morbiusa, koji je, zajedno sa svojom kćeri Altairom, jedini preživjeli od prijašnje posade. Zapovjednik Adams unatoč upozorenju odluči ostati te krvavi pohod započinje. Dr. Morbius je filolog, koji je tijekom dvadeset godina provedenih na planetu Altair IV uspio "otključati" tajne drevne napredne civilizacije Krella koja je nastanjivala planet davno prije Zemljana. On dolazi u posjed nevjerojatnog znanja i moći, te gonjen mizantropskim osjećajima prema kolegama Zemljaniма,¹⁸ odluči ostati na planetu kako bi zadovoljio svoju težnju za znanjem. Njegova neograničena težnja za znanjem pokazat će se smrtonosnom kao i biblijska težnja za hranom s drva spoznaje, jer će se suočiti s najvećim neprijateljem – sa samim sobom. Zato u ovome filmu izostaju "klasični" izvanzemaljci koji ugrožavaju Zemljane, a niti čudovišta koja su iznenadno mutirala ne počode Altair IV. Prijetnja ovoga puta ne dolazi izvana kao sila koja se strukturno postavlja nasuprot junacima, već ona dolazi iz samih protagonisti, ona je dio njih i čini njihov nerazdruživi dio. Naglasak se ovim putem stavlja na same protagoniste, ljudi koji u sebi sadrže nešto demonsko koje se okreće protiv njih. U ovom slučaju to je demonski dio dr. Morbiusa, onaj agresivan i primitivan dio koji je oslobođio uz pomoć moći Krella. Biblijska ikonografija nije izostala ni u ovome filmu i vidljiva je u prikazu dijela planeta Altair IV gdje je smještena kuća dr. Morbiusa i njegove kćeri, a koji svojom scenografijom podsjeća na Rajske vrt, gdje ljudi i životinje žive skladno, kao i na naslovnicama *Kule stražare*, a krellska tehnologija je zabranjeno drvo s kojega dr. Morbius, poput Adama i Eve, i s ne manje entuzijazma – jede.

Ne treba duboko zagrebati i naći poveznice ovoga filma s utjecajem fajdističke psihanalize kao teorije koja je 1950-ih bila utjecajna kako u terapeutskom tako i u teorijskom smislu.¹⁹ Pri kraju filma *Zabranjeni planet* otkriva se kako je mračna sila dr. Morbiusa ustvari njegova

¹⁷ Usp. Hendershot, 32. Poznat je slučaj znanstvenika Klausu Fuchsiju koji je 1950. optužen za odavanje informacija o američkim atomskim istraživanjima SSSR-u.

¹⁸ Slično mizantropsko razočarenje u čovječanstvu vidljivo je desetak godina kasnije u znanstvenofantastičnom filmu *Planet majmuna* (*Planet*

of the Apes, Franklin J. Schaffner, 1968) gdje Charlton Heston u ulozi astronauta Taylora na početku filma jasno progovara o grješima čovjeka i njegove zaludenosti uništavanjem i podređivanjem drugoga.

¹⁹ Usp. Cornea, ibid. U poglavlju *Daddy's Girl*, autorica govori o filmu *Zabranjeni planet* koji je, između ostalog, poznat po referencama na

podsvijest, odnosno id, koji se oslobađa kao potisnuta energija agresivnog sadržaja. Rečenicom "monsters from the Id" film je zasluzio mjesto u popularnoj kulturi koja koketira s (često površnim) idejama psihoanalize.

Možemo odmah vidjeti kako i u kojem smjeru *Zabranjeni planet* propituje ulogu znanosti – kao i u *Stvari s drugoga svijeta*, slijepo predavanje znanosti i njezina neograničena moć dovode do tragičnih posljedica, čime se nužno uvode likovi koji će pokušati ograničiti njezinu primjenu. Dr. Morbius, kao pandan opsesivnom dr. Carringtonu, po svaku cijenu želi nastaviti istraživati znanje koje su Krelli ostavili za sobom prije svog misterioznog istrebljenja. Povijest se u slučaju Krella ponavlja posredstvom dr. Morbiusa i na kraju filma misteriozni nestanak Krella otkriva nam se kao na pozornici koja ponavlja život. Kao što su i Krelli zaboravili da nose u sebi mračan i taman dio sebe koji su oslobodili uz pomoć znanosti, tako je i dr. Morbiusu promaknulo da u sebi nosi agresivan dio koji, uz pomoć krellske ostavštine, kao nevidljiva sila ubija sve koji mu se suprotstavlju. Čovjek nije prijetnja drugome čovjeku samo zbog ratova koje vodi diljem Zemlje, bilo to doba Hladnoga rata ili ne, već u ovome filmu on postaje prijetnja samome sebi zbog prijetnje iznutra, oslobođene posredstvom znanosti. A kako uništiti nešto što je dio tebe, s čime se ne možeš boriti na način da potegneš oružje i uperiš ga izvan sebe – jer meta je postala mjesto na kojem stojiš. Film *Zabranjeni planet* razrješuje dilemu uništenjem znanstvenika koji je postavio sebe za metu i spasio čovječanstvo. Krellska znanost je uništena, čovjek se odrekao znanja i vratio doma, jer kako J. J. Adams na kraju filma kaže – "Mi nismo bogovi." Igranje bogova usprkos očitim ograničenjima ljudske vrste česti je narativni element znanstvenofantastičnih filmova 50-ih koji se većinom razrješuje u korist Boga, jer su strahovi atomskog doba poljuljali vjeru u neograničenu dobrobit znanstvenog napretka te se prevladavajuća skeptičnost prelijeva filmovima poput tamnog premaza boje na pročeljima ruševne kuće.

Osim referenci na psihoanalizu, biblijske motive te kritiku znanosti, drama *Oluja* Williama Shakespearea također je snažan intertekst koji je filmu osigurao naklonost kritike i gledatelja.²⁰ U kritici se ta dva fikcionalna djela

dovode u vezu putem zrcalečih likova te po narativnim strukturama. Kao što se na početku *Oluje* brodolomci nasuču na otok na kojem se nalazi Prospero sa svojom kćeri Mirandom, tako se i posada broda spušta na planet Altair IV na kojem je prisiljena ostati neko vrijeme, u društvu dr. Morbiusa i njegove kćeri Altaire. Prospero je stekao moć čitajući knjige i uz pomoć vještice Sycorax, dok je dr. Morbius svoje sposobnosti stekao uz pomoć tehnologije Krella. Prosperova kćer Miranda zaljubljuje se u brodolomca Ferdinanda, dok se Morbiusova kćer zaljubljuje u zapovjednika Adamsa. Dr. Morbius zrcalna je slika načitanog Prospera koji posjeduje moć, njegova kćer Miranda utjelovljenje je Altairine nevinosti, dobrodušan duh Ariel je svoj lik našao u robotu Robbyju, a "glavni krivac" Caliban spretno je transponiran u Morbiusov id. U *Oluji* Shakespeare progovara o odnosu kulture i prirode, gdje se Prospero i Caliban sukobljavaju kao antagonistički par. Prospero je glas razuma i civiliziranosti koji želi kultivirati otok i ukrotiti divljinu, što u biti čini pokušavajući naučiti Calibana da govori. Premda je Caliban naučio govoriti, Prospero za njega kaže kako je nešto u njegovoj "gadnoj čudi" ostalo (Shakespeare, 1996: 30), nešto što se ne može simbolizirati niti podvrgnuti razumu. Isto se događa u filmu *Zabranjeni planet* jer ni vrhunska znanstvena dostignuća ne mogu pomoći dr. Morbiusu da ukroti silinu svoje podsvijesti, uvijek će mu ostati taj višak nesimboliziranog elementa koji se opire razumu i koji će se, kako film odmiče, razmahati. Koliko god Prospero pokušavao kultivirati Calibana i koliko god je dr. Morbius pokušavao zatomiti svoju podsvijest, obojica nisu uspjeli u svojim naumima. Caliban ovdje može funkcionirati kao zrcalna slika ida koje se nalazi u vječnoj suprotnosti s kulturom. Prospero na kraju drame priznaje Calibana kao dio sebe, kao što i dr. Morbius na kraju filma prihvata da je čudovišna sila u biti čudovište u njemu.

Ako su Caliban i id dio prirode, onog temeljnog i iskoniskog, onda je binarna opozicija priroda/kultura u oba fikcionalna djela strukturni element oko kojeg se razvija priča. S vremenskim odmakom od preko 300 godina, film *Zabranjeni planet* može se čitati kao komentar *Oluje*, u kojem je napetost između prirode i kulture drugaćije razriješena. Dok je u *Oluji* Prospero uspio ukrotiti Calibana

psihoanalizu koja psihu dijeli na id, ego i superego. Prema njezinu tu-mačenju id se, kao mračna podsvijest, u filmu doslovce manifestira kao zatomljeni primitivni seksualni i agresivni nagon koji prijeti razaranjem.

²⁰ Usp. Kragić i Gilić (ur.), 2003, članak *Zabranjeni planet* autora Slavena Zečevića.

koji na kraju drame pristaje biti njegovim robom, u filmu *Zabranjeni planet* dr. Morbius je morao umrijeti kako bi uspio zaustaviti nadirući id i pritom je cijeli jedan planet uništen, a s njim i tehnologija Krella koju čovječanstvo neće moći iskoristiti. Kritika znanosti bez kontrole i sumnja u tehnološki napredak nerazdruživi je podtekst filma *Zabranjeni planet*, a "monsters from the Id" mjesto na kojem se stvaraju napetosti između prirode i kulture i koje nas prisiljava da vratimo pogled k sebi.

Umjesto zaključka ili - zašto nas danas i dalje plaše i intrigiraju znanstvenofantastični filmovi zastarjele kostimografije i kartonske scenografije?

"Jako sam volio originalnu *Stvar* iz 1951. Sjećam se da su mi od straha ispadale kokice iz ruku dok sam gledao taj film." – odgovorio je redatelj John Carpenter na pitanje o tome ima li svoj najdraži film strave.²¹ Većina bi se gledatelja teško mogla složiti s tvrdnjom da znanstvenofantastični filmovi 50-ih još doista mogu biti strašni. U usporedbi s današnjim specijalnim efektima, ondašnji znanstvenofantastični filmovi doimaju se gotovo kao komično poigravanje kartonskim i kazališnim rekвизitima, a glumci kao da parodiraju sam čin glume. Zato su današnji filmovi napumpani specijalnim efektima gotovo kao najrevniji Schwarzeneggerovi sljedbenici mišićima, zbog čega mnogi filmoljupci hrle u kina vidjeti najnovija dostignuća digitalne tehnologije. Specijalni efekti važna su sastavnica znanstvenofantastičnih filmova jer imaju sposobnost transformirati nerealno u realno kako bi se kod gledatelja postiglo svjesno odbacivanje nevjerovanja, odnosno kako bi gledatelji mogli prihvati filmsku zbilju kao moguću, tj. realnu. No, nedvojbeno je da postoje gledatelji kojima će se iz današnje perspektive znanstvenofantastični filmovi 70-ih, 60-ih, pa čak i 50-ih godina doimati strašnima i jezovitim, dapače realnim, iako se specijalni efekti i scenografija ne mogu mjeriti s današnjim tehnološkim dostignućima. Možemo obrnuti tezu te pretpostaviti da je nama danas nerealno posredstvom uvjerljivih ("realnih") specijalnih efekata postalo previše slično realnom svijetu i ne može više izazvati toliki osjećaj straha koji mogu izazvati tehnički siromašniji filmovi.

²¹ [²² Čudovišta, izvanzemaljci, mutirani kukci... i ostala "opća mjesta" žanra horora i znanstvene fantastike.](http://www.matica.hr/Vijenac/vij204.nsf/AllWebDocs/Kadzombiju-tihnu. Stranica posjećena 18. 2. 2009.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Prevelikom sličnošću s izvanfilmskom realnošću, današnji znanstvenofantastični filmovi umjesto začudnosti nužne za postizanje jezovitog učinka više ne izazivaju "trenje" kod publike zasićene sjajnim specijalnim efektima. Jer ono što se želi prikazati drugačijim od naše zbilje²² nužno treba ostati barem u nekoj mjeri drugačije kako bi u nama moglo izazvati jezu, odnosno strah. Današnjim specijalnim efektima čudovišta iz filmova postaju toliko moguća da ih možemo doživjeti kao dio našega realnog, izvanfilmskog svijeta, što je plus za industriju temeljenu na tehnološkim inovacijama, no veliki minus za doživljajne mogućnosti istih tih filmova.

Ako slijedimo ovu liniju argumentacije, možemo ući u trag razlozima zbog kojih i stari znanstvenofantastični filmovi mogu i današnjoj publici biti atraktivni. Biće iz filma *Stvar s drugoga svijeta* doista nije proizvod neke napredne filmske tehnologije – njegov ukočeni hod, kandže i odijelo koje liči na materijal za trenirke doimaju se umjetno, kazališno i jeftino, a maske majmuna iz filma *Planet majmuna* (1968) mogle bi se možda upotrijebiti za kostimirane večeri na d anima karnevala, no ipak ti filmovi i danas djeluju jezovito i upečatljivo, gotovo kao da im se opršta zastarjelost. Albino mutanti u filmu *Posljednji čovjek* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971) imaju crne plašteve i bijela lica koja izgledaju kao da su posipana brašnom, njihovi su pokreti naglašeno kazališni, no kada nahrupe na Charltona Hestona, praćeni sintesajzerskom muzikom, nekima će od gledatelja sigurno trznuti barem pokoji mišić. Jezovitost proizišla iz začudnosti karakteristika je tih filmova u kojima je nerealno još uvijek u velikoj mjeri drugačije od zbilje, i možda ćete se složiti, dobrodošla protuteža sterilnosti i "savršenosti" specijalnih efekata u današnjim filmovima.

Hollywood u zadnje vrijeme često poseže za filmovima iz 1950-ih, i to ne samo iz područja znanstvene fantastike,²³ što nam daje mogućnost za usporedbu suvremene društveno-političke situacije s ondašnjom. Koliko današnji remake filmovi mogu korespondirati sa svojim originalima pitanje je na koje se nikada do kraja ne može odgovoriti. Uvijek možemo pokušati dovesti u vezu Bushevu vojnu administraciju iz remakea filma *Dan kad je*

²³ Izvan žanra znanstvene fantastike, na domaću televiziju i filmsko platno stigli su i ova dva ostvarenja s tematikom iz 50-ih – serija *Momci s Madisona* (*Mad Men*, kreator Matthew Weiner, od 2007) i film *Put oslobođenja* (*Revolutionary Road*, Sam Mendes, 2008).

Zemlja stala s tvrdoglavosću i agresivnošću McCarthyjeva progona komunista i njihovih simpatizera iz vremena originalnog filma. Ono što dobivamo iz očito problematične usporedbe nagađanja su koja tvore neke druge svjetove, nepostojeće bilo u spomenutim filmskim ostvarenjima, bilo u izvanfilmskoj stvarnosti. Takvi svjetovi produkt su međuodnosa između konteksta u kojem je film nastao i priče samog filma, koji nikada nisu identični, jer ne smijemo zaboraviti na reakciju kojom filmska stvarnost povratno oblikuje izvanfilmski svijet. To je stupica o kojoj je bilo govora na početku teksta i o kojoj moramo razmisljati i uključiti je u analizu. Bez obzira na opasku, ostaje činjenica da se današnji filmovi ipak nekako odnose spram naslijeda, što je osobito vidljivo danas kada nam se društveno-politička stvarnost nameće kao potentan okvir za usporedbu s 50-ima. Koliko je tada bila drugačija situacija na vojno-političkoj pozornici i u kojoj mjeri su je tadašnji filmovi inkorporirali, zanimljivo je područje istraživanja. Ako je tada paranoja i strah od komunista

bilo opće mjesto na kojem se gradila filmska stvarnost u znanstvenofantastičnim filmovima, onda danas s pravom možemo pogledati koliko je Bushev paranoični diskurs o "ratu protiv terorizma" i strah od Al-Quede inkorporiran u filmsku stvarnost današnjih filmova. Regina Jackson kao produžena ruka američkog predsjednika u remakeu filma *Dan kad je Zemlja stala* ocrtava svijet američke vlade kao ksenofobične i ratoborne zajednice koja je komuniste zamijenila muslimanima, a strah od Rusa strahom od neprijatelja Zapada koji ne štuju kapitalističkog boga. Doista, moglo bi se na temelju iznesene analize zaključiti kako je u spomenutim filmovima na djelu vrlo subverzivno i kritično propitivanje suvremenih američkih vrijednosti. No ipak, zanimljivo je ono što izvanzemaljac Kinez iz nove verzije *Dana kad je Zemlja stala* kaže Klatuu o životu na Zemlji – "ovo je sada moj dom, ponosan sam što sam živio ovdje", čime SAD, usprkos svemu, ipak ostaju poželjna destinacija, čak i za izvanzemaljca u tijelu Kineza – ili je to samo stupica na koju treba pripaziti.

Literatura

- Bordwell, David i Thompson, Kristin, 2003, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill
- Cornea, Christine, 2007, *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, Edinburgh University Press
- Glić, Nikica, 2008, "Filmska fantastika i znanstvena fantastika u kontekstu teorije žanra", *Ubiq*, br. 2, str. 200-214.
- Hendershot, Cynthia, 1999, *Paranoia, The Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green State University Popular Press
- Kragić, Bruno i Glić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, *Filmska enciklopedija, 1: A-K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Roberts, Adam, 2006, *The History of Science Fiction*, New York: Palgrave Macmillan
- Shakespeare, William, 1996, *Oluja*, preveo Milan Bogdanović, Zagreb: Zagrebačka stvarnost
- Vieth, Errol, 2001, *Screening Science: Contexts, Texts and Science in Fifties Science Fiction Films*, Lanham–London: The Scarecrow Press

Dejan D. Marković

Američko filmsko podzemlje i eksperimentalni film

62 / 2010

Američki avangardni (eksperimentalni) film vrijedna je, premda nedovoljna poznata filmska tradicija u kojoj se može pratiti razvoj ideje o alternativi Hollywoodu kod Maye Deren, Kennetha Angera, Stana Brakhagea i drugih važnih autora. Preko filmova Brucea Connerra i veza s američkim *beat* pokretom, tekst dolazi do Novog američkog filma braće Mekas, ali i Johna Cassavetes-a, čije su *Sjene* i drugi filmovi ostavili traga i u narativnoj kinematografiji. Tijekom 1970-ih je strukturalni film bio najutjecajniji u ovom kontekstu a, s obzirom na važnost problematiziranja projekcije kao materijalnog čina, posebna se pozornost u tekstu posvećuje upravo tom aspektu filmskog stvaralaštva američkih eksperimentalista, nezavisnih i "podzemnih" filmskih redatelja i konceptualnih umjetnika. Tematska rubnost i provokativnost, npr. ona filmova Brucea Connerra i Andyja Warhola, samo je jedan od aspekata istog fenomena, odnosno varijacija iste tradicije američke alternativne kinematografije.

Uvod

Daleke 1935, kada je Muzej moderne umetnosti u New Yorku (MoMA) doneo odluku da krene sa stvaranjem sopstvenog filmskog arhiva, kao i sa prikazivanjem filmova izvan komercijalnih dvorana, u SAD-u još uvek nije bilo filmskih društava, filmskih studija na univerzitetima, Instituta za američki film (AFI), kao ni centara za filmsku umetnost.¹ Tokom 1940-ih, John Ford, Howard Hawks, Preston Sturges i Alfred Hitchcock još uvek nisu bili proglašeni za auteurs od strane francuskih kritičara u *Cahiers du cinéma*, dok su Oskar Fischinger, Douglas Sirk, Otto Preminger i Billy Wilder, sa statusom evropskih emigranata, još uvek tragali za uporištem u američkoj filmskoj industriji.

Pre 1945. filmu je poklanjana mala pažnja u okviru kolekcija, izložbi, širenja i studija američke umetnosti. Svrstan unutar carstva popularne zabave, film je bio svesno odbacivan od strane akademskog sveta, umetničke galerije i muzeji su ga previdjeli ili bukvalno ignorisali, a na

stranicama umetničkih publikacija njega jednostavno nije bilo. Sve do kraja zlatnog doba Hollywooda, tj. do sredine 1940-ih, eksperimentalni filmovi kategorizovani su ili kao produžetak prethodnih umetničkih praksi, poput Kandinskog-nalik vizuelne apstrakcije Johna i Jamesa Whitneya, Fischingera i Hansa Richtera, ili su marginalizovani kao "kućni filmovi". Kako to kaže Jan-Christopher Horak u knjizi *Lovers of Cinema: the First American Film Avant-Garde, 1919-1945* (1995): "U tim ranim fazama, američki avangardni filmski pokret ne može se odvojiti od istorije amaterskih filmova."

U početku, "amaterski" filmski eksperimentatori funkcionali su nezavisno, izvan miljea filmske industrije, kao i izvan same umetničke zajednice. Njihovom ujedinjenju u okvirima dva paralelna umetnička pokreta prethodile su godine relativno izolovanog rada. *Underground* film Zapadne obale formalno je inspirisala literarna zajednica San Francisca koja se razvila krajem 40-ih. Krajem 50-ih, grupa multidisciplinarnih umetnika koji su živeli i radili u New Yorku organizovala se pod imenom *The New American Cinema* (NAC) u cilju unapređivanja saradnje, zajedničkih izložbi i distribucije sopstvenih radova. Komercijalni uspeh tih "novih američkih filmova", poput *Sjena (Shadows, John Cassavetes, 1960)* i *Pull My Daisy* (Robert Frank i Alfred Leslie, 1958) krajem 50-ih, kao i *Djevojaka iz Chelseaja (Chelsea Girls, Andy Warhol i Paul Morrissey, 1966)*, doneo je američkom nezavisnom filmu određenu dozu poštovanja od strane etabliranog umetničkog sveta. Od razbijenih, eksperimentalnih naracija Novog američkog filma, do pokreta *cinéma vérité* u dokumentarnom filmu, do "filmoveva u prvom licu" Jonasa Mekasa, Marie Menken, Stana Brakhagea, Brucea Bailliea i drugih, razvio se kontekst koji je doveo do sagledavanja filma kao oblika umetnosti. Ova struktura poprimila je opipljiv oblik tek sredinom 60-ih, kada su galerije i muzeji poput Muzeja moderne umetno-

¹ Tekst donosimo u srpskom izvorniku, s tim da smo, gdje je bilo moguće, preveli naslove s engleskog na hrvatski radi lakšeg snalaženja čitatelja (Nap. ur).



Mreže popodneva (Maya Deren, 1943)

sti i Muzeja američke umetnosti Whitney u New Yorku, te časopis za umetnost kao što je *Art Forum* u Los Angelesu, počeli da posvećuju pažnju i sredstva za tumačenje, širenje i predstavljanje "eksperimentalnog filma".

Direktno iz podzemlja: korenji američkog avangardnog filma

Iako problematičan, "podzemlje" je koristan termin, a uz to je krajnje zavodljiva pomisao da uprkos bujici politički kukavičkih i kulturno bezvrednih filmova postoji tajno skrovište smelih, revolucionarnih, nezavisno napravljenih filmova. Termin *underground film* prvi put je upotrebio američki filmski kritičar Manny Farber u istoimenom eseju iz 1957. Sam termin se pre svega odnosi na film koji je izvan *mainstreama* bilo po svom stilu, žanru ili načinu finansiranja. Krajem 50-ih, termin *underground film* počeo je da se koristi za opisivanje rada prvih nezavisnih filmskih stvaralaca u San Franciscu i New Yorku. Krajem 60-ih, nakon što je *underground* pokret sazreo, *underground film* slobodno je definisan ili kao subverzivni *art film* ili film nezavisne produkcije napravljen kontra komercijalnih zahvata Hollywooda. Neki od njegovih učesnika počeli su da se distanciraju od kontrakulturalnih/psihodeličnih konotacija ovoga termina, preferirajući da svoj rad opišu kao avangardan, nenarativan ili eksperimentalan.

Međutim, 1970-ih i 80-ih, termin *underground film* i dalje se koristio za označavanje kontrakulturne margine nezavisnog filma. Osamdesetih i 90-ih, termin *underground film* korišćen je kao sinonim za "nezavisne ili "alternativne" filmove. Newyorški filmski stvaraoci povezani s "filmom transgresije" (*Cinema of Transgression*) i "filmom nijednog talasa" (*No Wave Cinema*), emfatički su koristili ovaj termin od kraja 70-ih sve do početka 90-ih. Početkom 90-ih, nasleđe "filma transgresije" prenalo se na novu generaciju koja je izjednačavala *underground film* s transgresivnom umetnošću i ultraniskobudžetskim filmskim stvaralaštvo tvom koje je prkosilo kako novim komercijalizovanim verzijama nezavisnog filma, tako i institucionalizovanom eksperimentalnom filmu kanonizovanom u velikim am-

ričkim muzejima. Ovaj duh karakterisao je i rane godine *underground* filmskih festivala (New York, Chicago, Toronto itd.), fanzine poput *Film Threat* (osnovan 1984), kao i radove filmskih stvaralaca kao što su Craig Baldwin, Jon Moritsugu, Sarah Jacobson i Bruce La Bruce.²

Ali, avangardni filmski stvaralac, organizator i polemičar Maya Deren jedna je od prvih u Americi postavila eksperimentalni film kao "amatersku" alternativu Hollywoodu, sa svom njegovom glomaznom tehnologijom i radnom praksom.³ Ona je smatrala da filmski stvaralac može u potpunosti realizovati potencijal samog medija samo zabilježnjem profesionalnog sveta obučenih specijalista, i pažljivog razdvajanja rada od finansijskih motivacija. Njen rad takođe je poslužio kao estetički most između evropskog nadrealizma i američkog avangardnog filma. *Mreže popodneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), koji je režirala zajedno sa svojim mužem, češkim rediteljem Alexandrom Hammidom, uspostavio je obrazac za rane filmove Sidneya Petersona, Curtisa Harringtona, Iana Hugoa, Kennetha Angera i Stana Brakhagea.

Razvijajući impresivan niz strategija i tehnika koje ličan/poetski film čine onim što on jeste (uključujući fluidno kretanje rukom držane kamere, nepredvidljive ritmove montaže, superimpoziciju i korišćenje apstraktnih prizora), Deren, Brakhage i drugi pioniri avangarde odsekli su film od njegovih industrijskih spona, začevši koncept filmskog stvaraoca kao individualnog umetnika. Najznačajniju među Brakhageovim inovacijama predstavlja je razvoj subjektivne kamere čije primere možemo videti u *Svitaju i bijelom oku* (*Daybreak and White Eye*, 1957), *Nagovještaj noći* (*Anticipation of the Night*, 1958), i *Prozor, voda, pomicanje bebe* (*Window Water Baby Moving*, 1959). Nasuprot psihodrami, stilu koji je dominirao ranim američkim avangardnim filmom, ova tehnika postulirala je filmskog stvaraoca kao svesno, subjektivno prisustvo. Brakhage je takođe bio jedan od onih koji su u najvećoj meri doprineli razvoju direktnog filma, ili tzv. filma bez kamere. Pored toga što je slikao na 16mm, 35mm i 70mm filmskim rolama, on ih je grebao, farbao, pekao i na druge načine

² Krajem 1990-ih i početkom 2000-ih, značenje termina *underground* ponovo je postalo zamagljeno, dok su radovi na *underground* festivallima počeli da se stapaju sa sve formalnijim eksperimentisanjem, a podelje koje su još do pre jedne decenije bile krute, čini se da su to sada u mnogo manjoj meri. Danas, ako se ovaj termin uopšte koristi, on označava oblik nezavisnog filmskog stvaralaštva koji podrazumeva veoma niske budžete, verovatno transgresivni sadržaj ili niskoprofilnu analogiju

s postpunk muzikom i kulturom.

³ Uloga amaterizma u razvoju specijalizovanog art-filma osvedočena je još 1920-ih, kada su dadaistički i nadrealistički filmski stvaraoci poput Claira, Mana Raya i Buñuela uveliko ispoljavali prezir prema konvencionalnoj estetičkoj tradiciji. Postoje i podaci o američkom avangardnom filmu pre 1945. Usp. Horak (ur.), 1995, i Posner, 2001.

direktno atakovao na "suverenitet" fotografije. U filmu *Moljevo svjetlo* (*Mothlight*, 1963) u potpunosti je uništoio ivicu filmskog kadra pričvršćujući krila moljaca, lišće i kristale na prazne filmske trake. Njegovi rukom oslikani filmovi naknadno su stimulisali ovakav pristup u više različitih pravaca.

Po svom izgledu i dimenziji projektovane slike, Brakhageovi rukom oslikani filmovi imaju formalne kvalitete akcionog slikarstva / apstraktog ekspresionizma (sveprisutna topologija, brzi potez četkicom, neodređena dubina). Ovo poređenje dovelo je i do sheme za tumačenje njegovih filmova, lišene bilo kakvih literarnih asocijacija, i istovremeno omogućilo Brakhageu ulazak u diskurse o vizuelnoj umetnosti, a samim tim, i u autentičnost sveta umetnosti.⁴

Ova veza s apstraktnim ekspresionizmom postojala je takođe u njegovom obimnom projektu razdvajanja vizuelne percepcije od deskriptivnog jezika, strategije putem koje on uspeva da zbuni intelekt, ukazujući na jeziku nepoznatu znanje. Po Brakhageovim rečima, Pollock, Rothko i Kline snažno su ga privukli svojom unutarnjom vizijom, svesnim i nesvesnim stvaranjem ikona od unutarnjih prizora, i bukvalnim pravljenjem mape neverbalne, nesimboličke, nenumeričke misli. Govoreći o ovom pioniru apstraktog ekspresionističkog filma, Kerry Brougher primećuje da "Brakhageova rukom držana, lutajuća kamera razbijja zatočeni prostor, ukočenu kameru hollywoodskih produkcija, pretvarajući se u fluidno i mobilno oko direktno vezano s okom slikara apstrakcije" (1996: 90). Ova žudnja za dekonstruisanjem i transcendovanjem hollywoodskih formi i konvencija kao što su iluzionistički način snimanja i stilovi montaže, duboki fokus i naturalistička gluma, sjedinjeni s bujicom evropskih umetnika, pisaca i filmskih stvaralaca iz vremena Drugog svetskog rata, katalizovala je američki nezavisni film sredinom 20. veka.

Slavan na Zapadnoj obali po svojim kolažnim skulpturama pre okretanja filmskom asemblažu, Bruce Conner postao je 60-ih jedan od vodećih avangardnih filmskih stvaralaca. Njegovi filmovi, *Film* (A MOVIE, 1958), *Svemirska zraka* (*Cosmic Ray*, 1961), i *Izyještaj* (*Report*, 1963-67) – dekonstrukcija ubistva Johna F. Kennedyja i raskrinkavanje mita o Kennedyju – vremenski su koïncidirali s pojavom

i eksplozivnom ekspanzijom *underground* filmskog pokreta u periodu nakon rada Maye Deren. *Film* je brzometni kolaž-montaža eklektički probranog materijala, nađenog u različitim izvorima, uključujući ratne dokumentarce, filmove s golišavim glumcima, stare vesterne i filmske materijale o katastrofalnim događajima. On je premijerno prikazan 1958, prilikom otvaranja Connerove druge izložbe asemblažnih skulptura u galeriji East-West, u Fillmoreu, California. Činjenica da je *Film* uvršten u izložbu skulptura od velikog je značaja, jer u to vreme umetničke galerije i muzeji nisu praktikovali da prikazuju filmove. Godine 1958, ovaj novi način korišćenja javnog umetničkog prostora odigrao je glavnu ulogu u fuziji umetničke i filmske publike koja će determinisati budući uspeh *underground* filma.

Galerije koje vode sami umetnici postale su značajno mesto za multidisciplinarna ukrštanja tokom 50-ih i 60-ih, a njihova kontinuirana vitalnost predstavlja jednu od najvažnijih zaostavština Beat generacije. Mnoga od ključnih događanja u okviru Beat pokreta odigrala su se upravo na takvim mestima. Galerija 6 u San Franciscu bila je mesto na kome je Allen Ginsberg prvi put pročitao svoj *Urlik* 1955, Ginsbergu su se te noći pridružili pesnici Gary Snyder, Philip Whalen, Philip Lamantia, Robert Lowell i Kenneth Rexroth, a među prisutnima bili su i Jack Kerouac, Neal Cassady i Lawrence Ferlinghetti. Galerija Ferus na Zapadnoj obali, koju su zajednički osnovali kritičar Walter Hopps i umetnik Ed Kienholz u Los Angelesu 1957, izlagala je radove multidisciplinarnih umetnika poput Connera, Warhola, Waltera Bermana i Edwarda (Eda) Rusche. Iste godine, galerije Brata i Circle in the Square, u New Yorku bile su domaćini prvih jazz/poetskih performansa koje su organizovali Kerouac i muzičar David Amram.

Iz senki: uspon Novog američkog filma

Conner je suštinski karakterisao sinergiju umetnost/film, inteligenciju i senzibilitet Zapadne obale kraja 50-ih i početka 60-ih. Istovremeno, Jonas Mekas je prerastao u reprezentativnu figuru avangardne filmske zajednice Istočne obale. Pored toga što je začeo jedinstveni stil dužih filmova-dnevnika, on je osnovao i uređivao *Film Culture*, prvi američki časopis posvećen isključivo tekstovima o

⁴ Čitav ovaj poduhvat na kraju je urođio uspehom. Brakhage je dobio Rockefellerovu stipendiju 1967, prva retrospektiva njegovog rada odr-

žana je u Muzeju moderne umetnosti 1971, a *Artforum* je posvetio čitav jedan broj Brakhageu i Sergeju Ejzenštejnju januara 1973.

nezavisnom filmu, u kome je on promovisao pionire *underground* filmskog pokreta; predvodio Kooperativu filmskih stvaralača, Kinoteku filmskih stvaralača, kao i Arhivu antologiskog filma u New Yorku; pisao redovnu kolumnu "Movie Journal" za art nedeljnik *The Village Voice*; i najverovatnije bio jedan od koautora naziva "Novi američki film", 1960.

Kao sastavni deo američkog avangardnog filma, grupa Novi američki film obuhvatala je 23 nezavisna filmska stvaraoca koje su oko sebe okupili Mekas i Lewis Allen. U svom polemičkom manifestu članovi te grupe odbacili su ono što su videli kao "ispoliranu" i u osnovi lažnu prirodu hollywoodske filmske produkcije. Taj manifest, između ostalog, naglašavao je lični izraz, odbacivanje cenzure i "ukidanje 'mita o budžetu'". Pitanja distribucije i prikazivanja zauzimala su centralno mesto u ovom sinematičkom pozivu na oružje. Novi američki film bila je difuzna grupa filmskih stvaralača, fotografa, slikara, baletskih igrača, glumaca, i umetnika koji su živeli i radili u New Yorku. Trajni kvalitet filmova njenih članova – uključujući Cassavetesove *Sjene*, Frankov i Lesliejev *Pull My Daisy*, *Vrati se, Afriko* (*Come Back, Africa*, 1960) Lionela Rogosina i *Vezu* (*The Connection*, 1960) Shirley Clarke – adaptaciju kontroverzne produkcije Jacka Gelbera sa Living Theaterom iz 1958. – pored trajnog kvaliteta, demonstriraju snagu i raznolikost američkog nezavisnog filmskog stvaralaštva krajem 1950-ih. Pojava grupe Novi američki film direktno je rezultirala u stvaranju newyorške Kooperative filmskih stvaralača 1961, koja je izdejstvovala javno prikazivanje onih filmova koji su dотle smatrani ili previše nenarativnim ili nerazumljivim da bi dospeli u *mainstream* bioskop. Američke filmske kooperativne takođe su omogućile javno prikazivanje kratkih radova i filmskih eksperimentata tokom kratkotrajnog perioda kada je 16mm kamera funkcionala kao provokativno i subverzivno oružje. Savremena filmska kultura lišena je jedne takve vibrantne scene, postojeće filmske kooperativne nisu u stanju da se be ekonomski izdržavaju, a termin "nezavisna produkcija" koristi se uglavnom za fabrički artifijelne hollywoodske superkomercijalne produkcije.

Filmski kritičar Ken Kelman identifikuje dva fundamentalna motiva u osnovi Novog američkog filma. Prvi je, kaže on (1967), "estetička potreba, rođena usled iscrpljenosti filmske forme sredinom veka". Drugi je, jednostavno i najvažnije od svega, "potreba za slobodom u sve restrikтивnijem svetu". Ovi komentari podržavaju Mekasovo

uvjerenje da su Americi, *à propos* Hollywooda i evropskog umetničkog filma, zaista bili potrebni "manje savršeni, ali slobodniji filmovi" (Mekas, 1972: 1). Potraga za umetničkom i finansijskom slobodom koja je ujedinila nezavisne filmske stvaraoce 50-ih nalazi odjeka u frustracijama i motivacijama koje su začele nekoliko umetničkih pokreta i muzičkih pravaca zasnovanih na procesnoj umetnosti (uključujući *free jazz*) deceniju kasnije.

Filmski stvaralač kao umetnik: film ulazi u muzej

Sledeći nekonvencionalnije inicijative umetnika iz kasnih 50-ih i ranih 60-ih, Muzej moderne umetnosti (MoMa), Muzej američke umetnosti Whitney i Walker Art Center u Minneapolisu bili su među prvim američkim muzejima koji su uveli film u svoj redovni program. Kao što je već prethodno napomenuto, MoMa je krenula s prikupljanjem i distribuiranjem "arhivskih" filmova još sredinom 30-ih, ali nije počela s prikazivanjem filmova kao umetničkih dela sve do 60-ih. Godine 1970. Whitney je organizovao prvu veliku manifestaciju *video arta* u New Yorku i pokrenuo program pod nazivom "Novi američki filmski stvaraoci", posvećen nezavisnom, nekomercijalnom filmu. U međuvremenu, putujuća izložba Američke umetničke federacije, *Istorija američkog avangardnog filma*, prvi put održana u Muzeju moderne umetnosti maja 1976, definitivno je utvrdila mesto filma u muzejima američke umetnosti. Kao što stoji u njenom katalogu, ta izložba nastala je "iz želje da se uveća razumevanje filmske umetnosti, a posebno one grane filmskog stvaralaštva koja se bavi korišćenjem tog medija kao sredstva za lično izražavanje" (Van Dyke, 1976).

Nakon integracije filma u institucije lepih umetnosti u Sjedinjenim Državama, razlika između konvencionalnih, modernističkih kategorija "umetnosti" i "filma" počela je da se gubi i došlo je do nastanka novih hibridnih žanrova koji su se manifestovali u umetničkom filmu i video umetnosti. Početkom 1960-ih, umetnici koji su radili u tradicionalnim disciplinama kao što su slikarstvo, fotografija, skulptura i balet, krenuli su sa stvaranjem svojih prvih audiovizuelnih dela, uključujući Roberta Morrisa, Richarda Serra, Carolee Schneemann, Hollisa Framptona, Dana Grahama, Paula Sharitsa, Yvonne Rainer i druge. Ovo je, kasnih 60-ih i ranih 70-ih, dovelo do rastuće dematerijalizacije umetničkog objekta, tj. do davanja manjeg značaja mediju u umetničkom procesu. Sa srušnjima konceptualne umetnosti, minimalizma, *earth/*



Valne duljina (Michael Snow, 1967)

land arta i ostalih efemernih pokreta u umetnosti, akcentat prelazi sa samosvojnog ostvarenja na sam umetnički proces, praksi, performans i jezik. Na ovaj trend može se gledati kao na reakciju protiv propisanog modernističkog purizma Clementa Greenberga i Michaela Frieda, s jedne strane, i komodifikaciju umetničkog objekta kao takvog, s druge. Zahvaljujući faktorima inherentnim filmskom mediju, film je izbio na površinu kao savršeno sredstvo za realizaciju tog projekta. Pored toga što je mehanički reproducibilan, i stoga marketinški manje interesantan kao roba, film je takođe nepogodan za kućne projekcije zbog osetljivosti filmske trake i skupog, glomaznog filmskog projektora. Ono što je jedinstveno, kada se radi o filmu, jeste činjenica da film može istovremeno sadržati više različitih umetničkih formi, kao što su slikarstvo, skulptura, performans, muzika i, naravno, fotografija.

Ovi elementi mogu se videti na delu u *strukturalnom filmu* 60-ih, potkategoriji avangardnog filma koja je rigorozno testirala granice i mogućnosti nesvodljivih elemenata filma (svetlost, vreme, prostor, ritam, boja, treperenje, kretanje kamere). Ovaj žanr se, delimično, razvio kao alternativni oblik prakse u odnosu na subjektivne filmove

– "otiske palca" – Brakhagea, Bailliea, Menkena, Mekasa i drugih. Zasnovan na principima konceptualne umetnosti, strukturalni film egzemplifikuje medijska specifičnost *Valna duljina* (*Wavelength*, 1967) Michaela Snowa, treperavi filmovi Paula Sharitsa i Tonyja Conrada i ontološka redukovanaost Warholovog *Empire* (1965).

Posle perioda bogate produkcije, strukturalni film krajem 70-ih dostigao je kritičnu tačku, sličnu onoj s kojom su se suočili apstraktni ekspresionisti 50-ih – s pitanjem: šta se još može uraditi kada se medij jednom svede na svoje najosnovnije elemente, na svoju nultu tačku? Beskrajno eksperimentisanje postalo je kreativni čorsokak koji se nastavio unedogled posredstvom avangardnih ideja o napretku. To je, konačno, dovelo do toga da je nekolicina umetnika pretvorila trenutak filmske projekcije u živi performans, signalizirajući tako početke umetnosti instalacije.

U svjetlost: Projektovani prizor u američkoj umetnosti 1964-77

Izložba *Into the Light*, koja je dala istorijski presek vizuelnih umetnosti i filma u trenutku pojave instalacije, održana je u muzeju Whitney od 18. oktobra 2001. do

6. januara 2002. To je, zvanično, bila prva izložba koja je istraživala istoriju projektovanih instalacija. Prikazujući po jedan rad od ukupno devetnaest umetnika, uključujući megastarove kao što su Vito Acconci, Bruce Nauman, Andy Warhol i Yoko Ono, ova izložba detaljno je predstavila period američke umetnosti u kome su minimalistička i konceptualna umetnost transformisale galerijski prostor u polje percepcije. Ova izložba takođe je odražavala aktuelnu posvećenost muzeja Whitney stručnom preispitivanju i proceni kritičnih trenutaka u američkoj umetnosti, okupljajući na jednom mestu umetničke video radove (Yoko Ono, Gary Hill, William Anastasi, Beryl Korot), balet i holografiju (Simone Fort), filmove koji se istovremeno prikazuju na više ekrana (Warhol, Snow, Sharits, Nauman, Dan Graham), filmsku skulpturu (Robert Whitman, Anthony McCall), *audio art* (Keith Sonnier), performans (Joan Jonas) i druge multidisciplinarnе umetničke radove koji koriste projektovane prizore i zvuk (Peter Campus, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Acconci).

Prilikom ulaska *U svetlost*, prvi rad koji je većina posetilaca mogla da vidi bio je *Tuširanje* Roberta Whitmana (*Shower*, 1964), jedna od četiri filmske skulpture koje je on napravio u periodu 1963-64. Whitman je takođe bio jedan od prvih učesnika multimedijalnih hepeninga, ugrađujući projekcije super-8 filmova u svoje klasične performanse. U tom radu, prizor žene koja se tušira projektuje se na pravu tuš-kabinu, stvarajući trodimenzionalno filmsko okruženje. Filmska sekvenca koja se vrati u krug ima neodređeno trajanje; iako ona stvara osećaj neizvesnosti, asocirajući na Hitchcockov *Psiho* (1960), samom tom filmu nedostaju i razvojna komponenta i završetak. Warholov *Lupe* (1965), jedan od njegovih prvih filmova koji su se prikazivali na dvostrukom ekranu, takođe ne ispunjava gledaočeva narativna očekivanja. Prema Warholovim uputstvima za distribuciju ovog filma, *Lupe* se može prikazivati ili na jednom ekranu tokom 72 minuta, ili na dva ekrana tokom 36 minuta. Napravivši film koji se može prikazivati na više načina, Warhol narušava logiku naracije. Sam film je tobožnja rekreacija poslednjih časova u životu hollywoodske starlete Lupe Velez pred njeno samoubistvo, ali mu nedostaje prava akcija i dramatika. Kao strukture neodređenog i ili promenljivog trajanja bez klimaksa, i *Tuširanje* i *Lupe* mogu se smatrati dekonstrukcijama narativnog filmskog jezika.

Nasuprot njima, veliki broj radova prikazanih na izložbi *Into the Light* pokušava da dekonstruiše sam filmski doživljaj, preispitujući jedinstvene i nesvodljive karakteristike i elemente filma. Uz pomoć projektorata, svetlosnog snopa, ekrana i kadra postavljenog ispred gledalaca, Snowov rad *Dvije strane svake priče* (*Two Sides to Every Story*, 1974), McCallov *Crta oko stošca* (*Line Describing a Cone*, 1973), i Sharitsov *Susret zaslona* (*Shutter Interface*, 1975) izazivaju angažovane gledaoce svojim demističujućim tretmanom svetlosti, vremena, i prostora. U *Dvije strane svake priče*, jedna žena koja obavlja različite aktivnosti snimljena je s dve različite strane. I jedan i drugi film istovremeno se projektuju na suprotnim stranama metalnog ekrana koji se nalazi u centralnom delu jedne prostorije, zahtevajući od gledaoca da obilazi oko tog ekrana da bi video kompletan rad. *Crta oko stošca* je 30-minutni 16mm film koji od svetlosnog snopa projektorata vaja trodimenzionalni konus uz pomoć scenske magle. Zahvaljujući svojoj efemernoj taktilnosti, *Crta oko stošca* mami publiku na učešće i akciju. Gledaoci teško mogu da odole da ne pruže ruku, zakorače ili skoče kroz ono što deluje kao čvrst konus, ulazeći na taj način u tuđe doživljaje ovoga rada. *Susret zaslona* jedna je od brojnih "lokacionih" filmskih instalacija, namenjenih za prikazivanje na višestrukom ekranu, koje je Sharits napravio 1970-ih. Verzija koja se simultano prikazuje na dva ekrana predstavljena u Whitneyu (postoji i verzija za četiri ekrana) sastoji se od dve filmske trake koje se međusobno preklapaju i ciklično prolaze kroz različite permutacije boja, stvarajući udarnu kompoziciju. Dva od najsuptilnijih radova na ovoj izložbi, *Nebeska TV* (*Sky TV*, 1966) Yoko Ono i *Slobodna volja* (*Free Will*, 1968) Williama Anastasija, demonstriraju uticaj videa na promenljivu interakciju između publike i prostora galerije u Whitneyu. U svom video radu *Nebeska TV*, Yoko Ono postavlja video kameru zatvorenog kruga na krov muzeja, koja prenosi živi snimak neba na ekran TV monitora postavljenog u izložbenom prostoru. U *Slobodnoj volji*, kamera na vrhu monitora usmerena je ka jednom od mesta na kome se zid i pod sučeljavaju pod pravim uglom, dok se na samom crno-belom monitoru može pratiti taj prizor. Podražavajući sisteme za nadgledanje (uz humorističke i kontemplativne konotacije), obe ove video skulpture skreću pažnju na one aspekte samog muzeja koji se retko primećuju – nebo iznad muzeja, ugao između zida i poda. Posredstvom video tehnologije ovi

radovi uvode nove odnose između umetničkog objekta, gledaoca, i javnog prostora, istovremeno predviđajući eksperimente u virtuelnoj stvarnosti novijeg datuma. Svi gore pomenuti radovi vrše subverziju pasivnosti gledalaca i iznose na svetlost dana skrivenu igru filmskog zavođenja, tesno povezane elemente klasične filmske projekcije, razbijajući narativnu iluziju i neizvesnost i/ili naglašavajući samu filmsku mašineriju. Funkcionisući pre kao odrizi projektovanog prizora, a ne kao filmovi ili video radovi, oni dovode u pitanje jednosmerni odnos autor – gledalac.

Nakon godina borbe za ugled i prihvatanje, američki nezavisni filmski stvaraoci konačno su stekli status umetnika 1950-ih i 60-ih. Po rečima Sheldona Renana, rezultat toga bila je novopronađena "sloboda da se prave kompleksni filmovi, intimni filmovi, filmovi bliski životu ili filmovi sazdani od snova, filmovi nalik pesmama i filmovi nalik slikama. A to je sama suština *underground filma*" (Renan, 1967: 18). Od kasnih 60-ih do kasnih 70-ih, teritorija popločana od strane *underground* filma i njegovog manje-više nadzemnog pomoćnika, Novog američkog filma, pružila je *carte blanche* vizuelnim umetnicima koji su tragali za načinima da zaobiđu specifičnosti filmskog medija i komodifikaciju umetnosti.

Into the Light istražuje ovu drugu stranu najčistijeg pristupa avangardnog filma. Tek nakon što je *underground* film stekao status umetnosti, slikari, vajari i ostali umetnici koji su dotele radili u tradicionalnim medijima počeli su da stvaraju audiovizuelna dela u širim razmerama. Dok su se neki umetnici, poput Michaela Snowa, Paula Sharitsa i Hollisa Framptona, latili prakse strukturalnog filma, praveći filmove za prikazivanje u bioskopima, drugi su počeli da prikazuju projektovane slike unutar *nexusa* performansa, hepeninga i umetnosti instalacije. Zahvaljujući takvom multidisciplinarnom pristupu, projektovani prizor transformisao je način na koji danas gledamo na savremenu umetnost. To je, takođe, promenilo ekonomsku strukturu umetničkog stvaralaštva, izlaganja umetničkih radova i umetničkog kolekcionarstva. U kontekstu komercijalno neinteresantnih umetničkih formi kao što su *earth art*, umetnost performansa, minimalizam i konceptualna umetnost, razvoj umetnosti instalacije tokom protekle tri decenije može se shvatiti kao strategija za ponovni ulazak u svet komercijalne umetnosti. Ova rekomodifikacija umetnosti stvorila je polaznu tačku za tzv. metafilmske radove savremenih

vizuelnih umetnika kao što su Douglas Gordon, Stan Douglas, Matthew Barney, Marc Lewis, Pierre Huyghe, Sam Taylor Wood, Pippilotti Rist i drugi. Govoreći o skorašnjim događanjima u savremenoj umetnosti, Chris Dercon (2002) iznosi gledište da su film i video instalacija "savršeni primeri strategija imitacije prirođenih načinu na koji mladi umetnici širom sveta stvaraju umetnost uopšte." 16mm filmovi nestaju sa filmskih festivala i univerzitetskih kampusa kao *medij*, muzeji prikazuju treperave filmove na DVD-u, a nezavisni distributeri funkcionišu kao arhive. Nakon bogatog perioda ukrštanja i interakcije tokom 60-ih i 70-ih, podele između eksperimentalnog filma i projektovane instalacije postale su dublje nego ikada ranije. Umesto dve strane, sada možemo da vidimo dva paralelna sveta pokretne slike.

Avanturisti izvan hollywoodskog kanona protiv hollywoodskog "neo-underrounda"

Bilo da ga karakterišu umetničke vizije Andyja Warhol-a ili Harryja (Everetta) Smitha, *arthouse* erotiku Radleyja Metzgera, *trash* ekscesi Johna Watersa ili Doris Whitman, ili narativni eksperimenti Brucea Connera ili Abela Ferrare, *underground* film zauzima značajno mesto u okviru američke filmske kulture. Od 1940. do danas, američki *underground* film, kao moćan i subverzivan medij, funkcioniše putem fragmentacije oficijelnih/normativnih načina produkcije i distribucije. A sasvim tipično, etablirana filmska kultura odbacuje, umanjuje vrednost ili (najgore od svega) ignorise njegove reditelje, *underground film per se* i njegove žanrove.

U osnovi ovog teksta стоји vera da je američko filmsko podzemlje još uvek vibrantno područje koje uspešno prekosi klasifikacijama *mainstream* kinematografije, rušeći brojne standardne dihotomije koje ovu i dalje muče, i nudeći društvene, seksualne, političke i estetičke predstave koje divergiraju, nudeći alternative tradicionalnim, u najvećoj meri konzervativnim strukturama hollywoodske mašine. Filmski *underground* u Americi i dalje je carstvo u kome su otpadnički filmski reditelji, producenti i produkcioni personal u stanju da stvaraju eksperimentalne i inovativne oblike umetničke kreativnosti.

Upravo ova sposobnost vršenja transgresije prepostavljenih granica između žanrovske-zasnovanih i *arthouse* produkcija obeležila je karijeru Abela Ferrare. Priču o diplomiranoj studentkinji filozofije koja upada u kandže vampirizma, u filmu *Ovisnost* (*The Addiction*, 1996),



Izbirljivi kvartet (Radley Metzger, 1967)

jedinstvenoj fuziji *arthouse* i *grindhouse*, Ferrara koristi kao odskočnu dasku za preispitivanje univerzalnih društvenih pitanja sveprisutnog zla, egzistencijalnog *angsta*, i ekonomski moći u savremenom urbanom pejzažu, služeći se obiljem dezorientišućih filmskih tehniki. Ferraina preokupiranost rušenjem intelekta u instinkтивno, predstavlja ključ za razumevanje *Ovisnosti*.

Za razliku od Ferrare, Radley Metzger je kombinovao pornografiju i avangardne strategije s zapanjujućim rezultatima. Metzger je bio jedan od reditelja-seksplata (pored Russa Meyera, Hershella Gordona Lewisa i Doris Whitman), koji su stekli prominenciju tokom 1960-ih, i koji su zahvaljujući svom kreativnom inputu uspeli da se izvuku iz tradicionalnoga geta seksualno-stimulativnog *underground* menija. Metzgerovo delo predstavlja jedan od najprominentnijih primera *underground* elite koja je pokušala da erodira nametnute, tradicionalne granice između "arthousea" i "grindhousea". Iako je Metzger započeo karijeru s jednim neuspešnim pokušajem u društvenom realizmu, on se sve više okretao Evropi (i kao filmski reditelj i kao distributer), da bi dao kosmopolitski rafinman tradicionalno nerečitim žanrovima iz američke filmske kuhinje. Krajnji rezultati takvih Metzgerovih eksperimenata tokom 1960-ih uključuju dela kao što su *Ulične mačke* (*The Alley Cats*, 1966),

Tereza i Izabela (*Thérèse and Isabelle*, 1968) te *Izbirljivi kvartet* (*The Lickerish Quartet*, 1970), koji su ga svi redom doveli među "šik" redove erotskog tržišta, osiguravši mu reputaciju reditelja sa sopstvenim, atipičnim vizuelnim stilom. Metzger je bio inovator kada se radi o kombinovanju predstava tribadizma, koje su vrvele u mnogobrojnim *softcore* produkcijama toga vremena, s prizorima (ili implikacijama) homoseksualnosti prethodno uspostavljenim od strane američkih *underground* autora poput Kennetha Angera i Andyja Warhol-a. Upravo ta strategija fuzije umetničkog i erotskog omogućila je Metzgeru da unapredi prizore alternativnog seksualnog identiteta u okviru *underground* formata.

Kada je pak reč o Harryju Everettu Smithu, idealističkoj *underground* figuri čije delo stiče posthumno priznanje, nedostaju nam generičke ili umetničke kvalifikacije u bilo kojoj kombinaciji ili sklopu koje bi adekvatno moglo da okarakterišu bilo samog ovog čoveka ili njegov zapanjujuće raznovrsni i idiosinkratični kreativni opus. Njegove apstraktne i kompleksne filmske kompozicije koje u potpunosti izbegavaju ograničenja naracije, i često (posebno u njegovim ranim radovima) zapostavljaju kameru u korist crteža na celuloidu, predstavljale su krajnju i potpunu novost. Neprekidno nas izazivajući da iznova osmišljamo temelje na kojima zasnivamo svoja

tumačenja filmskih prizora, Smith nikada ne zapostavlja hedonistički potencijal filmskog ekrana.

Iako je američki *underground* film oduvek predstavljao decidirano opozicionu i korektivnu industriju u odnosu na Hollywood, postoje i mišljenja da je veliki broj njegovih marginalnih oblika i ciklusa nekolicini vodećih reditelja zapravo olakšao prelazak iz nezavisnog filmskog stvaralaštva u *mainstream* filmsku industriju. Dok su nam karijere filmskih stvaralaca poput Davida Cronenberga, Davida Lyncha i Johna Watersa dobro poznate, profili onih reditelja ranijeg datuma koji su koristili žanrovske šablone kao tačku tranzicije između ovih fakcija američke filmske industrije daleko su slabije dokumentovani. Jedan od tih "izgubljenih" alternativnih autora, čiji su kasniji horor filmovi – *Tko je ubio tetku Roo?* (*Whoever Slew Auntie Roo?*, 1971), *Što se dogodilo s Helen?* (*What's the Matter with Helen?*, 1971) i *Pčele ubojice* (*Killer Bees*, 1974) – nepravedno odbačeni kao neoriginalne komercijalne produkcije je *underground* autor Curtis Harrington. Harringtonovi korenji leže u eksperimentalnom filmu Zapadne obale, onakvom kakav su inicirali alternativni filmski stvaraoci kao što su Maya Deren, i stilističkim preokupacijama sličnim onima koje su imali autori poput Kennetha Angera i Gregoryja Markopoulosa. Ključni faktor koji je inhibirao ponovno, alternativno iščitavanje Harringtona ostaje činjenica da su mnogi od njegovih inovativnih ranih, kratkih filmova nastali pre pojave novih, aktuelnih definicija američkog *underground* filma. U skladu s ovim, brojni filmski stvaraoci sve doskora bili su pogrešno klasifikovani kao eksperimentalni (što podržumeva nенarativni fokus) ili avantgardni (s izričito evropskim konotacijama), i samim tim bili konstantno marginalizovani. Konkretno, u Harringtonovom slučaju, njegovo delo poseduje nesumnjivu narativnu i populističku "privlačnu moć" koja se suprotstavlja takvim uskim definicijama. Rani uticaj Edgara Allana Poea na ovog filmskog stvaraoca dao je Harringtonovom delu dimenziju gotskog horora. Sledеći svoje veze sa kolegama – *underground* figurama poput Kennetha Angera – Harrington je uveo u svoju praksu stapanje preokupacije natprirodnim s problematikom psihoseksualnog života i seksualne višezačnosti, transcendujući hollywoodske definicije *undergrounda* u filmovima kao što su *Fragment potrage* (*Fragment of Seeking*, 1946) i *Noćna plima* (*Night Tide*, 1961).

Na ovom mestu možemo pomenuti i tzv. film smrti –

posebno takozvani *snuff-film*, mahom pornografski film koji se završava navodnim ubistvom jednog od njegovih protagonisti – besumnje najekstremniji od svih *underground* žanrova. Međutim, s neprekidnim rastom žudnje publike za prizorima nasilja i tobožnjom "stvarnom životnom dramom", uprkos manje-više postojećoj virtuelnoj zabrani prikazivanja vizuelnih snimaka nasilne smrti, fikcionalizovani *snuff-film* polako, ali sigurno prelazi iz *undergrounda* u *mainstream*. Tu možemo identifikovati dve naizgled suprotstavljene kinematografske strategije: "deestetizaciju" i "hiperestetizaciju", evidentne u realističkim horor filmovima iz niskobudžetne nezavisne produkcije kao što su *Posebni efekti* i *Henry: portret serijskog ubojice* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John MacNaughton, 1986/90), sve do takvih komercijalnih hollywoodskih poduhvata kao što su *8 milimetara* (8mm, Joel Schumacher, 1999) i *Petnaest minuta* (*15 Minutes*, John Herzfeld, 2001). Uprkos svojim budžetskim razlikama, ove filmske priče imaju pred sobom isti cilj: približavanje teoretskoj granici *stvarnog* užasa pravljjenjem referenci na njega, i, povremeno, filmskim oživljavanjem stvarnih, dokumentarnih filmskih zapisa ubistava. U jednom sasvim određenom smislu amaterski filmski snimak Abrahama Zaprudera na kome vidimo ubistvo predsednika Johna F. Kennedyja u Dallasu 22. novembra 1963. spada u *underground* kategoriju "filma smrti". U ovom kontekstu može se opet pomenuti 16mm crno-beli film iz 1965. godine, *Izveštaj*, sasvim drugačiji (i očito neamaterski) film snimljen o tom sudbonosnom danu u američkoj istoriji. *Izveštaj* – remek-delu autora eksperimentalnih filmova i umetnika asemblaža Brucea Connera – kreativno kombinuje filmski materijal iz obilja različitih izvora, uključujući filmske dnevničke, TV reklame, klasične hollywoodske filmove i video filmove kućne proizvodnje, pružajući nam brillantnu i uznemirujuću montažu – kontrapunktne aranžmane prizora i zvuka koji predstavlja sociološki iskaz u obliku ironije, metafora i analogija. Ono što ovu Connerovu krajnje ličnu filmsku meditaciju čini toliko originalnom i trenutno prepoznatljivom jeste autorova sposobnost da ispreplete činjenične i fiktivne prizore u tolikoj meri da oni dovode do nastanka jedne autentične, nove "stvarnosti".

Tema bola i patnje takođe je prisutna u brojnim kinematografskim eksperimentima Andyja Warhola, najpotentnije figure američkog *undergrounda*. Rastuća fuzija komercijalnog i kompleksnog očituje se u postepenoj



Henry: portret serijskog ubojice (John MacNaughton, 1986/90)

promeni Warholovog filmskog stila. Stil koji je povezan s Warholovim eksperimentalnim periodom bio je usredsređen na korišćenje dugih kadrova i stacionarni položaj kamere. Međutim, taj stil postepeno je erodirao razvojem sistema koji je, formalno, bio u sve većoj meri naratizovan i koherentan i komercijalizovan. U skladu s ovim, uveden je i *soundtrack* koji je bio sinhronizovan s filmskim zapisom, i sam izmenjen da bi uključivao kompleksnije oblike kretanja i pozicioniranja kamere, dok je samo stilističko eksperimentisanje sjedinjeno s eksploracijom seksa (*Pušenje - Blow Job*, 1964; *Ja, muškarac - I, a Man*, 1967), karakterističnom za tadašnje komercijalnije sektore američkog filmskog podzemlja.

Warholova *underground* istraživanja i seksualno eksperimentisanje u okviru kompleksne filmske forme, zajedno sa njegovim tekstualnim inovacijama, predstavljaju referencijalnu tačku za proučavanje stvaralaštva Doris Wishman 1960-ih kao produžetka avangardnih praksi. Ne samo što je Wishman kao usamljeni ženski filmski reditelj radila u agresivnoj *grindhouse* areni kojom su dominirali muškarci, već se i njen rad, sasvim atipično,

prešaltovao na "legitimni" teoretski krug kao rezultat jednog broja visokokotiranih retrospektiva i diskusija po univerzitetskim kampusima. U okviru tri ključne faze njenog stvaralaštva, njen rani, "golišavi" ciklus, s početka 60-ih, oličavao je sličan kapacitet za absurdnost i dekonstrukciju seksualnosti i filmskog stila koji je odlikovao rad Warhola i njemu srodnih filmskih stvaralaca poput Georgea Kuchara. Nakon tog "primitivnog" perioda, usledio je njen rad u "grubijanskom" ciklusu koji je otpočeo 1964. Ta serija seks-i-greh kriminalističkih priča predstavlja njena najuspelija ostvarenja. Ona ne samo što su dovela do čestih poređenja s *arthouse* rediteljima kao što je Jean-Luc Godard, već su iskazala i sličnu fokusiranost na kompleksne filmske tehnike i srodnu problematiku. Popuštanje njenog kreativnog naboja tokom 1970-ih povezano je sa strukturalnim i ekonomskim promenama u eksplorativnoj arenici u kojoj se Wishman našla. Sličan niz veza između čiste eksploracije i eksperimentalnog filmskog stvaralaštva dominira produkcijom reditelja Melvina Van Peeblesa u okviru eksplisitno populističkog *blaxploitation* (žanr akcioneih filmova dizajniranih

tako da se dopadnu afroameričkoj publici) kruga 1970-ih koja neizbežno razdvaja njegov rad od avangardne arene. Delo ovog reditelja ne samo što sadrži eksplisitno političke i kontrakulturalne teme, već i njegove naracije o rasnom revoltu i promenama uloga u američkom društvu odišu kompleksnim nekonvencionalnim filmskim stilom koji je on usavršio tokom svog "perioda obuke" u Parizu. Ovakve tematske i stilističke preokupacije evidentne su u *Priča o trodnevnoj propusnici* (*The Story of a Three-Day Pass /La Permissision/*, 1967), Van Peeblesovom filmskom prvcenu u kome je on začeo temu neuspelih međurasnih odnosa unutar belog kolonijalnog konteksta, što je dalje razvijao u svojim narednim delima. U jednakoj meri, akcentom na isprekidanim montažnim rezovima i naglim zaledjenim kadrovima ovaj film demonstrira kompleksan i atipičan stil koji je Van Peebles pokušao da dovuče sa sobom u Hollywood radi svog sledećeg filma. Iako se njegov *Watermelon Man* (1970)⁵ uklapa u šablon "liberalnih" rasnih drama koje je Hollywood krčio kako crnoj tako i beloj publici tokom 1960-ih, Van Peebles je izvršio subverziju te formule opirući se standardnom rešenju međurasne integracije. Van Peeblesova kombinacija populističkih i arthouse karakteristika dostigla je svoj logički završetak s njegovim najprominentnijim filmom *Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971). Taj film, koji je prvo bitno bio okvalifikovan i distribuiran kao eksplataciona produkcija, naknadno je prekvalifikovan u avangardno umetničko ostvarenje.

Još jednu istinski "zaboravljenu" *underground* figuru predstavlja "gerilski filmski stvaralač" Larry Cohen, čiji se film *Posebni efekti* (*Special Effects*, 1984) sada sagledava kao *underground*, a ne samo kao nezavisna produkcija. I jedan i drugi primer zapravo svedoče o aktuelnom fleksibilnijem poimanju *underground* filmskog stvaralaštva, koje se dosad zasnivalo isključivo na poznatim definicijama *underground* filma fokusiranim na apstraktne i nenarativne avangardne filmske tehnike. Samim tim, otvara se prostor za nezavisne i radikalne produkcije kao što je *Posebni efekti*, koje koriste/eksploatišu tradicionalne narativne strategije da bi kritikovale i dovele u pitanje etablirane uloge polova, odnose moći i ideološ-

ke strukture.

Najkomercijalnije orijentisan od svih nezavisnih, "odmetnički/potkulturnih" filmova ovoga vremena, pravljениh uglavnom za AIP i druge niskobudžetne kompanije, bio je ciklus tzv. bajkerskih filmova (*Rođeni gubitnici – Born Losers*, Tom Laughlin /T. C. Frank/, 1967; *Đavolji anđeli – The Devil's Angels*, Daniel Haller, 1967; *Goli u sedlu – Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969; *Divilji anđeli – The Wild Angels*, Roger Corman, 1966), koji je pružio motiv pobune i transgresije kako eksperimentalnom, tako i eksplatacionom krilu američkog *underground* filma. Bajkerski film otelovio je teme neusmerenog gneva i neoslobodenje strasti u nizu produkcija koje su nastale u periodu od 1950-ih do 70-ih. Eksplatacionim korenima ovog ciklusa može se uči u trag u njegovoj privlačnosti za tržište *rock'n'roll/teen* publike koja je dobila definitivni model buntovnika ulogom Marlona Branda u *Diviljaku* (*The Wild One*, László Benedek, 1953). Taj film etablirao je šablon "nomadske grupe bajkera" koji nasilno podrivaju konzervativno ustrojstvo "Gradića S.A.D." Uspeh tog filma pokušale su da dostignu i nadmaše brojne filmske kompanije za produkciju tinejdžerskih filmova kao što je AIP, baš kao i eksperimentalni autori poput Kennetha Angera, čije je *Uzdizanje škorpiona* (*Scorpio Rising*, 1964) akcentiralo sadomazohizam i homoerotizam koje je u sebi obuhvatala Brandova ličnost. Ti radovi predstavljali su ranu fazu bajkerskog filma koja je žestoko pod punim gasom krenula krajem 1960-ih s imidžom Andela pakla kao antidruštvene i kontrakulturalne ikone.

Harmony Korine (kao scenarista, glumac i reditelj) jedna je od savremenih alternativnih figura čiji je rastući ugled zasnovan na daleko nihilističijim premisama. Njegov rad predstavlja pesimistički "korektiv" za pseudo-*underground* tendencije koje nudi savremeni Hollywood. Definisan relativno skorašnjim produktom kao što je *Vrtlog života* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999), savremeni Hollywood flertuje s disfunkcionalnošću u cilju transformisanja *underground* potencijala u jedno daleko manje izazovnu filmsku kategoriju. Suprotstavljajući se upravo toj pozadini, Korine se probio kao potencijalno subverzivan glas u alternativnom američkom filmu. U ra-

⁵ U domaćoj literaturi nema potvrda za prijevod ovoga naslova; film govori o bijelcu čija polovica lica dobiva crnački pigment (plakati pokazuju muškarca s licem u bojama lubenice – američke zastave), a naslov je pak aluzija na jazz-standard Herbieja Hancocka *Watermelon Man* (s al-

buma *Takin' Off*, 1962), koji je pak inspiriran povicima uličnoga prodavača lubenica, a aludira i na ulogu lubenica u tradicionalnoj (rasističkoj) ikonografiji prikaza crnaca u SAD-u (Nap. ur.)

dovima poput *Gummo* (1997) i *Julien Donkey-Boy* (1999), Korine nam otkriva da su njegovi filmovi zapravo više-slojna vizuelna iskustva čija eksperimentalna vrednost ima pandan u njihovoј groteskno-šokantnoj vrednosti. Upravo korišćenje takvih strategija jeste ono što sprečava Korineovu laku asimilaciju u savremenu hollywoodsku verziju "underrounda". Ako sam stav čini Korinea bukvalnim "strancem" u odnosu na dominantnu američ-

ku filmsku scenu, to delom objašnjava i zašto njegovim filmovima dominiraju slični "spoljni" (tj. evropski) uticaji. U njegovom slučaju, taj filmski nesklad objašnjava se kao dihotomija između sadržaja (koji tipično istražuje samo dno američke bele *trash* kulture) i forme (gde se jedinstvo filmskog prizora svodi na haos posredstvom neprekidnog preopterećivanja različitim medijima vizuelne prezentacije).

Literatura

- Brougher, Kerry (ur.), 1996, *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945*, Los Angeles i New York: Museum of Contemporary Art
- Dercon, Chris, 2002, "Gleaning the Future from the Gallery Floor", *Senses of Cinema*, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/gleaning_the_future.html>
- Hoberman, J. i Rosenbaum, Jonathan, 1983, *Midnight Movies*, New York : Harper & Row
- Horak, Jan-Christopher (ur.), 1995, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press
- Kelman, Ken, 1967, "Anticipations of the Light", u: *New American Cinema: The Critical Anthology*, ur. Gregory Battcock, New York: Dutton, str. 3-24.
- Mekas, Jonas, 1972, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York: Collier
- Posner, Bruce, 2001, *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film, 1894-1941*, New York: Anthology Film Archives
- Reekie, Duncan, 2007, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, London: Wallflower Press
- Renan, Sheldon, 1967, *An Introduction to the American Underground Film*, New York: Dutton
- Tyler, Parker, 1969, *Underground Film: A Critical History*, New York: Grove Press
- Van Dyke, Willard, 1976, "Preface", u: *A History of the American Avant-Garde Cinema*, katalog izložbe, ur. Marilyn Singer, New York: American Federation of Arts

Juraj Bubalo

Apokalipsa danas u kontekstu američke popularne kulture i kontrakulture

Ovaj se rad bavi razumijevanjem filma *Apokalipsa danas* unutar konteksta vlastite kulture i vremena, ne samo onoga u kojem je nastao (Novi Hollywod, kraj 1970-ih), već onoga (1969/70) čiji su ikonografski indikatori autorski svjesno i smisleno predstavljeni u filmu s ciljem davanja određene kontakulturne slike Amerike i viđenja Vijetnamskog rata. Autor tako istražuje reference filma na američku popularnu i masovnu kulturu (rock glazba, surfanje, metafilmska citatnost pojedinih scena i odabira glumaca, uporaba droge i sadržaja eksplisitne seksualnosti: magazin *Playboy*, roman *Sexus* Henryja Millera...) u okviru tada aktualnih kontrakulturalnih zbivanja, i u sklopu toga daje tumaćenje djela kao prvog američkog kontrakulturalnog ratnog filma. Uz detaljnu analizu metafilmskog i funkcionalnog značenja *rock'n'roll* songova upotrijebljenih u filmu (*The End, Satisfaction, Suzie Q*), u tekstu se objašnjavaju Coppolini postupci kao redatelja, koscenarista i koproducenta kojima je u filmu ostvario viziju američkog sukoba u Vijetnamu (s tezama o otuđenosti američkih vojnika kroz donošenje i konzumaciju vlastite kulture, i absurdnosti takvog pristupa ratovanju), sukladnu viđenju koje se formiralo u okviru kontrakulturalnih pokreta. Mitsku strukturu književnog predloška Conradova *Srca tame* (u tekstu istumačenu s pozivom na koncept monomita Josepha Campbella) Coppola koristi kao podlogu za nizanje nadrealističkih i simboličkih ratnih scena, koje, pokazuje autor, svoj idejni i katkad i doslovni izvor imaju u svjedočanstvima i izvješćima o ratnim zbivanjima s predznakom kontrakulturalnih pogleda, kakve primjerice izriče Michael Herr, pisac knjige *Izvještaji s bojišta*, koji je perspektivi filma pridonio ne samo knjižkim utjecajem na redatelja nego i autorstvom naracije, kontekstualizirajući i artikulirajući prikazane događaje i teme. *Apokalipsa danas* ispod vjećne filozofske problematike govori o Coppolinu revizionističkom promišljanju kako filma, tako i Vijetnamskog rata.

1. Uvod

Otkad se pojavila na filmskom festivalu u Cannesu 1979., osvojivši prestižnu Zlatnu palmu, *Apokalipsa danas* (Apocalypse Now) Francisa Forda Coppole uvelike je promijenila način na koji publika i kritika¹ doživljavaju ratni film, pa čak i sam Vijetnamski rat. Kao što se i način ratovanja u Vijetnamu umnogome razlikovao od onog klasičnog, tematiziranog recimo u filmovima o Drugom svjetskom ratu, s velikim strateškim bitkama i svima jasnim (i pravdним) ciljem, tako i *Apokalipsa danas*, koristeći prvenstveno nadrealistički i simbolički pristup, pokazuje zazor autora od konvencionalnih načina prikaza rata (usp. Herwitt, 2009). Osim što opisuje historijski uzbudljivo vrijeme kad su ljudi na drugom kraju ratne stvarnosti pokušavali promijeniti svijet odbijajući šutjeti o nepravdama, film je nastao u specifičnom razdoblju američke kinematografije, kad je nova generacija hollywoodskih redatelja odlučila prekinuti "razdoblje šutnje" (Peterlić, 1990: 532) i preispitati američke vrijednosti i mit.² Nakon što se "vijetnamski ciklus" u kinematografiji, kao i "vijetnamski sindrom" u kulturi općenito, do danas silno rasprostranio, Coppolin film, s nemalom prtljagom zasluženih nagrada i počasti, i dalje drži status intrigantnog i kontroverznog remek-djela.³ U filmu tako slojevitog diskursa i širokih tendencija, uvijek je moguće iznaći drukčiji pristup i/ili kakav detalj koji nam je promakao,

¹ U 30 godina postojanja film je triput distribuiran: dvaput u izvornoj verziji, 1979. te 1987., nakon uspjeha drugog vala "vijetnamskih" filmova poput *Voda* (Platoon, Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacketa* (Stanley Kubrick, 1987) i *Dobro jutro, Vijetname* (Good Morning, Vietnam, Barry Levinson, 1987), te 2001. u proširenoj i premontiranoj verziji *Apocalypse Now Redux*. Usto je 1991. objavljen i dokumentarni film o njegovu trogodišnjem snimanju *Srce tame: filmaševa apokalipsa* (Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, Fax Bahr, George Hickenlooper i Eleanor Coppola) sa zakulisnim snimkama, dnevnikom Coppoline žene Eleanor i naknadnim intervjuiima s gotovo cijelom ekipom filma. 2006. godine izšao je *Complete Dossier DVD* izdanje koje sadržava obje verzije filma, uz izbačene scene, kratke dokumentarne

filmove o produkciji i Coppolin komentar.

² Ukratko o Novom Hollywoodu s naglaskom na filmove o ratu u Vijetnamu, uz određenje skupnih naziva "vijetnamski ciklus" i "vijetnamski sindrom", usp. Šakić, 2003, gdje između ostalog stoji: "Novi Hollywood filmski je ekvivalent 'uzburkanih šezdesetih', i nastao je u zalasku zlatnog doba američkog filma i zamiranja klasičnog hollywoodskog filma." (Šakić, 2003: 19)

³ Posljednje priznanje njegovoj vrijednosti dalo je Udruženje londonskih filmskih kritičara koje ga je 2009. proglašilo najboljim filmom u 30 godina postojanja udruženja.



a potencijalnim značenjem otvara mogućnost bogatijeg tekstualnog iščitavanja.

Opažajući takve pojedinosti, zahvaćene u uobičajenim dimenzijama kritičke recepcije kao što su glazba, upotreba filmskih postupaka ili autentičnost prostora, vremena i likova, ovaj se rad bavi razumijevanjem filma *Apokalipsa danas* unutar konteksta vlastite kulture i vremena, ne (toliko) onog u kojem je nastao, već onog čiji su prepoznatljivi momenti autorski svjesno i smisleno predstavljeni u filmu s ciljem davanja određene (kontrakulturne⁴) slike Amerike i viđenja Vijetnamskog rata. Namjera nam je, prije svega, istražiti reference filma na američku popularnu kulturu u kontekstu kontrakulturalnih zbivanja iz vremena Vijetnamskog rata reprezentiranog u filmu, i u sklopu toga otvoriti mogućnost za takvo shvaćanje filma.

2. Društveni i filmski kontekst (Hollywood i televizija 1960-ih)

Coppolino je ostvarenje po mnogo čemu iznimno, ali i reprezentativno, posebice u okviru ciklusa filmova o Vijetnamskom ratu među kojima historijski zasluguje pionirski status. Uz neuobičajenu duljinu trajanja, spektakularnost i nedvojbene estetske i filozofske dosege, *Apokalipsa danas*, sukladno navedenome, intrigira (da ne kažemo zadivljuje) ambicioznošću u pristupu elemenima od kojih se film s temom američke intervencije u Vijetnamu 1960-ih godina može sastojati. U tom smislu, ono što najprije valja sagledati jest širi društveni, a dijelom i povijesnofilmski kontekst u kojem je film nastao, i na koji ćemo se u daljnjoj analizi referirati, nalazeći u filmu direktne spomene i asocijacije.

⁴ Izraz "kontrakulturalni" ovdje se, s pozivom na navedenu literaturu, koristi kao doslovan prijevod engleske riječi *cultercultural*, a odnosi se na društvene grupe i pokrete koji su nastali u Americi 1960-ih kao reakcija na stroge društvene norme i Vijetnamski rat, poput antiratnog pokreta, seksualne revolucije, *hippie* pokreta, studentskih radikala i sl.

Mladenačko preispitivanje standardnih američkih vrijednosti, karakteristično vezano uz popularnu rock glazbu te raširenu upotrebu narkotika, vrhunac je doživjelo 1969. festivalom u Woodstocku. Opis i kronologiju događanja na američkoj kontrakulturalnoj sceni, usporedo sa zbivanjima u Vijetnamu, vidi u Saint-Jean-Paulin, 1999.

Vijetnamski se rat, kako je poznato, vodio u vremenu značajnih promjena u sferi civilnoga društva koje su se velikim dijelom razvijale u SAD-u i širile gotovo cijelim zapadnim svijetom. Bio je to prvi rat koji se vodio uz zvučnu kulisu *rock and rolla*, glazbe koja je svojim "liberalnim" idejama o društvu i svijetu utjelovljivala otpor generacije mladih prema dominantnoj kulturi. Osim o protestu protiv rata u Vijetnamu koji je dao osobit pečat cijelom vremenu, radilo se o neprihvaćanju tradicionalnih oblika autoriteta, rasne segregacije, seksualnih nesloboda i, na koncu, materijalističkog shvaćanja etosa života u SAD-u. Pokreti koje je iznjedrila ta društvena opozicija imali su, jasno, svoju političku i filozofsku podršku, ali najbolju su ekspresiju nalazili u popularnoj i masovnoj kulturi (usp. Roszak, 1978; Saint-Jean-Paulin, 1999).

Iznimno važnu ulogu u njihovoj popularizaciji odigrala je televizija, koja je tada postala sveprisutni komunikacijski medij za donošenje zabave i vijesti.⁵ Vijetnamski je rat, kako se s pravom ističe, bio prvi "televizijski rat". Posredstvom TV uređaja "užasi rata" prvi su puta ušli u dnevne sobe običnih ljudi. U američkim domovima 1968-70. godine, za vrhunca američkog upletanja u vijetnamski vojni sukob, kada se i događa radnja *Apokalipse danas*, rat je postao i najvažnija televizijska emisija.⁶

I dok su američke televizijske mreže bile svjesne apokaliptične drame s noćnih vijesti, ali nevoljne (ili nemoćne) da same proizvedu filmski i serijski program koji bi je se ticao, u Hollywoodu je snimljen prvi "vijetnamski" ratni film. Riječ je o *Zelenim beretkama* (*Green Berets*) koje je (u suradnji s Rayem Kelloggom) 1968. režirao nepokolebljivi pobornik američkog rata u Vijetnamu, John Wayne, isprovociran antiratnom atmosferom i nezadovoljstvom američke javnosti, obrativši se predsjedniku Lyndonu B.

Johnsonu i priskrbivši svu potrebnu vojnu podršku i suradnju.⁷ Iako su dotad već snimljeni neki filmovi o ratu u jugoistočnoj Aziji,⁸ veliki su hollywoodski studiji, izuzev antikomunističkih i prosajgonskih *Zelenih beretki*, izbjegavali raditi ratne filmove o Vijetnamu.

Dok je Nixonova vlada novačila američke mladiće, a američki veterani rata u Vijetnamu, poput kasnijeg senatora Johna Kerrya ili Rona Kovica, govorili protiv ratnog sukoba, filmska se industrija teško mogla direktno pozabaviti vrućom tematikom. Nakon što su dugo obrađivali priče iz Drugog svjetskog rata, uvjeravajući u pravičnost američke ratne prošlosti (*Von Ryanov express – Von Ryan's Express*, Mark Robson, 1965; *Orlovo gnijezdo – Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, 1968; itd), (novo)hollywoodski su se režiseri započeli kritički odnositi spram aktualnog rata, referirajući se na rat u Vijetnamu alegorijski, kroz tematiku vesterna (*Mali veliki čovjek – Little Big Man*, Arthur Penn, 1969; *Plavi vojnik – Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970) ili korejskog rata (*M.A.S.H.*, Robert Altman, 1970). Prava realnost tih godina "američkog rata" u koje je historijski razložno smještena radnja dijela filmova tzv. vijetnamskog ciklusa, na film neće prodrijeti još deset godina. Neposredno prije pojave dvaju svakako najznačajnijih predstavnika ovog tematskog ciklusa, *Lovca na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978) Michaela Cimina i Coppoline *Apokalipse danas*, snimljeni su filmovi koji su, također s velikim hollywoodskim imenima u rolama, obrađivali temu povratka vijetnamskih veteranu kući, poput *Kotrljajuće grmljavine* Johna Flynn-a (*Rolling Thunder*, 1977) i *Povratka ratnika* Hala Ashbyja (*Coming Home*, 1978). Prije hvatanja ukoštač sa samim ratom, u smislu otvaranja (politički) osjetljivih tema i neizbjježnim davanjem komentara i izricanjem kritičkih stavova, američki je film prvo posegnuo za poslijeratnim temama, progovarajući o smislu i poslje-

⁵ Povrh toga, televizija je u Americi 1960-ih godina pojačavala procese promjena u modi i idejama, izazivajući pritom katkad i političku gungulu. Usp. Smith i Paterson, 2005.

⁶ Konkretno vrijeme kada se odvija filmska priča (najvjerojatnije 1970) može se iščitati iz prizornih indikatora, poput isječka novina s tekstom i slikom Charlesa Mansona osudenog za umorstva koja su 1969. prestravila SAD i svijet. A u gore spomenutom kontekstu može se shvatiti i scena televizijske ekipe koja na snima ratna zbivanja. U ulogama televizijskih izvjestitelja znakovito se našla stvarna ekipa sa snimanja *Apokalipse danas* na čelu s Coppolom.

⁷ Na *Complete Dossier* DVD-u nalazi se proširenje scene Willardova briefinga u zapovjedništvu u kojem se spominje Wayneov film. Nakon što Willard (M. Sheen) uz podsmijeh odgovori generalu da

se s djelovanjem Zelenih beretki upoznao preko filma, general (G. D. Stradlin), na podsjećanje nasmiješenog suradnika (H. Ford) o kojem se filmu radi, i sam s osmijehom kaže: "Surađivali smo na tom filmu. Bog zna s koliko smo ih trupa i helikoptera snabdijeli da bi ti 'gušteri' izgledali kao vojnici." Osmijesi sve troje aktera jasno izražavaju komentar tog filma kao otvorene propagande koja nema puno veze s Vijetnamom.

⁸ Riječ je o slabo poznatim naslovima i redateljima poput Čarki (*Bushfire*, 1962) Jacka Warnera Jr., *Jenki u Vijetnamu* (*A Yank in Vietnam*, 1964) Marshalla Thompsona, *Do obala pakla* (*To the Shores of Hell*, 1966) Willa Zensa i *Gubitnici* (*The Losers / Nam's Angels*, 1970) Jacka Starreta, koji se i ne spominju u *Filmskoj enciklopediji*. Podaci o njima mogu se pronaći na internetskim izvorima (Wikipedia; Internet Movie Database – www.imdb.com).

dicama rata opisujući domaću, "unutarnju" stvarnost, a ne onu vijetnamsku, ratnu.

Prvi filmovi *ratnog* žanra unutar vijetnamskog ciklusa su spomenuti Cimino *Lovac na jelene* i Coppolina *Apokalipsa danas*. Snimani istovremeno, jedan na Tajlandu, a drugi na Filipinima, oba filma, iako narativno i stilski različiti, temu američke upletenosti u Vijetnam obradivala su slično – na osobnoj razini. U oba je filma prisutan motiv "putovanja", odlaska u rat ili na misiju, koje likove dovodi do samospoznaje i/ili samouništenja. I Cimino i Coppola vijetnamsko ratište prikazuju kao ono "drugo", nepoznato, ali s bitnom razlikom: kod prvoga je naglasak na Vijetnamcima kao tuđincima, a kod drugog na otuđenosti američkih vojnika od okoline u kojoj ratuju. U fokusu pažnje nije toliko "ratno klanje", koliko izvrtanje vrijednosti i duševnog zdravlja sudionika.

U vrijeme nastanka ovih filmova percepcija Vijetnamskog rata i njegovih veteranu u SAD-u počela se znakovito mijenjati. Promjenu su nedvojbeno donijeli i ti filmovi. U zemlji s najjačom filmskom industrijom na svijetu, filmovi, kao popularnokulturni proizvodi koji nude vizualno sugestivnu i dinamičnu sliku stvari prijemčivu običnom čovjeku, važan su i utjecajan izvor za tumačenje društvene zbilje i povijesti. Događaji o kojima je tijekom rata vizualne informacije prenosila televizija konstruirani filmski, u redateljskim vizijama, neizbjježno su poprimali novi smisao. Suočavanje s američkim ratom i rehabilitacija istine o njegovoj sramnoj strani putem filma omogućilo je Americi "susret sa samom sobom". *Apokalipsa danas* najeklatantniji je primjer jer je, prema riječima tvoraca, i nastala u želji "da Amerika pogleda u lice užasa i da ga prihvati kao svoje vlastito lice".

3. Mitsko-knjижevna struktura i idejnost filma

U *Apokalipsi danas* pratimo putovanje pripadnika specijalnih jedinica američke vojske, satnika Willarda, na strogo povjerljivoj misiji čiji je cilj likvidacija disidentnog i po-

ludjelog pukovnika Zelenih beretki Waltera Kurtza, koji s privatnom vojskom sastavljenom od dezertera i plemenских domorodaca "izvan svakog prihvatljivog ljudskog morala" nastavlja voditi ratne operacije. Plovidba riječnim kanalima kroz pakao vijetnamskog ratišta do džungle Kambodže predstavljeno je kao junakov/Willardov put u 'najmračniji kutak svijeta i ljudske duše', u samo "srce tame".

Scenarij za film rađen je prema kratkom romanu *Srce tame* Josepha Conrada (*Heart of Darkness*, 1902), čija se radnja zbiva u kolonijalnoj Africi tijekom 19. stoljeća. Conradovo je djelo u trenutku objavlјivanja bilo "odlučna imperialistička intervencija" (Easthope, 2006: 226), a tijekom stoljeća postalo je klasikom engleske književnosti i dijelom "zapadnog kanona" na koje su se, i prije Miliusove slobodne adaptacije u *Apokalipsu danas*, referirali popularni američki autori kao što su Orson Welles i Hunter S. Thompson.⁹ Osnovni motiv i ideja *Srca tame* u Coppolinu su djelu scenaristički transponirani u konkretni okvir Vijetnamskog rata, tako da ono, zajedno sa katkad stvarnim ratnim događanjima, napravljenim prema iskazima američkih vojnika, daje izrazito kompleksnu sliku o tom ratu.¹⁰ Ali i više od toga, s obzirom da se, upotrijebimo li riječi autora, film u prvom redu "bavi mitskim idejama koje su postojale u svim razdobljima povijesti (...) i predstavlja određenu moralnu dilemu s kojom se čovječanstvo uvijek sukobljava (...) jer primitivni je čovjek uvijek u nama." Dvojbe koje ispituje Conradov roman, ističe autor, iste su kao i u filmu.

Sukladno Coppolinoj koncepciji da film na ovom stupnju razvoja treba obrađivati ideje i mitologiju, prenoseći iskustvo radije nego neku dramsku radnju, struktura i elementi *Apokalipse danas*, kao uostalom i njen književni predložak, umnogome podsjećaju na grčki mit. Što više – slijedimo li koncept monomita kakav je izložen u Campbellovoj kompativnoj studiji *Junak s tisuću lica*¹¹ – upućeni smo misliti na mitove općenito! Avanture mit-

⁹ Milius je, prema vlastitim riječima, na adaptaciju Conradova romana potaknuo Wellesov neuspjeli pokušaj da po njemu 1939. napravi film, o kojem je slušao svog učitelja pisanja na kalifornijskom sveučilištu. Prije *Srca tame*, koji je na film vjerno prenesen tek 1993. (Nicolas Roeg), mnogi su romani Josepha Conrada doživjeli filmske verzije – *Tajni agent* (pod naslovom *Saboter*, Alfred Hitchcock, 1936), *Pobjeda* (John Cromwell, 1940), *Prognan na otoke* (Carol Reed, 1952), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1956).

¹⁰ Zanimljivo je da se Conradov roman ne navodi nigdje u odjavnoj špici (jer uvodne niti nema) kao predložak za scenarij. Coppola je Miliusovu

adaptaciju *Srca tame*, napisanu 1969. pod naslovom *The Psychedelic Soldier* (kasnije promijenjeno u *Apokalipsa danas* prema hipijevskom sloganu s bedža *Nirvana Now*), tijekom gotovo tri godine snimanja filma neprestano revidirao i mijenjaо, referirajući se upravo na Conrada. Usp. http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now, gdje se ovi podaci navode prema knjizi Petera Cowieja *The Apocalypse Now Book* (New York: Da Capo Press, 2001, str. 120).

¹¹ Američki proučavatelj mita Joseph Campbell u toj je knjizi (1949) bio pod dubokim utjecajem *Zlatne grane* (1890) Jamesa G. Frazera, u čijim je idejama, kako čemo vidjeti, Coppola našao važnu inspiraciju.



skih junaka diljem svijeta, u svim razdobljima, imaju, kaže Campbell, isti put: odlazak, inicijaciju i povratak; i on simbolizira pustolovinu duše. Coppola je nesumnjivo bio svjestan koliko takva mitska kompozicija može film učiniti dramatičnim, zabavnim, meditativnim i psihološki istinitim. Njegovo je "analitičko, diskusionsko i interpretativno posredovano obrazovanje" (Turković, 2005: 351) stečeno na vrsnoj filmskoj akademiji (UCLA), kao i u ostalih protagonisti Novog Hollywooda,¹² uključivalo Campbellovo prepoznavanje "vječnog obrasca" koje je utjecalo na mnoge intelektualce i umjetnike druge polovice 20. stoljeća, posebice na filmske autore.¹³ Koncept junakova putovanja tako je ušao u popularno mišljenje: "junak s tisuću lica" prolazi postaje puta zajedničkog čitavom čovječanstvu koje u sebi nose misterije njegova bitka u široj zajednici i samome sebi.

Mit započinje zovom u pustolovinu koji dolazi u obliku glasnika. Satnika Willarda na specijalnu misiju pozivaju

ratni generali na inicijativu CIA-e. Junakova se "odiseja", putovanje ili misija u nepoznato, sastoji od niza zasebnih bizarnih susreta. Willard na putu susreće fanatičnog surfera pukovnika Kilgorea, *Playboyeve zečice*, izgubljene američke vojnike bez zapovjednika (u sceni borbe za most bez strateškog značenja), tvrdoglavе Francuze na plantaži, mahnitog fotografa s ciničnim poetskim solilokvijima i sl. Iz predjela poznatog junak polako prelazi u nepoznato, putujući snovitim predjelima čudnovatih i nejasnih oblika, u mitu predstavljenih upravo kao tuđinska zemљa ili džungla. Ulazak u kambodžansku džunglu kao krajnje odredište puta u filmu je najavljen tajnovitim pretapanjima budističkih likova koji figuriraju kao kolsalni čuvari praga iz mitova. Ušavši u nepoznato ("uzvišenu tišinu nepoznatog" Willard razbijja zvukom brodske sirene) junak će proživjeti preobrazbu kroz inicijaciju koja u filmu započinje Kurtzovim monologom, i za koju je djelomice bio pripremljen. Putovanje mitskog junaka, u

¹² O postmodernističnosti novohollywoodskog filma na "najkarakterističnijem, protipskom" primjeru Georgea Lucasa (koji je, usput budi rečeno, prvi trebao režirati *Apokalipsu danas* za Coppolinu producijsku kuću) vidi u Turković, 2005.

¹³ Vrijedi podsjetiti i na filmove ostalih "Novoholivuđana" kao što su (Englez) John Boorman, George Lucas ili Steven Spielberg.

ovom slučaju Willarda, završava izvršenjem nemogućeg zadatka i spoznajom koju treba prenijeti svijetu u koji se vraća da bi potaknuo njegovu obnovu. "Preobražajni trofej" predstavljen je u mitu kao mudri zapisi, Zlatno runo i sl. Willard sa sobom, uz osobno preobraženje, nosi tako i Kurtzov rukopis o ratovanju američke vojske u Vijetnamu¹⁴ u kojem – za prepostaviti je – raskrinkava laž sustava, dvostruki moral i licemjerje, koje su sad obojica konačno prozrijeli. Amerika se treba suočiti s istinom o sebi...

Osim kao ilustracija karakterističnog kulturnog trenدا koje ovaj film kao (postmodernističko) umjetničko djelo odražava, ovakvo mitsko-simboličko čitanje priče nedvojbeno podržava bitnu idejnu problematiku filma, njegovu naglašenu "filozofsku razinu", direktno navodeći na pokušaj interpretacije. Ispod nasлага metaforičkog i filozofsko-psihološkog tumačenja (s kojim ćemo se ovdje manje baviti), film predstavlja stranice iz novije američke povijesti – vijetnamski rat sa mnoštvom svojih implikacija – što ne upućuje samo na politički, već na općeniti (socio)kulturni kontekst. *Apokalipsa danas* nije zamišljen kao *istinit*, rekli bismo činjeničan povijesni film, jer ne prikazuje neki stvarni događaj iz rata – koliko god njima bio inspiriran – ali nastoji biti *istinski*, jer želi prenijeti iskustvo rata kakvo su mogli iskusiti oni koji su u njemu sudjelovali (usp. Coppola, 1980: 31). U tom smislu, bizarni susreti filmskog junaka realno su sasvim prepoznatljivi pa čak i karakteristični za Vijetnamski rat: opisani u filmu funkcionalno naglašavaju nadrealne, apsurdne i brutalne aspekte rata na kojima je Coppola posebno inzistirao i stilski ih oblikovao.

4. "Amerikanizacija" Vijetnama – evociranje prostornosti putem auditivnih, ikoničkih i verbalnih znakova

Predočujući mnoge strane onoga što se događalo u Vijetnamu, film daje karakterističnu sliku SAD-a koncem 1960-ih: SAD kontrakulturalnih pokreta, *hippie* i pop-kulture, s pripadajućim sentimentima protiv ustanovljenih tradicija. Ograničavajući se na zbivanja i detalje što ukazuju na društveni i vremenski okvir u kojem se filmska priča

odvija, pozornost ćemo posvetiti vanjskim manifestacijama i znakovima svijeta (američke kulture i vremena) odakle potječu akteri filma, a koje je Coppola funkcionalno utkao u priču. Prikazujući ih u mjeri i na način koji je bio prisutan za američke vojnike u Vijetnamu, ti elementi pričaju neizbjegnu priču o Americi u Vijetnamu – onu o prilagodbi.

Za razliku od masovnih medija koji u SAD-u nisu znali kako ljudima približiti rat, barem dok ga nekako ne izmire s njihovom željom da o sebi misle dobro, u Vijetnamu gdje je rat buktio bilo je, čini se, mnogo manje problema u traženju načina kako da Ameriku približe/dovedu sebi – naime putem glazbe, knjiga, časopisa, droge, surfanja i ostalih proizvoda masovne i popularne kulture. Da Amerikanci ne vole džunglu pa je stoga pokušavaju pretvoriti u Ameriku, tema je koju je Coppola funkcionalno uklopio u film s ciljem davanja obuhvatnijeg komentara o Americi u Vijetnamu.

Sve to, iako naizgled udaljava od dramske radnje koja, kako smo naglasili, čini tek okosnicu one dublje "filozofske" priče o moralu i dvoličnosti iskonske ljudske psihe, zapravo doprinosi još većoj mentalnoj i emocionalnoj uključenosti u film, do koje je Coppoli u (re)prezentaciji teme bilo najviše stalo. Interpretativna analiza ovog rada tiče se upotrebe filmskih sredstava, odnosno znakovnih sustava kojima je ta tematika predstavljena.

4.1. Funkcionalno i metafilmsko značenje popularne glazbe

Upotreba glazbe jedno je od bitnih sredstava koje Coppola u tu svrhu (kao i u raznu drugu) spretno koristi u filmu. Osim sugestivnom popratnom glazbom koja čini osnovni *soundtrack* filma s maksimizirajućim učinkom potkrepljenja vizualnog, na specifičnoj razini tome pridonosi i popularna glazba, tj. songovi koje slušaju akteri filma – američki vojnici. Kada se filmska priča, kao u slučaju *Apokalipse danas*, odvija u određenom razdoblju iz bliže prošlosti koje je toliko snažno zabilježeno u kolektivnoj svijesti ljudi – a prijelomne 60-e itekako su uzbudljive i pamtljive – popularna glazba iz tog vremena ima evokativno i asocijativno značenje koje u smislu

¹⁴ U romanu se radi o izvješću za "Međunarodno društvo za potiskivanje divljačkih obličaja". U *Apokalipsi danas* je spis naslovljen "Uloga demokratske sile u nerazvijenom svijetu" i potpisani od Waltera E. Kurtaza s titulom pukovnika američkih specijalnih postrojbi, a namijenjen je "Cen-

tru za demokratske studije" iz Santa Barbare u Kaliforniji. Kurtzov natpis rukom preko stranice spisa "sve ih istrijebite" koji svjedoči o njegovoj pomaknutosti također je preuzet iz knjige.

autentičnosti nije moguće postići skladanom filmskom glazbom. Za ljude koji su živjeli u tom vremenu odabrani hitovi ne pobuđuju samo glazbena sjećanja na te dane, već i njima pripadne stavove, način života i svjetonazor. S obzirom da se radi o oglednim primjerima *rock'n'rolla* šezdesetih, koji svojom održivom popularnošću nadilaze označeni vremenski kontekst i samostalno komuniciraju s najširom publikom, spomenute dimenzije nisu lišeni ni današnji gledatelji.

Glazbeni songovi u Coppolinu filmu uspješno sugeriraju ikonoklastički duh koji je prožimao popularne pokrete tog vremena. No, označavanje vremena zbivanja filmske priče, mada i toliko višeslojno, nije jedino čemu je glazba u ovom filmu poslužila. Dok originalna instrumentalna glazba sintesajzera postupno unosi u irealnu i zloslutnu atmosferu koju vizualno grade fantazmagorični krajolići i somnambulne scene ratne konfuzije, izbor vremenu pripadajućih pjesama iskazuje senzibilitet filmskih likova u tim neugodnim okolnostima u kojima se oni nalaze na putu u "srce tame" i daju svojevrstan metakomentar zbijanja na filmskoj slici.

Sve tri *rock'n'roll* pjesme koje čujemo u filmu – *The End* grupe The Doors, *Satisfaction* grupe The Rolling Stones i *Suzie Q* u izvedbi sastava The Flash Cadillac – bile su iznimno popularne među američkim vojnicima, često emitirane (na slušanom Radio Saigonu) i izvođene u programima USO-a, kako je i prikazano u odgovarajućim filmskim sekvencama. Njihovo je postojanje u filmu nesumnjivo povijesno utemeljeno. Sukladno svom karakteru i poruci koju nose, svaka od njih, međutim, ima drugačije vrijednosti unutar filma. Glazba Doorsa čini konstitutivni dio u dramskom oblikovanju priče, kao sam *score*: smisleno umiješana u njeno tkivo, pjesmom *The End* počinje i završava filmsko iskustvo; dok druge dvije pjesme, uključujući na jednom mjestu i hendrixovske zvuke gitare ispod *scorea*, dopiru iz samog filmskog prizora, u kojem se vidi izvor njihova zvuka – radio ili "živi" bend – čime je njihovo postojanje i filmski opravdano.

The End

Film, kako rekosmo, započinje pjesmom *The End*. Najzgled zgodna dosjetka, da film takvog naslova započne pjevanjem "kraja", sasvim je dramski opravdana: u kombinaciji s panoramskim kadrom džungle u svitanje, čiju fotografsku mirnoću nakon minute iščekivanja prekida prolazak vojnog helikoptera popraćenog žutim dimom, gitarski tonovi indijskog prizvuka, zajedno s Morrisonom vokalom funkcionalno nas uvlače u senzibilitet glavnog junaka, a daju i primjeren metakomentar sljedeće scene s pretapanjem kadrova eksplozija u džungli i prostora u kojem junak boravi, proživljavajući ih u mislima i osjećajima. Uvodni stihovi pjesme "This is the end, my only friend" pojavljuju se točno u trenutku kad nakon prelijetanja drugog helikoptera nad dotad idiličnom džunglom izbjige pakleni požar. Glas Jima Morsona prati taj nijemi apokaliptični spektakl uz nizanje pretapajućih krupnih kadrova Willardove hotelske sobe koji, između ostalog, prikazuju fotografiju supruge i njen zahtjev za razvodom.¹⁵ U višeslojnoj i ritmičkoj montaži slike i zvuka, pjesma sastava The Doors uvelike sadrži vrijednosti kontrapunkta i komentara.

Stihovi "this is the end, the end of our elaborate plans, the end" koji slijede slike uništavanja napalmom, ne samo što simbolički snažno upućuju na akcije američke ratne mašinerije, instantno prenoseći u vrijeme radnje, nego se referiraju i na perspektivu iz vremena nastanka filma (Dika 2003: 161), na SAD 1979. godine koje su relativno nedavno izgubile taj rat i sada se pokušavaju nositi s njime – što u prikazanome dodatno podcrtava dojam besmislenosti ratnog uništavanja poduzetog prema "smišljenom planu".¹⁶

Isto "čitanje" pjesme moglo bi se primijeniti i na riječi "and all the children are insane", koje se mogu odnositi na "ludu djecu" s kraja šezdesetih, kao i na sadašnji osjećaj poslijeratne dezorientacije. Daljnje stihove sporo gradeće *The End* moguće je pak shvatiti kao komentar: "can you picture what will be" navode nas da, u svem

¹⁵ O kakvom se osobnom "kraju" satnika Willarda radi saznajemo nešto kasnije u naraciji, kad spominje razvod i nepodnošljivost bivanja i "ovdje" (Vijetnam) i "tamo" (Amerika – dom). On stoga "nije slučajno izabran za čuvara uspomene na pukovnika Kurtza", kaže nešto dalje.

¹⁶ Napalm kojim su se u Vijetnamu na stravičan način ubijali vojnici i civili, uz nesmiljeno uništavanje prirode, upamćen je kao simbol ratnog i korporacijskog zla protiv kojeg su mladi dizali prosvjede. Učinci želati-

zirane mješavine benzina i zapaljivih tvari putem snimaka su užasnuli svijet, postavši uspješno sredstvo antiratnog pokreta za širenje raspoloženja javnosti protiv američke intervencije u Vijetnamu: "Dow Chemical, simbol cjeolokupnog korporacijskog zla šezdesetih, proizvodio je napalm ... Prema Nacionalnoj udruzi studenata, NSA, od 71 prosvjeda održanog na 62 sveučilišta u listopadu i studenome 1967. godine, njih 27 bilo je usmjereno protiv Dow Chemicala. Samo jedan se odnosio na kvalitetu školovanja" (usp. Kurlansky, 2007: 13).

kaosu u kojem smo se odjednom našli, mutno uočavajući i nekakvu Buddhinu glavu i obojeno tijelo glavnog junaka, pokušamo dokučiti kuda film vodi i o kakvim se asocijacijama radi. Njihovo konačno značenje otkrit će se, međutim, tek na kraju filma. Stihovi pjesme koji, čini se, odzvanjaju u junakovoj glavi zajedno s prizorima užasa, pripremaju nas na intimni, unutarnji monolog, koji će nas od tada pa nadalje, kao neprizorni glas (*off*) voditi kroz cijeli film.

Mračna i poetična *The End* daje tonalitet čitavom filmu, označivši odmah na početku njegov psihodelični i nadrealni karakter. Pjesma je, kako je utvrdio njezin autor Jim Morrison, Coppolin kolega na losangeleskoj filmskoj akademiji, "dovoljno kompleksna i univerzalna u svom imaginariju da može biti gotovo sve što želiš". Coppolin izbor benda i glazbe za film nije bio slučajan ni naknadan, nego je nastajao paralelno s različitim verzijama scenarija u kojima su pjesme Doorsa imale i istaknutiju ulogu – po brojnosti (prema riječima majstora zvuka) kao i po njihovu značenju za likove koji ih eksplicitno spominju i pjevaju.¹⁷ Glazbu The Doors u svome filmu Coppola očito nije shvaćao samo kao nešto za slušanje, već kao zvučni produžetak vizualnog spektakla. Osim što komentira prikazano, *The End* nadomješta energiju nedostajućeg zvuka, koji bi, dani na realističan način, sadržavali eksplozivni, brutalni i nasilni prizori. To je posebice uočljivo na kraju filma u sceni ritualnog ubijanja bivola, montiranoj paralelno s Willardovim ubijanjem Kurtza, koje je najavljeni i u cijelosti popraćeno s *The End*.

Poveznice filma *Apokalipsa danas*, koji se vremenski odvija u kontakturnom dobu, pa i sam, oživotvorujući ga, na jednoj razini daje njegovo viđenje rata (usp. Lev, 2000: 124), sa glazbom Doorsa, treba dalje tražiti u statusu i značenju koje je bend imao u sociokulturnom kontekstu kraja 60-ih. The Doors su, zahvaljujući ponajviše poetskoj i kaotičnoj osobnosti svog karizmatičnog frontmena, u svoje vrijeme bili prilično kontroverzan i utjecajani bend, autentično oličenje etosa koji je prinosila generacija mladih, naglašavajući potrebu za promjenom i eksperimentiranjem. Bili su predstavnici novog oblika

psihodeličnog *rocka*, tzv. *acid-rocka*, čije su duge instrumentalne solaže i improvizacije nastajale pod utjecajem LSD-a. Samo ime banda, inspirirano Huxleyjevim esejem o vlastitom doživljaju psihodelika, kulnim tekstom u psihodeličnim 60-ima, označavalo je "vrata percepcije" koja otvaraju nepoznato: više nego primjereno za tematski kompleks *Apokalipse danas*.

S obzirom na takvo zaleđe pjesama i brojne mogućnosti njihove kreativne upotrebe, odabir glazbe Doorsa za film bio je, može se reći, i oviše prikladan. Izuvez *The End*, koju se očito nije smjelo ispustiti, pjesme Doorsa zamišljene za *score* filma u postprodukciji su s razlogom odbačene. Shvativši da filmska glazba ne treba biti uvijek na istom tragu sa slikom, naglašavati značenje vizualnog na istoj "valnoj duljini", već radije u paralelnom, skladnom odnosu s filmom,¹⁸ Coppola je, u želji da produbi psihološko-mitsku dimenziju filma, posegnuo za komponiranom elektroničkom glazbom i ritmičkim zvukovima. Skladatelj je bio redateljev otac Carmine Coppola, kompozitor orkestrirane glazbe, kakva se u filmu izvodi na sintesajzeru, u imitaciji raznih prirodnih i umjetnih zvukova, dok su za gitarske i udaračke sekcije, uz mnoštvo vrhunskih glazbenika, zasluzni (i opet) umjetnici s aktualne pop scene: Randy Hansen, energični oponašatelj Jimija Hendrix-a, i Mickey Hart, muzikolog i perkusionist, poznat kao bubnjar psihodeličnih improvizatora The Grateful Dead.

Satisfaction i Suzie Q

Premda je glazba Rolling Stonesa već upotrebljavana na filmu, kao i unutar vietnamskog ciklusa, primjerice u *Povratku ratnika*, pjesma *Satisfaction*, koja je bila prva pjesma te grupe na vrhu ljestvica hitova u SAD-u, gdje je 1965. snimljena, u *Apokalipsi danas* je prvi put značajnije iskorištena. Izuvez naslovnog stiha u refrenu, riječi pjesme u cijelosti je napisao Mick Jagger na osnovu vlastitog iskustva Amerike i njezine goleme komercijalizacije šezdesetih, u vrijeme prve američke turneje benda. Govoreći o čovjeku koji je u potrazi za "zadovoljenjem", za autentičnošću života i svijeta koje nije u stanju pronaći,

¹⁷ Radna verzija scenarija dostupna na <http://www.imsdb.com/scripts/Apocalypse-Now.html> sadrži potpuno drukčiji kraj filma: scenu eksplozivne bitke s pozadinskom bučnom glazbom Doorsa iz zvučnika, nakon sekvence u kojoj pukovnik Kurtz (M. Brando) i Willard (M. Sheen) razgovaraju o pjesmi *Light My Fire*, potaknuti Kurtzovim spomenutim paljenjem džungle, kao i scenu "Monkey Sampan" iz dodataka *Complete*

te Dossier DVD-a u kojoj Kurtzovo pleme obredno pjeva *Light My Fire*.

¹⁸ O tome se govori u kratkom dokumentarnom filmu *Glazba u Apokalipsi danas (The Music of Apocalypse Now)* dostupnom kao dodatak na *Complete Dossier DVD 2* (2006).



stihovi se ustvari bave dvjema stranama Amerike, onom stvarnom i onom lažnom, materijalističkom i provincijalnom. Poglašnjena pjesma s portabl radija na brodu, koji sa živopisnom posadom plovi uz rijeku, efektno je jukstaponirana kadrovima skijanja na vodi, uslijed kojeg vijetnamski ribari na obali i sampanima bivaju poprskani i bačeni u rijeku. Njezina je poruka u suglasju s prizorima raskalašenog i odbojnog ponašanja američke posade, koji su pak u potpunom neskladu s prikazima rata iz televizijskih izvješća što su ratnih godina oblikovali viđenje rata u javnosti. Uklapljena u opću sliku dekadencije Vjetnamskog rata, scena naglašava Coppolinu poruku, različito uočljivu na više mjesta u filmu, kako su američki vojnici vodili rat u džunglama Vjetnama noseći sa sobom svoju kulturu i način života.

Čujni i u nastavku sekvence, dok Willard zaokupljen svojom misijom čita vojni dosje o Kurtzu, stihovi pjesme imaju funkciju dodatnog komentara i ironije: riječi "...

some useless information supposed to drive my imagination" kao da žele sugerirati kako su te službene informacije o pukovniku Kurtzu zapravo "beskorisne" za određenje njegove prave naravi, koliko god našeg junaka intrigiraju i nadahnjuju na divljenje u njima "pobuđenoj imaginaciji".¹⁹

Predma postoji i u verziji slavnih The Rolling Stones, pjesma *Suzie Q* koja se sljedeća pojavljuje u filmu, stilski se ne referira na slavni bend, usprkos njihovim za film upotrebljivim obilježjima seksualne eksplicitnosti, već na Creedence Clearwater Revival Band koji su pjesmu popularizirali upravo u vrijeme radnje filma, koncem 60-ih. Izvedba retro-benda The Flash Cadillac, koji su prije toga portretirali bend s početka 60-ih u Lucasovim *Američkim grafitima* (*American Graffiti*, 1973), napravljena je u prepoznatljivoj verziji Creedence, uz više *feedback*ova i instrumentalnog muziciranja. Pjesma sama po sebi nije funkcionalno značajna kao prethodne jer u tolikoj mje-

¹⁹ U Redux verziji filma scena *Satisfaction* pomaknuta je u kasnije zbijanje i Willard je prikazan kako čita Kurtzov dosje bez te pozadinske glazbe uz koju se zabavlja posada broda.

ri ne koristi navedene vrijednosti dodane filmske glazbe, ali kao svestreni hit u glazbenoj pratinji jedne od značenjski potentnijih scena u filmu, s obzirom na ovdje proučavani kontekst, upečatljivo je povezana s Coppoliniim ostvarenjem.

4.2. Scenografsko i ikoničko oblikovanje prostora

Glazbena sekvenca s *Playboyevim* zećicama, u raskošnoj kombinaciji s pripadnim ikoničnim elementima, podcrtava svu bizarnost i absurdnost situacije u kojoj su se našli (Coppolini) američki vojnici na vijetnamskom ratištu. Willard i posada stigli su na udaljenu postaju taman uoči veličanstveno pripremljene predstave. Helikopter sa znakom *Playboya* slijedi na pozornicu okruženu stotinama oduševljenih vojnika na tribinama, u raskošnu scenografiju falusoidnih projektila i/ili ruževa za usne. Uz glazbu pratećeg benda, voditelj programa najavljuje plesačice s *Playboeveih* duplerica koje u oskudnim kaubojskim, indijanskim i konjičkim kostimima izlaze u zavodljivom plesu. Igra kauboja i Indijanaca, u masovnoj i popularnoj kulturi toliko dugo i često eksplorirana, ima svoje čvrsto mjesto u pozadini američke popularne svijesti – kao gotovo mitska borba dobra i zla, novog i starog poretku. Kauboji, Indijanci i vojnici konjice prizivaju u sjećanje doba jednog drukčijeg američkog imperijalizma i ekspanzionizma, koje je, stavljeni u paralelu s ovim sadašnjim, od Amerikanaca jednodušnije prihvaćeno kao izraz ispravnosti i domoljublja. Umjesto uprizorenih američkih Indijanaca, poraženih od kauboja i konjice sada će se, podsjeća ova scena, naći američke vojne trupe. Predstava završava brzo, uslijed navale vojnika na plesačice koje su ih, plešući s pištoljicima ali i pravim M 16 puškama, uzbudivale direktnim pozivima na pozornicu kao da se nalaze u klubu pred običnom mlađeži, a ne na ratištu, gdje se granice općenito teško poštuju. Za razliku od djevojaka, kojima je ovo tek dobro plaćen angažman, a vijetnamske stvarnosti još nisu mogle postati svjesne, promotor s pričuvnom dimnom zavjesom u džepu spremar je, kako vidimo, i na takav ishod i brzo povlačenje ako zagusti. Prije odlaska slijedi ramenima publici i prstima upućuje znak V za Victory (pobjeda). Nje-

gov nagli odlazak helikopterom za mnoge Amerikance predstavlja personifikaciju posljednjeg pozdrava ratnog predsjednika Nixon-a prije nego se ukrcao u helikopter (Smith i Paterson, 2005: 70).²⁰ Letjelica s djevojkama odlaže, da bi se – kako saznajemo u sekvenci iz *Redux* verzije – nešto uzvodnije pojavila nasukana bez goriva na sljedećoj postaji Willardova puta.

Budući da su za voditelje programa USO-a uobičajeno bili angažirani poznati glumci i zabavljaci humanitarnih pobuda, poput legendarnog Boba Hopea, Coppola je za filmsku ulogu primjereno, ali i znakovito odabrao karizmatičnog Billa Grahama, poznatog rock impresarija, čije se ime veže uz koncertne promocije većine glazbenih velikana iz kontrkulturnih šezdesetih, osobito onih sa psihodelične scene.

Slanje zabavljaca na bojište i prezentacija atraktivnog i popularnog sadržaja koji će pružiti osjećaj doma i trenutnog zaborava, bilo je (i još je uvijek) uobičajeni oblik američke moralne podrške vojnicima, i javnost je u američkim domovima s time dobro upoznata. Ljepotice s *Playboeveih* naslovница zabavljale su američke vojnike u Vijetnamu još od 1966, dostavljajući časničkim izabranicima u sklopu svojih turneja doživotne pretplate na magazin, koji je postajao sve prisutniji i pod stolićima prosječne američke obitelji.

Da se radi o vremenu seksualnog oslobođenja društva, tj. o seksualnoj revoluciji s prijelaza desetljeća, Coppola je, osim scena koje govore o popularnosti tog najpoznatijeg "muškog časopisa", naznačio prikazom jednog od članova posade kako u vremenu dokolice na brodu čita roman *Sexus*. Seksualno eksplicitno djelo Henryja Millera u SAD-u je prvi puta izašlo tek 1965, nakon skidanja zabrane s objavljivanja njegovih knjiga po američkom zakonu o pornografiji, koje je označilo jedan od glavnih događaja u "seksualnoj revoluciji".²¹ I dok je u svijetu popularne glazbe seksualni nonkonformizam najsnažnije utjelovljen Jim Morrisson, Coppolin vokal s početka filma gdje su se u dotad neobjavljenoj koncertnoj verziji *The End*²² čuli i usklici "fuck, fuck, fuck" koje javni moral nije dopuštao (kako će to primjetiti i Kurtz), magazin *Playboy* je prikazivanje seksualnosti revolucionirao na slikovan

²⁰ Usp. također prikaz filma na www.filmsite.org/apoc.html (Dirks, 2001).

²¹ U filmu se, sudeći po koricama, koristi autentično prvo izdanje *underground* izdavača Grove Press iz 1965.

²² O tome u dokumentarnom filmu *Glazba u Apokalipsi danas* govori dizajner zvuka Walter Murch.

način. Šezdesete i 70-e bile su zlatno doba *Playboyeva* carstva, kada su se na njegovim stranicama počela pojavljivati poznata lica.

Scena s *Playboevim* zećicama iz originalnog Miliusova scenarija pisanog u jeku Vijetnamskog rata mogla je stoga vrlo dobro korespondirati s američkom publikom, ne samo za predočenje nadrealnog i bizarnog karaktera rata, već za isticanje važne poruke filma, da se rat u džungli ne može dobiti pretvaranjem džungle u Ameriku, kako je to u filmu više puta ilustrirano, a napisljetu i riječima istaknuto. "Pokušali su stvoriti osjećaj doma." Willardove riječi u kasnijoj naraciji direktno opisuju Coppolino filmsko viđenje situacije na terenu. Tisuće kilometara daleko od doma, u džunglovitim zabitima vijetnamskih bojišta, vođeni "klaunovima s četiri zvjezdice" američki su mlađići zabavljeni erotskim magazinima i pornografskom literaturom, glazbom s radija, surfanjem i drogiranjem. Ti kulturni trendovi preneseni iz autohtonog prostora na vijetnamsko bojište – sugerira film – bitno su potkopavali vojne napore za dobivanjem rata.

Odlazeći rijekom s mjesta USO-ova spektakla/debakla, Willard uvjerljivo zaključuje: "Rat su vodili klaunovi koji će na kraju cijeli taj cirkus predati." Vojnici u *Apokalipse danas* uglavnom nemaju i/ili ne znaju zapovjednika (u sceni na mostu i s *Playboevim* nasukanim helikopterom u *Redux* verziji) ili njima zapovijeda netko poput Kilgorea, tko je u stanju pobiti i uništiti čitavo selo samo kako bi mogao gledati svog surferskog heroja na dasci.

Sekvenca surfanja, prethodeći gore opisanoj, još je efektnije naglasila do kakvih je absurdnosti i posljedica došlo opisanim sudarom dviju kultura. Daskanje na vodi šezdesetih je godina u SAD-u, a naročito u Kaliforniji, postalo prava pomodna ludost.²³ Premda fizički sasvim ostvarivo i logično (kako naglašava Milius: "i Vijetnam ima ocean i valove"), sama mogućnost takvog nesvrhovitog rekreiranja potpuno je strana percepciji rata stvorenoj u javnosti

na osnovi izvještaja s bojišta. Smisao scene stoga je i u začudnosti koju izaziva.²⁴ Kao simbol jednog potpuno drukčijeg svijeta i kao izraz ultimativne slobode življenja, surfanje djeluje kao efektan kontrast ratnoj tjeskobi koju Coppola postupno gradi kroz cijeli film.²⁵ Filmska epizoda s moćnim pukovnikom Kilgoreom, koji u djetinjem obožavanju svog sportskog heroja poduzima ekscesivne ratne operacije napalmskog uništenja ("volim miris napalma ujutro"), u svoj svojoj grandioznosti i bučnosti, jedna je od najupečatljivijih u filmu.

Takvo masovno i bezumno nasilje, dočarano u ratnoj operaciji Kilgoreove "konjaničke jedinice" uz zvuke Wagnera, s kontrapunktnim kadrovima "kalifornijskog" daskanja na valovima, shvaćeno je kontraproduktivnim za američke ratne ciljeve koliko i drogirani vojnici zaneseni rock glazbom.²⁶ Međutim, tematika razlikovanja "klaunova" i "ratnika" do pojave Kurtzova lika u filmu ne iznosi se eksplicitno, i takve su scene više u funkciji stvaranja pakleno-halucinantne slike rata i naglašavanja absurdnosti američkog pristupa ratovanju. Coppolino portretiranje rata očito se poklapa s viđenjem kontrakulture s kraja šezdesetih, na kojoj su se napajali rat i glazba (i upotreba halucinogena i psihodelika), kao i sam ovaj film koji ih sve zajedno reprezentira.²⁷

5. Izvještaji s bojišta kao kontrakulturalni predložak

Coppola je takvu predodžbu Vijetnamskog rata gradio na izvornim svjedočanstvima sudionika, ponajviše običnih vojnika pješadije, zapisanih u knjizi Michaela Herra, jednog od ratnih dopisnika i pisaca koji su u ratno izvještavanje unijeli kontrakulturu 60-ih i "novo novinarstvo", pomogavši uzdrmati službenu sliku o urednom napredovanju rata i potkopati kredibilitet službenih izvješća. Herrovi *Dispatches* (u prijevodu Tomislava Ladana *Izvještaji s bojišta*, 1979) izašli su točno u vrijeme snimanja *Apokalipse danas*, 1977, kao prva knjiga koja je Amerikancima

²³ I ova je scena snimljena prema izvornom scenariju Johna Miliusa, zaljubljenika u surf koji je u vrijeme snimanja *Apokalipse* režirao *Dan velikih valova* (*Big Wednesday*, 1978) s junacima surferima pozvanima u Vijetnamski rat.

²⁴ Milius (2008) u intervjuu povodom dokumentarnog filma *Između redova* o surferima u Vijetnamu.

²⁵ U *Redux* verziji scene koje slijede (krada Kilgoreove daske za surfanje i helikopterska potraga za njom) opuštaju inače stalno napregnuti film i dodaju određenu dozu humora i ljudskosti u Willardov lik.

²⁶ Dovedeno je i u vezu s nemoralnim i nevojničkim ponašanjem pukovnika Kurtza. Willard tako kaže: "Ako se Kilgore ovako bori, što imaju protiv Kurtza? Ne samo ludilo i ubojstvo. Toga je bilo dovoljno za sve."

²⁷ Shvaćanje rata prikazano u filmu ne treba povezivati s Miliusom, već s Coppolom koji je postojeće scene kontekstualizirao i obojio na karakterističan način. Milius kao politički konzervativac "opsjednut tradicionalnim američkim vrijednostima" i fasciniran borilačkom kulturom, nije imao namjeru kritizirati američki rat u Vijetnamu (usp. članak Nebojša Pajkića o Miliusu u: Peterlić, ur., 1990: 147).

prenijela autentična iskustva vojnika u Vijetnamskom ratu, kada je većini još bilo nepoznato s kakvim se demona nima bore ratni veterani (kako je prikazano u Ashbyjevu *Povratku ratnika*), te je svojom popularnošću bitno utjecala na način na koji će tadašnja, ali i buduće generacije (zahvaljujući između ostalog i Coppolinu filmu) gledati na američko-vijetnamski sukob. Za razliku od novinara koji su nakon izvješća Zapovjedništva "trčkarali u novinski ured da predaju izvještaj" magazinima tipa *Time*, Michel Herr kretao se u krugu novinara i fotografa koji nisu gajili štovanje prema ustanovama i zaraćenoj Americi, nego su se zajedno s običnim vojnicima na terenu suočavali s ratnim gnusobama, nastojeći prozrijeti istinsku priču.²⁸ Herrovi *Izvještaji s bojišta* raspršuju uobičajenu sliku modernog ratovanja sa strateški osmišljenim vojnim operacijama, discipliniranom vojskom i komunikacijama vojnih zapovjednika sa štabom, opisujući ga kao psihotično kazalište apsurda u kojem generali koriste rat za demonstraciju svog osebujnog šarma, a vojnici, zadojeni drogom i *rock and rollom* kao i on sam, tonu sve dublje u halucinaciju ratnog pakla, nesvesni vlastitog izobličenja. U knjizi je moguće pronaći spomen gotovo svih slika kojima Coppola gradi svoju "apokaliptičnu filmsku operu ispunjenu krvljom, vatrom, smrću i iznad svega strahom" (Kunovski, 1980: 29) – uništavanje šuma napalmom, šum helikopterskog rotora, PTSP-ovsko plesanje pred ogledalom, psihološki rat iz razglasne letjelice, zrakokretna "konjanička divizija", niskoleteći helikopteri što strojnicama ubijaju Vietkongovce, žene i djecu, obredi pušenja marihuane, recentni *rock'n'roll* s radija – od grupe The Doors i The Rolling Stones do zategnutih i dugih zvukova Jimija Hendrixia i The Grateful Death; potom slike iz oticanih *Playboya*, izresci iz američkih novina u vojničkoj pošti, obiteljske fotografije, "ubogi kopilani koji moraju imati rat cijelo vrijeme",²⁹ USO-ove predstave, "kalifornizacija" Vijetnama kroz simboliku naopakog Vijetnama umetnutog preko Kalifornije na zemljovidu, svijetleći meci-tragači, gorštaci koji s "plemenskim značajkama tvore najprimitivniji i najtajanstveniji dio vijetnamskog

pučanstva", i tako dalje ili bliže, sve do eksplicitnog spomena "teškog puta iz samoga srca tame".

Scena koja prethodi dolasku na Kurtzov teritorij izvan "dopuštenih" granica Vijetnama, opisujući borbeno rasulo sa zadnje linije fronte, oko mosta Do Lung, gdje jedan od brojnih crnih vojnika,³⁰ vodeći se samo sluhom, granatnim bacačem ušutka vrštanje nevidljivog sjevernovijetnamskog vojnika, preuzeta je izravno iz Herrovih memoara.³¹

U koliko je mjeri Herrova knjiga poslužila kao drugi književni predložak filma, skladno dopunjajući onaj izvorni Conradov i smještajući njegovu mitsko-simboličku priču u konkretni povjesni okvir Vijetnamskog rata, indikativno govori podatak da je lik fotoreportera kojeg glumi Dennis Hopper stvoren na osnovu obaju predložaka: njegova pojava među Kurtzovim urođenicima utemeljena je na liku ruskog trgovca iz *Srca tame*, a njegov izgled i ekscentrična osobnost na takvom mjestu oblikovana je prema Herrovu opisu Seana Flynnu, sina poznatog hollywoodskog glumca Errola, koji je 1970. kao fotoreporter „slobodnjak“ nestao negdje na području Kambodže.³² Izbor Dennisa Hoppera za ulogu ratnog fotoreportera zaluđenog Kurtzovim ludilom moći još je jedan Coppolin metafilmski citat sa značenjem koje odgovara senzibilitetu filma. Zapaženi epizodist iz hollywoodskih srednjostruških filmova 50-ih i 60-ih godina, Hopper je na filmskom platnu (i još više izvan njega) ostao prije svega upamćen po svojim liberalnim stavovima i hipijevskom habitusu zdržanim s ekscesivnom upotrebom narkotika, što je izrazio u svom kultnom redateljskom ostvarenju *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, 1969). Taj film ne samo da je udario temelje "američkom novom valu" kojem pripada i Coppola, nego se općenito smatra amblematskim djealom kontrakulturalnih šezdesetih, kojima je sam Hopper bio – barem što se filma tiče – najprepoznatljivija ikona. U očima gledatelja on je ulogom fotografa u *Apokalipsi danas* portretirao zapravo samoga sebe (Hopper se i sam tijekom 60-ih intenzivno bavio fotografijom). Tko je bolje od Hoppera u liku napuštenog i nakinđurenog foto-

²⁸ "Uobičajeno novinstvo nije ništa više moglo otkriti ovaj rat nego što ga je uobičajeno vatreno oružje moglo dobiti", kaže Herr (1979: 203).

²⁹ Kilgore će rezignirano: "Jednog dana ovaj će rat završiti".

³⁰ Uvođenjem sve većeg broja crnih vojnika na Willardovim udaljenim postajama puta, Coppola aludira na diskriminacijsku politiku američke vojske koja je crnce u većem broju slala na prva bojišta (usp. Dika, 2003: 167)

³¹ U *Izvještajima s bojišta* isto se tako nalaze scene iz Kubrickova kasnijeg filma *Full Metal Jacket* (1987) na čijem je scenariju Herr sudjelovao. Herr je bio Kubrickov prijatelj i autor je cijenjene monografije o Kubricku.

³² Premda Coppola u komentaru filma (*Complete Dossier DVD*) izrijekom upućuje na Seana Flynnu kao inspiraciju za lik fotoreportera, po Herrovu opisu, hipijevskom habitusu i ludostu izlaganja na prvoj liniji, više bi odgovarao lik njegova kolege Tima Pagea, kako se često i navodi.

reportera mogao utjeloviti (de)generaciju psihodeličnih šezdesetih? Solilokviji kojima objašnjava narav Kurtzove ludosti – djelići toga su (para)fraze iz pjesama Joycea i Kiplinga, a rečenica "čovjek mi je proširio um" preuzeta je direktno iz *Srca tame* – njime su potvrđili dimenziju koju film uvelike duguje Herrovoj knjizi.

Michael Herr nedvojbeno je zaslužan da je *Apokalipsa danas* film kakav smo opisali, koliko svojim knjiškim opisom Vijetnama kao "prvog rock'n'roll rata", toliko i izravnim doprinosom autorstva filmske naracije (koju u off-u izgovara glavni lik Willard), na koju se Coppola odlučio u postprodukciji da bi se zbivanja u filmu, kao i sama tematika, efektnije približila.³³ Osim što smisaono kontekstualizira događanja, artikulirajući važnu temu absurdnog načina američkog ratovanja, Willardov komentar ucijelovljuje perspektivu gledanja na rat koja je po naravi kontrakulturalna,³⁴ isto kao i Herrovi osobni pogledi iz knjige, jednako kao i popularna glazba koja, pripadna vremenu ali ne i prostoru, komentira i kontrapunktira zbivanja na filmu.

6. Kraj filma: *Zlatna grana, Srce tame i/ili Izveštaji s bojišta*

Pojavom centralne figure filma, lika pukovnika Waltera E. Kurtza (M. Brando), oko kojeg je (poglavito Willardovim tokom svijesti u naraciji) stvorena atmosfera tjeskobnog iščekivanja, ne zaokružuje se samo filozofska tematika filma, nego i ova "sociopolitička" koju je Coppola, uranjujući Herrove *Izveštaje u Conradovo Srce tame*, neraskidivo povezao.³⁵ Proživjevši ratne užase – "koje si i ti proživio" kaže Willardu – Kurtz je, izvan civilizacijske džungle u doslovnoj džungli među urođenicima koji ga obožavaju poput božanstva, stvorio vlastite argumente i odbacio oficijelni kodeks američkog militarizma, temeljen na hipokriziji, kao i sam rat³⁶. U dijalozima sa zarobljenim

Willardom, Kurtz iznosi ključne misli o tome što ga je dovelo do neizdrživog položaja, u kojem mu je – kako upućuje fascinirani fotoreporter – "um ostao bistar, a duša poludjela". Dok se u originalnoj verziji izvori njegova ludila iznose više na metafizičkoj razini, dodane scene iz *Redux* verzije, kao i one izbačene, stavljaju Kurtza jasnije u odnos prema vojnoj mašineriji koja ga je proizvela kao svoj vrhunski produkt, demistificirajući time njegov raniji mitski značaj. Kurtz tako pri danjem svjetlu, u punoj tjelesnoj pojavi,³⁷ čita (nevjerodostojna izvješća o ratu iz magazina *Time*. Licemjerje i laž je ono što ga najviše užasava. Licemjerje i laž sustava, koji je on na vrhuncu karijere, prešavši "s onu stranu dobra i zla", napustio, jer je došao do kraja. Simbolički rečeno, Kurtz je napustio brod, kakovim je Willard došao po njega izvršiti izdanu zapovijed. "Nikad ne silazi s broda, osim ako ne ideš do kraja."

Willard je spoznao korijen Kurtzova ludila u diktatu postupaka i mišljenja sustava laži: strahote njegovih (zlo) djela, shvatio je, nisu ništa doli ekstremno uprizorenje takozvanog "legitimnog" vojnog ponašanja. Kurtz će odigrati ulogu žrtvenog jarca, dok će oni koji rat vode svoje ruke sačuvati čistima. Willard izvršava želju stožernih generala i likvidira poludjelog Kurtza, jer je i on sam (Kurtz), s duboko osjećanim užasom i boli, tako htio – "otići kao vojnik – na nogama, a ne kao kakav isluženi usrani otpadnik". Kurtzovo ubojstvo istodobno je egzekucija i ubojstvo iz milosrđa. Završnici filma, iako u neku ruku logičnoj – jer junak/Willard ispunjava zadaču zbog koje je i došao – Coppola se, ocijenivši Miliusov izvorni završetak besmislenim, domislio na samom kraju snimanja, nakon mnogo teškoća i improvizacije, inspiriran stvarnim žrtvovanjem bivola u filipinskom plemenu kojem je svjedočila njegova žena.³⁸

³³ Posrijedi je preuzimanje narativnog obrasca karakterističnog za *noir* filmove klasičnog Hollywooda.

³⁴ Ukratko otprilike: rat je potpuni kaos bez reda i smisla u kojem se snalaže samo luđaci, dok "normalni" gube živote, duševno zdravlje, moralni kompas i sl.

³⁵ To je, međutim, mnogo očitije u *Redux* verziji s dodanim scenama (i onim izbačenim s *Dossierova izdanja*) koje "demistificiraju" Kurtza, stavljajući ga jasnije u odnos prema vojnoj mašineriji koja ga je proizvela.

³⁶ Postoje spekulacije da je Brandov lik u filmu uobličen prema visoko odlikovanom časniku CIA-e Tonyju Poeu (Anthony Poshepny) koji je tijekom Vijetnamskog rata obučavao tajnu vojsku u Laosu sastavljenu od urođeničkih plemena. Coppola, međutim, tvrdi da je Kurtz iz *Apoka-*

lipse danas djelomice utemeljen na drugoj stvarnoj osobi, pukovniku Specijalnih postrojbi Robertu Rheaultu, uhapšenom 1969. pod optužbama za ubojstvo dvostrukog agenta, slično kakvo se u filmu pripisuje i Brandovu Kurtzu. Podatak naveden na http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now.

³⁷ U izvornoj verziji prikazuje se uglavnom samo Kurtzova/Brandova glava u igri sjene i svjetla. Oslanjajući se na opise iz romana, postupak snimanja obilježava Kurtzovu "mračnu osobnost", a uvjetovan je bio i Brandovom fizičkom pojavorom, neprimjerenom za ulogu visokog i ispijenog lika iz scenarija.

³⁸ Redateljeve nevolje s nalaženjem "pravoga kraja" dokumentirane su u filmu *Srce tame: filmaševa apokalipsa* kroz iscrpne bilješke i filmske zapise Coppoline supruge Eleanor. S obzirom na drukčije motivacije

Paralela ubojstva Kurtza i ritualnog žrtvovanja bivola ima primjerenu mitološku težinu, s pozivom na tumačenje iskonskog mita kakvo se nalazi u knjizi *Zlatna grana* Jamesa G. Fazera koja obrađuje temu primitivnih kultova što se vrte oko obožavanja i periodičkog žrtvovanja svetog kralja, inkarnacije umirućeg i ponovno oživljujućeg božanstva.³⁹ To klasično djelo antropologije izvršilo je iznimani utjecaj u umjetnosti visoke i popularne kulture 20. stoljeća, između ostalog i na T. S. Eliota i Jima Morisona, autore čije se pjesme čuju u završnici filma. Sama knjiga u filmu je prikazana kao dio Kurtzove osobne lektire (pored *Od rituala do romanse Jessie Weston*) dok Marlon Brando u ulozi Kurtza čita *Šuplje ljude* s aluzijom na Kurtza iz Conradova *Srca tame*, čije poetske slike doprinose tematiki "onostranog" koja ga u filmu okružuje. Energiju završne sekvence svojim ubrzavajućim tempom kanalizira s početka poznata *The End bučnim crescendom* u sceni brutalnog ubojstva mačetom.

Ideju da Kurtzova smrt ima religiozno značenje kakvo je objasnio Frazer Coppola pokušava razraditi sceniskim aranžmanom, kadrirajući Willarda iz donjeg kuta kao Kurtza, u sličnoj igri sjene i svjetla s fiksacijom na karakteristične motive: od blata i obojenog lica do povajljivanja na vratima. Njihova sličnost aludira na ulogu nasljednika ubijenog kralja koju Willard odbija, odbacivši oružje pred urođenike. Oni ga u tom slijede kao svog novog kralja. S klanjem je svršeno! Niz je prekinut! Coppolina izvorna ideja o prekidanju kruga ratovanja odlučivanjem za njegovu opreku do potpunog je izražaja došla tek u redateljskoj dopunjenoj verziji, u kojoj su s odjavne špice izbačeni kadrovi eksplozije. Izvorna verzija iz 1979. završava zračnim napadom na Kurtzov logor koji

je, ovime je ispostavljeno, Chef uspio zatražiti prije nego je ubijen.⁴⁰ Willard prima za ruku jedinog preživjelog člana posade, mladog surfera Lancea (koji se promalja iz svjetine čiji je dio postao), simbol "izgubljene mladosti", i odlazi brodom niz rijeku. Dok slušamo Kurtzov samrtni hroptaj "užas, užas" u kadru se Willardovo obojeno lice pretapa s angorskim likom Buddhe.

Preuzete izvorno iz Conradova *Srca tame*, riječi "užas, užas" shvaćaju se s obzirom na književni predložak, pri čemu film, premetnuvši britanski kolonijalizam u američki intervencionizam, zadržava konotaciju romana, kao i njegovu ozloglašenu "mnogostrukost značenja".⁴¹ Imperijalizam/intervencionizam "kao povijesni projekt, obuhvaćen je u 'O užasa! O užasa!', u zloči u srcu čovjeka, vječnoj okorjeloj ljudskoj prirodi" (Easthope, 2006: 227). Easthopovo čitanje *Srce tame* da "Kurtz nije ništa gori od onih koje izrabljuje", na istim "temeljima kulture i moralnosti" moguće je u slučaju filma dopuniti tezom da Kurtz – koji je među urođenicima natjeran u ludilo viđenim i počinjenim užasima – nije ništa gori od onih koji ga žele mrtvog. Užasu koji je on počinio on je gledao u lice, dok su oni (američki generali) sijali užas s "civilizirane" distance.⁴² Preko Kurtza koji je "ubijen tako da umre za Ameriku", Amerika treba lice užasa prihvati kao svoje. "I jedino u tom trenutku ona će moći krenuti prema nekom novom razdoblju" (Coppola, 1980: 31).

Coppolina vizija američkog sukoba u Vijetnamu, ovako zaključena, ne izgleda daleko od viđenja formiranog u okviru kontraktturnih pokreta koji su težili "civilizaciji blagosti kao suprotnosti civilizaciji surovosti" (Saint-Jean-Paulin, 1999: 79). Osim idejnim putem, baštineći mitsku i književnu simboliku sa širokom mogućnošću psihološ-

glavnih protagonisti u *Apokalipsi danas* i *Srcu tame* (Conradov narator nije ubojica, a korijeni Kurtzova ludila nisu sasvim isti), Coppola se, kako kaže u intervjuu iz 1979, našao u situaciji traženja "kraja koji se istinski obraća temama za koje sam smatrao da ulaze u film. A to nije značilo puki mehanički ili dramaturški svršetak." Stihovi T. S. Eliota koje čita Kurtz "gotovo da su mi savjetovali kraj.... 'Ne sa praskom, već sa cviležom'." (Coppola, 2004: 49)

³⁹ "Čovjek-bog mora biti ubijen čim stane odavati znake oronulosti, a njegova se duša mora prenijeti na snažnog nasljednika, prije no što bude ozbiljno oštećena nastalim slabljenjem... Mističnim kraljevima vatre i vode u Kambodži nije dopušteno umrijeti prirodnom smrću" (usp. Frazer, 2002: 168).

⁴⁰ *Apokalipsa danas* (1979) uvrštena na *Complete Dossier DVD* ne sadržava scene eksplozije koje su postojale u distribuiranoj verziji (i kod nas na VHS-u). U komentaru Coppola objašnjava da slike eksplozija

ispod odjavne špice nisu bile zamisljene kao dio filmske priče, nego odvojeno, pa ih je, zbog te pogrešne interpretacije publike, naposljetu zamjenio crnom pozadinom, koja je kod nas prvi put videna u *Redux* verziji iz 2001.

⁴¹ Utvrđivši da je roman "na zlu glasu u modernoj kritici zbog mnogostrukosti značenja", Easthope (2006: 228, 229) u sceni razgovora s Kurtzom – kada narator u romanu, a s njim i čitatelj, susreću "srce tame" – prepoznaće najmanje osam mogućih čitanja, društvenog, psihološkog i filozofskog značenja.

⁴² O takvim aspektima američkog ratovanja u Vijetnamu vrijedi pogledati dokumentarni film Petera Davisa *Srca i umovi* (*Hearts and Minds*, 1974) koji je sa sličnim antiratnim stajalištem prethodio *Apokalipsi danas* pet godina prije na premijeri u Cannesu, još u vrijeme trajanja samog sukoba. Film je dobio i Oscara za najbolji dokumentarni film. Zanimljiva je scena u kojoj jedan sudionik izlaže povijest "američke laži".

kog, realističkog i političkog čitanja, Coppolina je filmska poetika⁴³, kako smo povremeno ukazivali, ostvarena uvelike tehničkim putem, za što su prije svega zasluzni dizajner zvuka i direktor fotografije,⁴⁴ koji su, koristeći filmska sredstva u primarnoj funkciji prostorno-vremenjskog oblikovanja, uspjeli dojmljivo opisati otuđenost

američkih vojnika od krajolika u kojem se bore – temu koja, ispod vječne filozofske problematike, govori o Coppolinu revizionističkom promišljanju Vijetnamskog rata. Kontrakulturalni pogledi na rat i popularna glazba s *Apokalipsem danas* ušli su u američku kinematografiju na velika vrata.

Literatura

- Campbell, Joseph, 2007, Junak s tisuću lica**, preveo Vladimir C. Sever, Zagreb: Fabula nova
- Conrad, Joseph, 2004, Srce tame**, preveo Vladimir Cvetković Sever, Zagreb: Globus media
- Coppola, Francis Ford, 2004, Interviews**, ur. Gene D. Phillips i Rodney Hill, University Press of Mississippi
- Coppola, Francis Ford, 1980, "Coppola na međunarodnom festivalu u Cannesu"**, odlomke intervjeta odabrali i preveo Tomislav Kurelec, *15 dana*, br. 1-2. Popular Press
- Dika, Vera, 2003, Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia**, Cambridge University Press
- Dirks, Tim, 2001, "Apocalypse Now (Redux) (1979) (2001)"**, URL: <http://www.filmsite.org/apoc.htm> (posjećeno 20. 12. 2009)
- Edelstein, David, 2001, "Acid Redux: the bitter taste of Coppola's new Apocalypse Now"**, URL: <http://www.slate.com/id/113476/>. (pročitano 10.12. 2009)
- Easthope, Anthony, (2006) [1991], "Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima"**, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnih studija*, prir. Dean Duda, Zagreb: Disput
- Frazer, James G., 2002, Zlatna grana**, preveo Dinko Telećan, Zagreb: Sion i Naklada Jasenski i Turk
- Herr, Michael, 1979, Izvještaji s bojišta**, preveo Tomislav Ladan, Zagreb: Naprijed
- Herwitt, Josh, 2006, "Apocalypse now: an avant-garde American war movie"**, URL: http://www.associatedcontent.com/article/46775/apocalypse_now_an_avantgarde_american.html?cat=38 (posjećeno 02. 12. 2009)
- Kunovski, Blagoja, 1980, "Coppolini filmovi i dehumanizacija superciviliziranog društva"**, *15 dana*, br. 1-2.
- Kurelec, Tomislav, 1980, "F. F. Coppola i kretanje suvremene američke kinematografije"**; *15 dana*, br. 1-2.
- Kurlansky, Mark, 2007, 1968.: godina koja je uzdrmala svijet**, preveo Damir Biličić, Zagreb: Naklada Ljevaka
- Lev, Peter, 2000, American Film of the '70s: Conflicting Vision**, University of Texas Press
- Milius, John, 1975, "Apocalypse now: Original screenplay by John Milius. Inspired by Joseph Conrad's 'Heart of Darkness'. This draft by Francis Ford Coppola. December 3, 1975"**, URL: <http://www.imsdb.com/scripts/Apocalypse-Now.html> (posjećeno 10. 12. 2009)
- Milius, John, 2008, "The Films Narrator on Between the lines"**; URL: http://www.betweentheelinesfilm.com/news_interview.html (posjećeno 20. 12. 2009)
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, Filmska enciklopedija 1: A-K**, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža"
- Peterlić, Ante (ur.), 1990, Filmska enciklopedija 2: L-Ž**, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža"
- Roszak, Theodore, 1978, Kontrakultura: razmatranja o tehnikratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji**, preveo Slobodan Dračulić, Zagreb: Naprijed
- Saint-Jean-Paulin, Christiane, 1999, Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija**, preveo Đorđe Trajković, Beograd: Clio
- Smith, Anthony i Paterson, Richard (ur.), 2005, Television : An International History**, Oxford University Press
- Šakić, Tomislav, 2003, "Reprezentacija vijetnamskog subjekta u holivudskom filmu"**, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 35, str. 14-31.
- Turković, Hrvoje, 2005, Film: zabava, žanr, stil**, Zagreb: Hrvatski filmski savez

⁴³ Film je, kaže jednostavno Coppola u komentaru filma, više nalik poeziji nego prozi, jer uvijek pokazuje više od onog što je prikazano.

⁴⁴ Od šest nominacija za Oscar Apokalipsa danas osvojila je upravo dva tehnička: Vittorio Storaro za fotografiju i Walter Murch za zvuk.

Željka Matijašević

Rascjep između kontrakultурне bezobjektne žudnje i kulturne objektne želje: *Put oslobođenja*

62 / 2010

Tekst se bavi filmom *Put oslobođenja* (*Revolutionary Road*) Sama Mendesa: analizirajući u prvom redu "doba tjeskobe" nakon kojeg je uslijedila kontrakulturalna revolucija, interpretiraju se životi glavnih likova obilježeni paradoksima toga vremena. Razlika između Franka i April Wheeler postavlja se kao rascjep između psihanalitičke želje, koja je usmjerena na objekt, i psihanalitičke žudnje, koja je bezobjektarna, dakle kao rascjep između reformističke pozicije Franka i radikalističke pozicije April koja se može usporediti s budućim radikalnim kontrakulturalnim pokretom sljedećeg desetljeća.

Revolutionary Road (1961), prvi roman Richarda Yatesa, bio je finalist izbora National Book Award 1962. godine; 2005. roman je izabran u časopisu *Time* kao jedan od sto najboljih romana na engleskom jeziku od 1923. godine do danas. U intervjuu iz 1972. godine, Richard Yates ovačko objašnjava naslov romana:

Mislim da sam time mislio više od osude američkog života 1950-ih. Zato jer je 50-ih prevladavala opća konformistička žudnja u cijeloj zemlji – neka vrsta slijepog, očajničkog prianjanja uz sigurnost, što politički oprimjeruju Eisenhowerova administracija i McCarthyjev lov na vještice. Bilo kako bilo, velik broj Amerikanaca bio je duboko uzneniren svim tim – osjećali su to kao izravnu izdaju našeg najboljeg i najhrabrijeg revolucionarnog duha – i taj sam duh htio utjeloviti u liku April Wheeler. Mislio sam da naslov treba sugerirati da je revolucionarni put iz 1776. pedesetih dobio značenje nečega vrlo sličnog slijepoj ulici. (DeWitt Clark, 1972)

Film Sama Mendesa nastao je prema scenariju Justina Haythea te predstavlja "skrupulozno vjernu adaptaciju Yatesova romana" (Foundas, 2008). Smješten u 1955. godinu, film je usredotočen na nade i očekivanja Franka i April Wheeler, stanovnika predgrađa u Connecticutu koji sebe poimaju vrlo različitima u odnosu na svoje susjede

u okružju ironično nazvanom Revolutionary Hill Estates. U prvom prizoru, April glumi u katastrofalno lošoj amaterskoj produkciji drame *Okamenjena šuma*. Ukratko, pokušavajući pobjeći od rutinskog života predgrađa, April uvjerasa Franka da bi trebali preseliti u Pariz gdje će ga ona uzdržavati kao prevoditeljica u američkoj ambasadi, dok će on imati vremena da ostvari svoju posve nejasnu ambiciju da bude nešto drugo nego običan činovnik. Međutim, Frank se koleba te se povlači nakon što dobije povišicu i zavrijedi poštovanje predsjednika kompanije (ironično, nakon parodiranja vlastitog činovničkog položaja), dok April, nošena radikalnim etosom, poduzima konkretne poteze za preseljenje. No, Aprilina treća trudnoća urušava sve planove o promjeni te ona u trenutku očaja samoizvršava pobačaj, što rezultira smrću. Zadnji prizori pokazuju tugujućeg Franka koji je potpuno apsorbiran u brigu o dvoje djece te komentare susjeda o neobičnoj obitelji Wheeler. U časopisu *Boston Review* navedene su sljedeće riječi autora romana Richarda Yatesa, gdje navodi središnju temu romana: "Ako moje djelo ima temu, mislim da je to jednostavna tema: da je većina ljudskih bića neizbjegno sama i da u tome počiva njihova tragedija" (O'Nan, 2008).

Yates, kroničar tipične američke svakodnevice od 30-ih do kasnih 60-ih, bio je prilično zanemaren za života, a nakon smrti praktički je nestao iz kulturnog sjećanja. "Kako je moguće da se to dogodilo s autorom čije je djelo tako primjereno definiralo izgubljenost Doba tjeskobe, kao što je Fitzgeraldovo djelo to učinilo s Dobom jazza?", pita se Richard Ford, kolumnist *New York Times Book Reviewa* 2000. godine (Ford, 2000).

Kenneth Turran, u recenziji Mendesova filma u *Los Angeles Timesu*, smatra da je usprkos svemu dobrome, početni problem filma to da je njegov scenarij anakron kao i jezik. "Ideja da se otpustite u Pariz kako biste našli sebe, a da nemate baš nikakvu ideju o tomu što bi to sebstvo moglo biti, može zvučati vrlo staromodno, kao i shematsko shvaćanje da je jedina osoba koja je sposobna govoriti istinu u cijelom filmu luđak koji je preživio 37 terapija



elektrošokovima" (Turran, 2008). No, smatra da, usprkos tome, suvremenim značajem *Puta oslobođenja* predstavlja "očaj koji se sastoji u samoizdaji zbog onoga što društvo neće dopustiti ili ne dopušta" (Turran, 2008), što su za njega pitanja dojmljiva i relevantna danas kao što su to bila i u vrijeme nastanka Yatesova romana.

Doba tjeskobe

Nemoguće je razmatrati središnju temu filma Samu Mendesa neovisno o specifičnom kulturnom okruženju i povijesnom trenutku 50-ih. Istovremeno, ekranizacija Yatesova romana i recepcija filma u pedesetak godina kasnijoj kulturi ima smisla jedino ako korespondira i sa sadašnjim kulturnim stanjem te nadilazi svoj specifični kulturni i povijesni trenutak, što odista i jest istinski kriterij bezvremenih djela. Pedesete su prikladno označene kao "Doba tjeskobe", što je povezano s poemom W. H. Audena *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* (1947), koja opisuje upravo potragu za identitetom i smislim u svijetu koji se ubrzano mijenja i industrijalizira. Također je zanimljivo da se Doba tjeskobe pojavljuje kao naslov prvoga poglavlja knjige Alana W. Wattsa *The Wisdom of*

Insecurity (1951; hrv. prijevod: *Mudrost nesigurnosti*, 2004), jednog od glavnih aktera kontrakulturalnog pokreta koji će eksplodirati nakon Doba tjeskobe (i jednog od najvećih popularizatora zen-budizma 1960-ih) te jednog od glavnih aktera psihološke revolucije 60-ih. Kulturološki, 1950-e ne pogoduju procesima promjene i samostvarenja koje će iznijeti glavni proponenti psihološke revolucije koji su izveli radikalni preokret u poimanju američkog sna, zamjenivši tehnološki materijalizam novom antimaterijalističkom, spiritualno-psihološkom paradigmatom. Doba tjeskobe jest naličje američkog sna koji su očevi utemeljitelji definirali kao "život, slobodu i potragu za srećom". Kontrakultura 60-ih (pojam T. Roszaka) nije napustila ideju sna, samo ga je radikalno redefinirala: tradicionalni američki san značio je finansijski i društveni uspon, a 60-ih znači duhovnu obnovu Amerike. Krajem 50-ih, dvadesetostoljetni *Sturm und Drang* započinju bitnici, a zatim hipiji, a potonji je politički vezan uz kulturnu i političku segregaciju i Vijetnamski rat. Novi američki san značio je društvenu i duhovnu obnovu Amerike: transformaciju rasnih odnosa, seksualnih normi, ženska prava, antiautoritarnost te psihološke eksperimente s

psihodeličnim drogama, istočnojčkim tehnikama te, ponajprije, interes za nematerijalno, odnosno mistično, magijsko i okultno. Vođe psihološke revolucije koja je usko vezana uz tzv. *drug culture* i okretanje Istoku postaju Timothy Leary, Allan Watts te kalifornijski Institut Esalen, usmjereni razvoju ljudskih potencijala, pri kojem djeluju istraživači poput Carlosa Castanede, Abrahama Maslowa, Paula Tillicha i Carla Rogersa.

Ludilo kao proročište istine

Vratimo se ideji ludila kao suvremenog proročišta, kao pozicije s koje progovara čista istina. Lik Johna Givingsa najavljuje poimanje ludila kao esencije autentičnosti, kao biti i sukusa života. Kao takvo, ono predstavlja ideologiju čistog ida, najpročišćenijeg ida ili kvintesencije ida. Svakako valja spomenuti da Frank, nemoćan da otkrije tajnu Aprilina nezadovoljstva, predlaže April da posjeti psihijatra. John i April nerazdvojno su povezani; John u patološkoj varijanti utjelovljuje Apriline neizdiferencirane osobine – onoga tko je prekoračio rub. Druga psihijatrijska revolucija poznata je pod imenom antipsihijatrije, pri čemu se Freudova psihoanaliza smatra prvom revolucijom, ali je nastala na temelju uvida da se američka psihijatrija nije uspjela transformirati pod utjecajem psihoanalize. Pedesete su i godine pojave prvih psihofarmaka, kao i godine u kojima nestaje praksa frontalne lobotomije kao tretiranja ludila. Danas, kada svjedočimo pravom *revivalu* devetnaestostoljetne organske psihijatrije, potpomoğnute ubrzanim razvojem psihofarmakologije, pozicija "ludog" Johna samo zadobija na važnosti.

Valja primijetiti da su općenito antiracionalizam, a onda i lažljiva istina svjesnog ega bile dominante teme unutar kontinentalne filozofske misli 1960-ih i 70-ih, prije svega francuske, ako tu uključimo antihegelijanske, a proničanske autore poput Deleuzea i Guattarija te Lyotarda. Jasno je da je neka vrsta duhovnog nadahnuća antipsihijatrije bio Michel Foucault s idejama o proizvedenosti ludila i ograničavanju ludila kao subverzivne društvene snage. Foucault je svakako najviše upućivao na kulturno-povijesnu relativnost onoga što smatramo ludilom. Možda je najizrazitiji foucaultovac među antipsihijatima bio američki antipsihijatar Thomas Szasz, kojeg se inače smatra najradikalnijim predstavnikom tog pokreta, a koji je ustvrdio da duševna bolest kao takva jest samo mit, posvetivši svoje djelo ideji proizvodnje ludila preko psihijatrijskog nagona za klasifikacijom.

Pitanje rastakanja ega svakako je najizraženije u djelu *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija* Gillesa Deleuzea i Félix Guattarija (1972). Ondje se vrši apoteoza psihotika, i to shizofrenika kao onih koji pružaju otpor mrskoj edipizaciji, kanaliziraju bujice želje u nekoliko povlaštenih objekata. Pritom se izmješta status istine; istina jest istina psihotičara, a lažnost je neuroza učvršćenog i cementiranog ega. Félix Guattari, psihoanalitičar, politički aktivist i Lacanov učenik, od sredine 50-ih radio je na eksperimentalnoj psihijatrijskoj klinici La Borde, želeći razviti radikalnu institucionalnu psihoterapiju, te se vezao uz međunarodni pokret antipsihijatrije. Izraziti polemički ton njihove knjige, obilježen političkim aktivizmom tog razdoblja, upućuje kritiku psihoanalizi čiji je temeljni grijeh što sve odmjerava prema neurozi, kastraciji i edipskom obrascu – mama-tata-ja.

Nasuprot edipiziranim područjima (obitelj, crkva, škola, nacija), "anti-Edip" želi otkriti tijek, bujicu želje koja nije reducirana na edipske kodove, politički se pobuniti protiv pripitomljavanja žudnje i proizvodnje poslušnih objekata. Deleuze i Guattari obrću odnos neuroze i psihoze, tvrdeći da su neurotičari oni na koje se edipski otisak prima, dok se psihotičari ne daju edipizirati. Tako je prvi zadatak revolucionara da nauče od psihotičara kako osloboditi mnoštvenost žudnje od edipskog tereta smatrajući da nema ničeg patološkog u gubitku Ja, stvarajući ideju "shizoanalize".

Ideja "luđaka" kao glasnogovornika istine u čistom stanju svakako je prisutna i u radovima R. D. Lainga. Prije svega imamo na umu Laingove najradikalnije stavove izražene u *Politici doživljaja* (1967), koji se razlikuju od ranijih Laingovih radova u kojima se zalaže za objašnjenje shizofrenije preko poremećenih i mistificirajućih obiteljskih odnosa, predlažući ideju izbijanja ludila kao utemeljenog na neodrživim položajima ili izloženosti proturječnim porukama, kao u djelu *Podijeljeno ja* (1957) ili *Sebstvo i drugi* (1961). No, kako upućuje Kecmanović, temeljno je za Lainga otkrivateljsko značenje shizofrenog iskustva; nema, smatra Laing, "ničeg patološkog u gubitku Ja (ega) – u gubitku bezličnog Ja... Ne samo da nema ničeg patološkog u gubitku horizonta konvencionalnog, poznatog i ničijeg, već takav gubitak, prema Laingu, može imati potencijalno iscjeliteljski učinak" (Kecmanović, 1978: 264). U *Politici doživljaja* događa se pomak, smatra Kecmanović, k izrazitoj apologiji iracionalnog, "psihoza nije vrijedna samo po tome što poništava iskustvo 'Ja', već i

po tome što je uvjet duševnog zdravlja. Nema, naime, duševnog zdravlja tamo gdje se zna i vjeruje jedino u onaj svijet u kojem je ego instrument življenja" (ibid., 266). Kako je Freud već u svojoj definiciji ega u djelu *Ego i id* izjavio da je sudsbita ega, ponajprije, jadna, jer je fragilan i jer s tolikima mora pregovarati, time je ego dalje, u mislima mnogih, bio asociran s oportunizmom i pregovaračkim, diplomatskim umijećem. Takva se predodžba dodatno pojačava Freudovim uspoređivanjem ega s političarem, to jest lašcem koji pokušava sa svima ostati u dobrom odnosima, to jest s idom, super-egom i vanjskom zbiljom. Otuda je ideja oportunizma, a i prilagodbe, konformizma i ponajviše lažnosti i falsificiranosti ugrađena u status samog ega. Na razini kontrakulture, hipiji su se upravo, možemo reći, pobunili protiv statusa lažnosti ego-egzistencije koja je izjednačena s malograđanskim, uskim i krutim životima. Ego je licemjer po definiciji, a oni zahtijevaju neku novu istinu, istinu dubine duše koju zao i licemjeran ego uporno zakriva i iznevjerava te se otuda najavljuje apoteoza nesvesnog u stanju najpročišćenijem od zagušujućih i racionalizirajućih mentalnih okvira samog ega.

Želja bez objekta: paradoksi žudnje

Ne upućuje li Kamovljev stih "Tjesan mi bijaše vijek, a velenba bješe mi duša", čije inačice nalazimo u svim vremenima i svim epohama, svim književnim žanrovima i svim elementima dominantne kulture, alternativne kulture i popularne kulture, na paradokse žudnje, što nam se čini središnjom temom Mendesova filma.

Ali, to je duša koju svijet, život ne uspijeva zauzdati, ni ti kanalizirati u postojeće okvire, tako da je ona uvijek samonadilazeća i transcendentna u odnosu na zbilju. Ernst Bloch u *Principu nade* objašnjava takvo stanje duše kao "transcendiranje bez transcendencije", upućujući na ateistički princip naše krajnje prepuštenosti samonadišaženju sebe. To i jest istinska promjena – jungovskim terminima, ona je nadilaženje ega u korist sebstva. Psihoanalitičari se trude definirati ciljeve promjene, poput Kohuta: empatija, mudrost, kreativnost, humor. No, takvi su ciljevi izvan obzora Frankova, a, ponajprije, Aprilina poimanja. Ovdje imamo samousmjerenoš, infantilizam, manjak kreativnosti i melodramu umjesto ironijskog, humornog odmaka.

Još je Freud govorio da je unutarnja promjena najteža stvar na svijetu i da ljudi općenito podcjenjuju značaj jed-

ne takve promjene. Promjena je, jednom riječju, izuzetno teška i izuzetno podcijenjena kao kulturna vrijednost. Središnja tema filma odista jest promjena. Frank i April ne sanjare o društvenim promjenama, nisu ni socijalisti-utopisti, niti najavljiju kontrakulturu, oni razmišljaju samo o sebi. Ima li nerevolucionarnih, neradikalnih, a istinskih psiholoških promjena? Možda je ta promjena artikulirana u reformističkim terminima za Franka, ali u radikalno-revolucionarnim terminima za April. "Kako se promijeniti, a ostati u staroj koži" jest elegantno, ali nažalost neizvodivo rješenje koje bi htio poduzeti Frank. Kritičar Roger Ebert u *Chicago Sun-Timesu* piše kako su Frank i April "zaslijepljeni ljubavlju u vjerovanje da će im život zajedno omogućiti ispunjenje njihovih fantazija. Njihov problem je u tome što nemaju fantaziju. Umjesto toga, imaju čežnje (*yearnings*) – glad za nečim što je više od mučnog propadanja u srednju dob" (Ebert, 2008). Mendesov raniji film *Vrtlog života* (*American Beauty*, 1999), koji secira očaj u predgrađima, čini mu se nakon ovog filma milosrdnim nasuprot nemilosrdnosti *Puta oslobođenja*, i upravo ga ta brutalnost čini "tako dobrim da je to poražavajuće" (Ebert, 2008).

U *Putu oslobođenja* postoji žudnja za promjenom, osjećaj posebnosti, nedefinirano nezadovoljstvo, ili, da to jasni je naznačimo, postoji žudnja, ali ne postoje želje. Pitanje o tomu što April i Frank žele biti oni sami čak ni ne postavljaju, postoji žudnja za promjenom života bez definiranih ciljeva te promjene. Postoji žudnja za snažnim doživljajima, mitski Pariz kao oprimjereno drugog života ili Freudove druge pozornice – pozornice nesvesnog, a istovremeno i kao općekulturalni stereotip boemskog, umjetničkog života pedesetih.

Najjasnije je to u razgovoru April i Johna kada April izgоварa sljedeće: "Godinama sam mislila da dijelimo tu istinu da ćemo biti posebni u svijetu. Ne znam točno kako, ali ta mogućnost sama mi je davala nadu. Koliko je to jadno? Glupo? Polagati sve svoje nade u obećanje koje nikad nije dano. Frank zna što želi, on je našao svoje mjesto, on je sređen. Oženjen, ima dvoje djece i to bi trebalo biti dovoljno. I jest za njega. I u pravu je: nikada nismo bili posebni ili uopće stvoreni za nešto."

Frank je konformist za neke, običan čovjek za druge, a April je "veća od života"; oskudica, banalnost i jad svakodnevice ne mogu obuhvatiti slojevitost i kompleksnost njezine osobnosti. Je li odista tako? Ili je ona naprosto jedan od onih likova *all over the map* koji svoju "žudnju za



"životom" ne mogu dovesti ni u kakve prihvatljive okvire, koji svoju strast i zanos ne mogu ni kanalizirati, ni sublimirati ni u kakav oblik kreativnosti. Nemojmo nipošto potpasti pod feministička uvjerenja da je u tome ograničava uloga domaćice – primijetimo da Frank kao suprug pruža podršku i ostavlja prostora njezinim pokušajima samoostvarenja kao glumice. Ideju odlaska u Pariz April formulira otprilike u sljedećim terminima, "idemo u Pariz da otkrijemo čime se ti ustvari želiš baviti, što će te učiniti sretnim, jer jedino u stanju dokolice i oslobođenosti od praktičnih, svakodnevnih problema, moći ćeš otkriti svoje prave talente". Frank jasno kazuje: "Ali ja nemam nikakav definiran talent", i možda je to ključno.

Žudnja bez objekta je poput bezobjektne melankolične tuge, u melankoliji, za razliku od žalovanja ne tugujemo za objektom, već se s njime poistovjećujemo, tako da objekt posve gubi autonomiju, objekt postaje dio našeg ja te nismo u mogućnosti identificirati što smo izgubili. Melankolično pounutrenje jest tehnika obrane od gubitka. U slučaju April Wheeler, možemo reći da njezina žudnja nema objekta (što i jest definicija žudnje), za razliku od želje, koja ima definirani objekt, i unutar koje

želimo dohvatiti taj objekt, cilj. U nedostatku objekta, objekt žudnje postaje žudnja sama, lacanovska "žudnja za žuđenjem". Objekt naše žudnje po definiciji ne možemo identificirati je ne postoji, jer kad bi postojao imali bismo želje, a ne iščezavajuće, nedefinirane i duboko uznemirujuće žudnje. Ako je melankolično pounutrenje objekta obrana od gubitka, onda je uspostavljanje žudnje na mjesto želje obrana od beznađa. Autor romana, Richard Yates, kazao je o Franku da on "uopće nikada nije imao sumnji u svoje izuzetne sposobnosti" i da je "izbjegavajući određene ciljeve, izbjegavao i određena ograničenja" (Ford, 2000).

Rekla bih da je to tvrdnja koja se istinski odnosi na April, koja je pokušala naći srž života i samoostvarenja u glumačkoj karijeri, ali se, međutim, pokazuje netalentiranom glumicom. To je bio i njezin jedini pokušaj djelovanja s ciljem i objektom, a nije li ono što slijedi upravo parafraza Yatesove primjedbe upućene Franku "izbjegavajući određene ciljeve, izbjegavamo i određena ograničenja", odnosno, prebačaj, prijenos i upisivanje pretpostavljene izuzetnosti u Franka kojeg će ona u Parizu izdržavati kako bi on mogao otkriti svoje prave talente?

John, glasnogovornik rubnih stanja, kazuje: "Beznadna praznina. Sad ste to izrekli. Mnogo ljudi je svjesno praznine, ali odista treba puno hrabrosti da se vidi beznađe." Upravo je to stanje beznađa to stanje bez objekta, neka vrsta crne rupe ili nesvjesnog u najčišćem stanju. Praznina je tek stanje u kojem priznajemo odsutnost u našim životima nečega za što znamo da postoji i što ima oblik. Priznajući prazninu, priznajemo i puninu života koja nam izmiče. Beznađe jest upravo nulta točka postojanja koja zadire duboko u smisao naše egzistencije, u rubna putovanja, hodove po rubu i traganja kojima se vraćamo u duboko tragičan položaj pronalaženja prvobitnog objekta. Zato su takve pozicije uvijek radikalne, jer one izvedbom radikalne opcije uspostavljaju smisao, objekt koji pretvodno nije ni postojao. Otuda Aprilin radikalni etički čin: dok Frank prebiva u manje turbulentnom području svakodnevnog nezadovoljstva i praznine, April je nositeljica beznađa, beskonačnosti, ona utjelovljuje žudnju u čistom stanju, i kaos neizdiferencirane žudnje, baš poput Lacanove Antigone.

"Ne bih želio biti to dijete" jest također istina koja dolazi od ludog proroka Johna. Odista, tko bi želio biti to dijete koje će ponijeti težinu uništenih roditeljskih života, i ulogu odlučujućeg agensa koji je spriječio ostvarenje ne američkog, već pariškog sna.

Činjenica je da se odlučujuće unutarnje promjene događaju samo u rubnim situacijama, preko rubnih psiholoških iskustava, prelaženjem granica, radikalnim etičkim činovima, okrutnim, ali istinitim sloganom "*no pain, no gain*". Da je April preživjela, možda bi blizina smrti imala transformativni učinak, baš kao što unutarnju transformaciju i ostvarenje cjelebitosti sebstva plaća i otac iz *Vrtloga života*. To čini Mendesov film *Vrtlog života* prosvjetljujućim u odnosu na *Put oslobođenja* – njegovu turobnu nedogađajnost, ali i tragediju koja nije izazvala promjene – u tom smislu je ona neizmjerno tragičnija. René Girard upravo je u tome kontekstu tumačio *Gospođu Bovary*. Kao turobnu nedogađajnost, gdje se ništa ne događa, ali to ništa je postalo "prijeće, turobno nešto". U nedostatku nečega, život biva pretvoren u tragički senzacionalno melodramatsko iskustvo – ljubavnici, bankrot, trovanje, smrt. Francuska provincija i nije tako daleko od predgrađa Connecticuta. Sjajna Mendesova režija upravo naglašava šutnju, turobnost i nedogađajnost i to, ponajprije, Aprilinu šutnju, potrebu da bude sama, šutnju kao područje žudnje koju je nemoguće artikulirati i izreći. Lice

Kate Winslet naizmjence zrcali dosadu, otupjelost i povremeni ushit.

Dug dan u kratkom životu (Thomas Wolfe)

Postoji i potreba da izvučemo smisao iz također prilično prisutnih melodramskih elemenata u filmu, jer se, nakon Apriline smrti, taj nedogađajan život od strane onih u njemu nedogađajnih sudionika, poput tračerice iz susjedstva, opisuje kao tragičan. Kako izvući smisao iz Apriline smrti, je li to neizražena svijest da je život takav kakav je bio ustvari bio taj pravi život. Frank izgleda tužan, pomalo rezigniran, ali pomiren sa životnom biti – život je autentičan ukoliko ga okružuje ljubav u kojoj se zrcalimo, onih ljudi koji su jedini istinski svjedoci našeg postojanja. Za razliku od Apriline žudnje bez objekta, na kraju se ostvaruje istinsko objektno stanje – žalovanje za April, objektno stanje u negativu. U slučaju da je preživjela, April bi možda našla objekt svoje žudnje – život kao takav, te bi, u posttragičkom životu, život zauzeo ono mjesto cilja koje u predtragičkoj praznini nije mogao imati, odnosno zadobiti status onoga što je kao cilj vrijedno jedino kada je nepovratno izgubljeno.

Nije li takvo bezdogađajno stanje istinska moderna neuroza depresivnog obličja. Kada je u kratkom životu svaki dan dug, javlja se kompenzacijski potreba za velikim događajima, psihološki jakim senzacijama, jakim afektima, povišenim, euforičnim stanjima, želja da intenzivno osjećamo i doživljavamo, hvatajući u ekstatičnim trenucima bit protuprolaznosti i nesmrtnosti. Franka ćemo prepoznati u brojnim današnjim *yuppiejima*, a April bismo vjerojatno susreli prvo na Woodstocku, a, lako moguće, i u današnjim tragačima za duhovnim promjenama unutar *new age* paradigmе. Kapitalizam ne ostavlja ni mjesto ni vrijeme ni okvir za dugotrajne, dubinske i ontološki transformirajuće procese – samo za *quick fix* koji je dijametralno suprotan dubinskoj unutarnjoj promjeni. I američka kontrakultura 60-ih i *new age* koji upravo ondje nalazi svoje podrijetlo su *quick fix* ideologije – ideologije brzog, instantnog popravljanja trajnog očaja – let u Pariz bit će zamijenjen LSD-om, a danas čudnovatim *new age* tehnikama. Krilaticu hipija "živi kratko i intenzivno" zamijenila je krilatica *yuppieja* "živi dugo, uspješno i intenzivno". Kultura intenziteta kao izvorno kontrakulturna i hipijevska postala je dio japijevske, dominantne korporativne kulture i kokainske menadžerske generacije. Umjesto apoteoze intenziteta, odnosno žudnje u najči-

šćem stanju, je li itko u stanju ponuditi kulturno rješenje koje bi izbjeglo snažnu dihotomiju malograđanske, korporativne beznadnosti koja nas nimalo ne apsorbira i intenzivnih iskustava koja nas posve preuzimaju. Istinski srednji put je najteža stvar na svijetu, možda je najsnažnija poruka ovog filma naše razmišljanje o tomu ne bi li slaganje i dogovor Franka i April odista označavao spoj dviju raspolovljenih polovica sebstva, one koja slijedi ideologiju ega i one koja slijedi ideologiju čistog ida te bi

njihov sretan brak bio i vjenčanje suprotnosti, neko mistično jungovsko *mysterium coniunctionis*, Blakeovo, Jun-govo i Huxleyjevo "vjenčanje raja i pakla". Nešto poput sretne sveze prirode i kulture, ida i ega, žudnje i želje, koji bi oprimjeravao moguće bezvremensko kulturno rješenje, nemoguće baš kao i u filmu, i rijetko poput istinski shvaćenog i doživljenog prosvjetljenja, one promjene koja istovremeno zahvaća krajnje dubine naše unutarnjosti, kao i sve banalne razine naše egzistencije.

Literatura

- Deleuze, Gilles i Guattari, Félix, 1972, *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit**
- DeWitt, Henry i Clark, Geoffrey, 1972, "An Interview with Richard Yates", *Ploughshares*, Winter 1972**
- Ebert, Roger, 2008, *Revolutionary Road*, 30. 12. 2008 dostupno na www.rogerebert.com**
- Ford, Richard, 2000, "American Beauty (circa 1955)", *New York Times Book Review*, April 9**
- Foundas, Scott, 2008, "Winslet and DiCaprio awake to Yates's *Revolutionary Road*", 23. 12. 2008 dostupno na www.villagevoice.com**
- Girard, René, 1976, "Romaneskna laž i romantična istina", u: *Moderna teorija romana*, ur. Milivoj Solar, Beograd: Nolit**
- Kecmanović, Dušan, 1978, *Društveni korijeni psihijatrije*, Beograd: Nolit**
- O'Nan, Stewart, 2008, "The Lost World of Richard Yates", dostupno na www.bostonreview.net**
- Turran, Kenneth, 2008, "Revolutionary Road – movie review", *Los Angeles Times*, 26. 12. 2008 dostupno na www.Latimes.com**

Dejan Kosanović

Iz života dalmatinskih ribara:igrani film *Princeza koralja* (1937)

Tekst donosi rezultate arhivskoga istraživanja o snimanju i produkciji dosad slabije poznatog filma *Princeza koralja* (*Die Korallenprinzessin*, Victor Janson, 1937), prve velike koprodukcije Jugoslavije i Njemačke u području igranog filma, snimljenog na eksterijernim lokacijama na Zlarinu i Drveniku kraj Šibenika, a u kojem nastupaju Svetislav-Ivan Petrović, Hilde Sessak, Carlheinz Schroth, Ita Rina i Wilhelm König. Donose se izvještaji o snimanju i premijeri filma iz splitskih dnevnih novina *Novo doba* te berlinskoga *Film-Kurier*.

Na tlu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno od 1929. Kraljevine Jugoslavije, do 1941. godine snimljene su delovi 57 inostranih igranih filmova – računajući i nekoliko realizovanih pre 1918.¹ Uglavnom se radilo o snimanjima eksterijera, osim u nekoliko izuzetnih slučajeva kada su snimani i enterijeri kod nas, odnosno filmovi u celini. Od toga broja, za 43 filma snimanja su obavljana na obalama Jadrana, od Kvarnera do Boke Kotorske, što znači da se oko 75% inostranih producenata i reditelja opredelilo za prirodne lepote i slikovitost jadranskoga primorja. Ponekad su to bili samo kraći delovi filmova snimljeni u eksterijeru bez učešća glumaca (*pasaži*), koji su samo dočaravali ambijent radnje, dok su daleko češće snimani celoviti eksterijeri ambicioznijih igranih filmova uz učešće tada veoma poznatih filmskih glumaca. Strani producenti su u većini slučajeva samo koristili usluge za potrebe snimanja koje su direktno plaćali (smeštaj, statiste, rad u prirodnom dekoru), ali se nekoliko puta radilo i o zajedničkoj proizvodnji sa domaćim filmskim ustanovama (Državnom filmskom centralom, Jugoslovenskim prosvetnim filmom ili nekim domaćim filmskim preduzećima).²

Jedan od najznačajnijih dugometražnih igranih inostranih filmova snimljenih na Jadranu bio je, svakako, film *Princeza koralja* (*Die Korallenprinzessin*) Victora Jansona koji se u jednom delu domaće štampe i zvaničnim dokumentima tadašnje Državne filmske centrale navodi kao *Princeza korala*, a korišćen je i alternativni naslov *Na plavom Jadranu* (*An der blauen Adria*). Film je snimljen i završen 1937. godine kao prva zajednička zvanična nemacko-jugoslovenska produkcija u oblasti dugometražnog igranog filma – berlinski časopis *Film-Kurier* navodi da je to "priji nemačko-jugoslovenski zajednički film"³, a na špici filma izričito piše da je film "snimljen uz podršku Jugoslovenske kraljevske vlade na dalmatinskoj obali i na ostrvu Zlarin". Dogовори о snimanju ovoga filma су otpočeli već 1936. godine, iako o tome nemamo sigurnih dokumenata, jer su arhive Državne filmske centrale i Jugoslovenskog prosvetnog filma uništene. Jedan od posrednika na ovome poduhvatu bio je i naš tada veoma popularan evropski filmski glumac Svetislav-Ivan Petrović (1894-1962), što se može zaključiti na osnovu kratke vesti u beogradskoj *Filmskoj reviji* od 1. 10. 1936. godine:

FILMSKA SNIMANJA U DALMACIJI – U Beogradu je boravio Svetislav Petrović, u vezi sa snimanjem filma "Princesa Koralja" koji bi se uskoro imao početi snimati u Dalmaciji i to u Zlarinu, Šibeniku i Splitu. U filmu će glavnu ulogu igrati naša filmska glumica Ita Rina.

Literarnu podlogu za ovaj film dao je Stevo Klajić (njegovo prezime se negde navodi i kao Kljujić, a na špici filma piše da je film realizovan "po noveli Steve Kluića / Nach einer Novelle von Stevo Kluić"). Nigde u opštim bibliografskim podacima nisam našao ni istoimenu no-

¹ Tekst donosimo u srpskom izvorniku. (Nap. ur).

² Usp. Dejan Kosanović, 2005, "Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 42, str. 129-142.

³ "Der erste deutsch-jugoslawische Gemeinschafts-Film", *Film-Kurier*, Berlin, 23. 7. 1937; sve navode iz ovog časopisa objavljujem na osnovu kopija originalnih tekstova koje mi je ustupio kolega Daniel Rafaelić, na čemu mu zahvaljujem.



Hilde Sessak i Ita Rina na snimanju na Zlarinu

velu, niti neki drugi književni rad ovoga autora. S druge strane, Stevo Kluić (Zadar 1889 – Beograd 1944?) bio je veoma kontroverzna ličnost o kojoj ima dosta podataka. Godine 1918. bio je član Jugoslavenskog odbora u Praagu, zatim novembra 1918. u Zagrebu delegat Narodnog vijeća Slovenaca, Hrvata i Srba koje se opredelilo za pri-stupanje zajedničkoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Delovao je kao novinar, bio je ataše za štampu pri poslanstvima Kraljevine SHS u nekoliko evropskih zemalja, zatim predstavnik Centralnog presbiroa Vlade Kraljevine Jugoslavije. Kao saradnik Jugoslovenskog prosvetnog filma učestvovao je 1935. godine (uz Branka Marjanovića) na Jadraru na snimanju čehoslovačkog filma *A život teče dalje* (*A život jde dál*, Karl Junghans), posle čega je, u vre-

me priprema za realizaciju *Princeze koralja*, boravio kao novinar u Berlinu i istakao se kao pronacistički čovek. Zatim je za vreme nemačke okupacije Srbije (1941-44) postao aktivni saradnik okupatora, organizator i direktor velike *Antimasonske (antikomunističke i antijevrejske) izložbe* u Beogradu (1941), autor mnogih pronacističkih tekstova i brošura. Po oslobođenju Beograda oktobra 1944. se gubi mu svaki trag i najverovatnije je likvidiran (bez redovnog sudskog postupka) kao istaknuti saradnik nemačkog okupatora.⁴ Zasad nije jasno kako je došlo do toga da "novela" Steve Kluića dođe 1936. do nemačkih producenata i postane predložak za realizaciju filma. Scenario su napisali Harald Giertz-Peterson (1904-77), iskusni nemački scenarista koji je od 1934. do 1967. potpisao 36

⁴ U Berlinu je 1936. objavljena na srpskom jeziku knjiga Steve Kluića *Putevi nemačkog preporoda*, hvaloslov nacional-socijalističkom režimu, 1937. i na nemačkom pod naslovom *Ein Reich? Ein Volk? Ein Führer?: Gedanken über das neue Deutschland*. U Beogradu je, pored mnogih

drugih pronacistički obojenih tekstova, za vreme nemačke okupacije objavljena i njegova knjiga *Slobodno zidarstvo ili masonerija: tajne sile bez maske* (u dva izdania). Ima vrlo zasnovanih pretpostavki da je od sredine 1930-ih Kluić bio aktivni saradnik nemačke obaveštajne službe.



Politika (Beograd, 29. XII. 1937.)

scenarija, pored ostalog i za filmove snimane kod nas – *Blago u Srebrnom jezeru* (*Der Schatz im Silbersee*, 1962), te *Winetou 1* (1963) i *Winetou 2* (1964), a uz njega i manje poznati scenarista F. B. Cortan, koji se između 1935. i 1941. nalazi na špicama sedam filmova kao koscenarista ili scenarista.

Osnovna filmska priča je jednostavna: na dalmatinskom ostrvu Zlarin ribari žive od vađenja korala sa morskog dna. To rade na tradicionalni i primitivan način uz velike napore, roneći iz svojih barki. Ugrožava ih pokušaj da im vađenje korala preotmu motorni brodovi sa savremenijom opremom, podržani od strane bankarskog kapitala. Među stanovnicima ribarskog sela nastaju sukobi i nesuglasice. Ostareli vođa ribara Vuković poziva svog sina Marka (Svetislav-Ivan Petrović), aktivnog vazduhoplovнog oficira, da napusti vazduhoplovstvo i da se vrati u selo da bi se stavio na čelo ribara i pomogao sređivanju situacije. Dok se ribari dogovaraju o otporu industrijskoj eksploataciji korala koja će ih uništiti, duž obale na jahti

"Nirvana" letuju i krstare bogataši koji žele da preotmu koralno bogatstvo jadranskog dna. U centru pažnje je hirovita i razmažena mondenka Didi Orsić (Hilde Sessak, 1915-2003), čiji verenik Niko (Carlheinz Schroth, 1902-89) predvodi motorni brod sa modernom opremom za ronjenje. Za svoje ideje pridobio je i verenika Vukovićeve usvojenice Anke (Ita Rina, 1907-79) – te tako Mate, Ankin verenik (Wilhelm König, 1906-78) dolazi u sukob sa svojim drugovima ribarima. Flotila ribarskih čamaca opkoljava motorni brod da bi sprecila vađenje korala. Mate roni sa velikog motornog broda, ali se u teškom ronilačkom odelu našao u životnoj opasnosti, zaglavljen među stenama na dnu mora. Spasava ga Marko koji skače iz svoje barke, roni i oslobađa crevo za dovod vazduha i – sve se lepo završava: Mate se vraća Anki i svojim drugovima ribarima koji su zajedničkim snagama pobedili strance sa modernom tehnikom, Marko se vraća vazduhoplovstvu, a stranci napuštaju Jadran. U ovu, u osnovi, priču o socijalnom sukobu između tradicionalnog i novog načina vađenja korala, sukobu između domaćeg i estranog, vešto su utkani i mnogi drugi elementi: romantična lepota života u dalmatinskom selu, šarm našeg folklora, slikovite lepote Jadrana, turizam, mogućnosti provoda i monden-skog života u jadranskim letovalištima; skijanje na vodi, vožnja brzim motornim čamcem, let hidroavionom iznad jadranskog ostrvila. Iskrena ljubav običnih ljudi, ribara, kojoj je suprotstavljen razuzdani flert obesne mlade bogatašice...

F.D.F. (Fabrikation Deutscher Filme, GmbH) bilo je proizvodno preduzeće koje je delovalo u okviru sistema firme Tobis iz Berlina i koje je realizovalo film *Princeza koralja*. Na čelu ekipa se nalazio iškusni direktor produkcije Hans von Wolzogen (1888-1954), dok je režija bila poverena Victoru Jansonu (1884-1960), glumcu i reditelju velikog broja nemih i zvučnih filmova. On je od 1913. do 1953. ostvario 112 filmskih uloga, a od 1918. do 1939. režirao 50 filmova. Direktor fotografije je bio provereni filmski snimatelj Herbert Körner (r. 1902) koji je od 1926. do 1959. snimio 74 igrana filma – a na našem tlu 1933. film *Fantom Durmitora* (*Das Lied der schwarzen Berge*, režija Hans Natge) i 1957. *Dalmatinsku svadbu* (*Einmall kehr'ich wieder*, režija Geza von Bolvary). U glumačkoj ekipi najpoznatija zvezda je bio Ivan (Svetislav) Petrović, dok je kao ženska zvezda filma uvek isticana Ita Rina. Njihova imena su bila prva u nizu glumaca na špici filma. Uz njih je tumač druge ženske uloge bila tada još debi-

tantkinja Hilde Sessak. Bila je to njena prva veća uloga, a od 1934. do 1986. ostvarila je ukupno 86 filmskih i televizijskih uloga. Ostale uloge u filmu su bile povrene iskusnim, ali ne jako poznatim nemačkim glumcima. Od posebnog je značaja što je muziku za *Princezu koralja* napisao splitski kompozitor Ivo Tijardović (1895-1976), koji je zatim sa istim producentom potpisao ugovor za komponovanje muzike za još šest F.D.F.-ovih filmova. Kod nas, nažalost, nema sačuvanih dokumenata i arhivske građe na osnovu koje bismo tačno saznali kako je tko pregovaranje i kako je izgledao ugovor o saradnji između F.D.F. i jugoslovenske Državne filmske centrale. To bi se, verovatno, moglo naći u nemačkim arhivima. Ali, na osnovu pisanja štampe, posebno splitskog lista *Novo doba*, znamo kako je tekao rad na realizaciji ove prve prave zvanične koprodukcije organizovane na državnom nivou, odnosno snimanju eksterijera koji predstavljaju oko 50% filma. Evo šta je ostalo zabeleženo:

Filmski glumci dolaze sutra

I ODMAH ĆE ZAPOČETI SNIMANJE FILMA "PRINCESA KORALJA"

Sutra, u utorak, vlakom iz Berlina preko Zagreba stižu u Split glumci i ostali personal za snimanje filma "Princesa koralja". Stižu ukupno 34 osobe i to 24 zaposlenih kao tehnički personal i 10 prominentnih filmskih glumaca. Osim toga bit će za vrijeme snimanja uposlen veliki broj domaćih statista. Među ostalim filmanima stižu g. Hans von Wolzogen vođa produkcije, Viktor Jansen, glavni režiser, te Svetislav Petrović i Ita Rina (gđa Gjorgjević).

Snimanjem će se odmah započeti. Bit će snimljene razine scene kod Penzionia Šiler, na Marjanu, u Kaštelima i u Trogiru. Zatim će filmani poći jahtom "Nirvana" u Drvenik i Zlarin, gde će nastaviti rad, a bit će snimljene i neke kupališne scene u Hvaru.

Prema dogovoru sa filmskim poduzećem F.D.F. koje snima film "Princesa Koralja" bit će snimljen i jedan kulturni film o Dalmaciji, i to u prvom redu u onim mjestima, gdje će biti sniman film "Princesa koralja".

(Novo doba, 31. 5. 1937)

Očigledno je F.D.F. doveo u Split ekipu pažljivo odabranih profesionalaca, uz reditelja, direktora produkcije i direktora fotografije – tonske snimatelje, scenografe, rasvetljivače i scenske radnike. Da se ne bi gubilo dragocen-

no vreme, već je u sredu 2. juna otpočelo snimanje scena sa glumcima u Splitu i okolini. Uporedo sa tim počele su i pripreme za snimanje masovnih scena u Hvaru. O tome nam govore tekstovi iz novina:

POTREBNO 200 STATISTA ZA "KNEGINJU KORALJA"

Za nedjeljnu snimku filma "Kneginja koralja" traži F.D.F. 200 statista ugodne vanjštine, 100 ženskih a 100 muških, a koji imaju predstavljati dalmatinsku mladost na kupalištu u Hvaru. Oko 30 parova potrebno je da dođe u svjetlim elegantnim ljetnim odjelima, a ostali neka ponesu sobom trikote ili gaćice za kupanje. Statisti u elegantnim ljetnim odjelima (muškarci s kravatom) a koji moraju poznavati moderne plesove dobit će veći honorar, ostali manji. Put im je plaćen u posebnom parobrodu, ali za opskrbu se u Hvaru moraju pobrinuti sami. Sat odlaska i dolaska naknadno će se javiti.

Reflektanti nek se izvole javiti Markantunova poljana 7a II, dnevno od 5 do 6 sati p.p. Za istu snimku traži se jedan dobar jazz trompetista, te dva mandoliniste. Prijaviti se na istu adresu u isti sat.

(Novo doba, 8. 6. 1937)

STATISTI ZA FILM "PRINCEZA KORALJA"

Posebni parobrod "Bakar" putuje sa statistima u nedjelju 13 o.m. u 5.15 sati ujutro sa mletačkog gata (pred pomorskom Direkcijom). Još kao statisti primaju se samo plivačice, te par plesačica. Muški se više ne primaju osim u slučaju da imaju partnericu. Legitimaciju mora svak preuzeti od 5-6 p.p. u Markantunovoj Poljani 7a II, jer bez nje nitko neće biti prepušten na parobrod. Reditelji mogu doći samo kao pratnja ženskih. Povratak istog dana u večer.

(Novo doba, 11. 6. 1937)

S obzirom na popularnost filma kao zabave (za mnoge i kao umetnosti!), ovo filmsko snimanje u Splitu i okolini predstavljalo je veliku senzaciju za građanstvo. Za statiranje se javilo znatno više Spiličana nego što je to bilo potrebno, a ostalo je zabeleženo da su snimanje u Splitu i po drugim mestima posmatrali mnogobrojni znatiželjnici. S druge strane, u zemlji u kojoj je organizovane kinematografije bilo tek nagovešteno, država je ovoga puta zaista pokazala volju da pomogne, tako da "podrška Jugoslovenske kraljevske vlade" o kojoj piše na špici filma nije bila samo kurtoazna fraza. Omogućeno



Ita Rina i Svetislav Petrović na snimanju na Zlarinu

je snimanje u bazi pomorskog vazduhoplovstva u Divuljama, stavljen je na raspolaganje hidroavion koji ima i ulogu u zapletu radnje. Naime, vazduhoplovac Marko Vuković (Svetislav Petrović), koji hidroavionom polazi za Zlarin, usput spasava sa pustog ostrva obesnu Didi (Hilde Sessak), čiji se motorni čamac razbio o hridi i dovodi je hidroavionom u svoje rodno ribarsko selo. A glumci i statisti su u odgovarajućim scenama nosili uniforme Jugoslovenske ratne mornarice i Pomorskog vazduhoplovstva.

Uvek je isticano da će ovaj film posebno doprineti prikazivanju lepota naše obale i razvoju turizma. Banketu koji je u Pensionu Šiler, gde je odsela ekipa, priredio "šef produkcije berlinskog F.D.F filma g. Baron Hans von Wolzogen" prisustvovali su mnogi zvaničnici, među kojima i predstavnik Banske uprave g. Marin Ivić, komandant Pomorskog vazduhoplovstva Kapetan bojnog broda g. Pre-radović, komandant II. hidroplanske komande Kapetan fregate g. Delija, te tadašnji Upravnik Državne filmske centrale Stanko Tomašić, publicista i filmski kritičar iz

Zagreba (Novi Vinodolski, 1893 – Karlovac, 1963) i drugi. Razmenjene su zdravice, von Wolzogen se zahvalio na gostoprимstvu i saradnji, a načelnik Banske uprave Marin Ivić je, pored ostalog, "pozdravio drage goste došle iz Njemačke na plavi Jadran, sa željom da vaš podhvati umjetničkog filmovanja u našim primorskim romantičnim i lijepim krajevima najbolje uspije i da tako, na povratku, u Vašoj domovini i kod ostalog kulturnog svijeta Vaš umjetnički rad bude iskrena, prava i živa propaganda našeg Jadrana..." Na kraju je govorio i Ivo Tijardović, koji se posebno zahvalio "da se ovaj pothvat realizirao još i glumcu g. Svetislavu Petroviću te našem uvaženom lječniku u Berlinu g. Dr. Anti Benzonu koji su uložili mnogo truda oko savladavanja raznih teškoća za snimanje filma *Princeza kralja*". ("Banket", *Novo doba*, Split, 12. 6. 1937) Veliku pažnju je privuklo snimanje masovnih scena u Hvaru koje je obavljeno u nedelju 13. juna 1937. Uz ekipu i statiste na Hvar je otišao i dopisnik *Novog doba* koji je svoju reportažu objavio sledećeg dana skoro na celo strani lista. Opis jednog dana snimanja iskusne nemačke

filmske ekipe je sam po sebi zanimljiv, jer pruža sliku kako se tada radilo, što će ilustrovati i neki delovi novinskog teksta koje će navesti:

Režiser g. Janson i njegov pomoćnik sa megafonima izdaju zapovjedi. Zapravo zapovjedi izdaje g. Janson pomoćniku na njemačkom jeziku i ovaj statistima prevađa i upućuje ih u detalje onoga što od njih režiser traži. Statisti su međutim porazmješteni za stolove na kojima je bilo pića koje se samo na zapovjed moglo piti.

Na puteljku, poviše kupališne terase, smjestili su se kamermani i tonski inžinir. Između oba aparata nekoliko redova električnih vodova. Nešto sprijeda smješten je mikrofon maskiran tamnim platnom. Već su namještene i refleksne table sa kojih se svjetlost odbija na statiste koje se ima snimati.

Oko aparata konfuzija. Pregledava se scenario. "Script-girl", režiserova pomoćnica i tajnica, u kupaćem kostimu juri okolo. Ona, pored svog redovitog posla, stalno dvori g. Jansona hladnim pićem, jer on vrlo teško podnosi naše sunce. Izvršene su zadnje probe sa aparatima. Kamera je smještena na kolica, jer se scena mora snimiti "u pasažu".

Povrh puteljka, ispod borova, kao i na svim slobodnim mjestima smjestila se znatiželjna publika, koja vrlo pažljivo prati rad oko filmskog snimanja. Dakako da ima i raznovrsnih komentara. Za Hvarane je ovo malo neobično, pa ih svaka sitnica zanima. Redatelji imaju sa njima mnogo truda dok ih uspiju smjestiti otraga, da ne smetaju snimanju. Međutim čim redatelji odu, oni se opet približe kameramanu ili režiseru, jer bi sve to htjeli vidjeti sasvim iz bliza...

(...)

Kada je sunce ponovo zasjalo, sve je oživjelo. Glazba ponovo svira, statisti plešu, kamera zuji. Odjedamput režiser prekida snimanje. On, vjerovatno, scenu zamislja sasvim drukčije od onoga kako se ona izvodi. On zalazi među statiste i razmahuje se:

- Dame links, bitte... "topro", zweite paar bitte, molim, stop. Miiir! (G. Janson je za vrijeme ovog snimanja naučio nekoliko naših riječi, koje vrlo često upotrebljava).

Kada su se dvije-tri grupe gospodica i neki plesni parovi smjestili onako kako je on želio, g. Janson je podviknuo:

- Kamera, Aufnahme! Miiir, bitte, miiir!

Sve je utihнуlo. Tonski inžinir daje znak da je aparat spreman. Kamera snima, glazba svira i parovi se okreću. Između plesača zalaze svirač harmonike i g. Viskić koji pjeva refrain šlagera "Bessie". U pozadini jedrilice. Scena se snima nekoliko puta i to snimanje traje dosta dugo. Sunce je pripeklo svom žestinom. Statisti se znoje i jedva želete da se domognu hладa, međutim nakon odmora od par časaka opet se snima...

("Snimanje na kupalištu u Hvaru ", Novo doba, 14. 6. 1937)

Posle snimanja u Splitu, Drveniku, Trogiru i Hvaru, ekipa se 22. juna 1937. prebacila jahtom "Nirvana" u Zlarin. Bilo je predviđeno da snimanje u Zlarinu traje desetak dana i da se tako završi rad u eksterijerima. I o ovome snimanju je opširnije pisalo Novo doba, a navećemo neke zanimljive delove tekstova:

Rad u Zlarinu bi imao potrajati oko 10 dana ukoliko ne bi nastupile kakve smetnje i ukoliko bi vrijeme bilo podesno za rad. Zlarinjani međutim očekuju s velikim interesom dolazak filmske trupe od čijeg će rada i oni imati lijepo koristi jer će mnogi biti uposleni kao statiste. Zlarin će u filmu biti prikazan bez ikakvog namještanja ili uljepšavanja, onakav kakav jest, pa je vjerovatno da će kod kinematografske publike, pogotovo one u inozemstvu, prirodne ljepote ovog našeg pomorskog mjesta naići na dopadanje, što može kasnije da donese koristi turizmu...

(...)

Kod malog otočića "Malte" koji se nalazi kod Drvenika, bit će snimljena jedna vrlo uzbudljiva scena sa motornim čamcem, koji je specijalno u Splitu izgrađen. To je mali čamac sa motorom izvan krme koji razvija veliku brzinu. Čamac će juriti prema spomenutom otočiću i svom snagom će u njega udariti i razbiti se. Da bi efekat bio što bolji, na pramcu čamca bit će postavljen jedan jak eksploziv, koji će kod sudara sa grebenom proizvesti detonaciju koja će biti tonski snimljena. S čamcem će upravljati Spilićanin g. R. Vitturi, ali on će nekoliko metara pred sudarom iskočiti iz čamca u more...

Snimanje u Zlarinu nije teklo kao što je bilo predviđeno. Došlo je početkom jula do neočekivanog pogoršanja

vremena, što je produžilo boravak ekipe na terenu. O snimanju eksterijera u Dalmaciji takođe je povremeno izveštavao i berlinski *Film-Kurier*:

Snimanje poslednjih eksterijera za "Princezu koralja"
Zagreb, 7. jula – Juče je u Dalmaciji završeno snimanje eksterijera za nemački F.D.F. tonfilm "Princeza koralja". Zbog jakog naobljenja 5. o.m. je snimanje na otoku Zlarin kod Šibenika moralo da bude prekinuto, tako da je snimanje jedne od glavnih scena – u kojoj se jedan motorni čamac razbija o stenu, a junakinja filma se spasava skokom u more – moralo da bude odloženo za jučerašnji dan...

(...)

Nemačka filmska ekipa je ipak proteklog vetrog dana snimanja prebrodila jedan uzbudljiv incident, koji je doživeo reditelj Viktor Janson. Korpulentni i teški reditelj – čiju težinu Dalmatinци procenjuju na 150 kila – jedva je izbegao smrt davljenjem.

To se dogodilo ovako: kraj ostrva "Velika sestra" snimano je vadjenje korala. Reditelj Janson je na samoj obali upućivao ribare kako da izvuku mrežu, da se okrenu i stanu tačno pred kameru. U filmu treba da u istom trenutku s druge strane ostrva u kadar uđe jahta "Nirvana". U žurbi da kamera snimi i jahtu koja ulazi u kadar, reditelj Janson je izgubio ravnotežu i omakao se prvo na ispust stene, a zatim pao u more. Snimanje je odmah prekinuto, a trojica ribara su skočila u vodu i sa velikim naporom su uspeli da spasu davljenja korputnog reditelja i da ga izvuku na obalu...

(*Film-Kurier*, 9. 7. 1937)

Na osnovu pisanja tadašnje štampe možemo zaključiti da je snimanje eksterijera u srednjoj Dalmaciji za film *Princeza koralja* trajalo nešto više od mesec dana (2. 6. – 6. 7. 1937). *Film-Kurier* je obaveštio i o povratku filmske ekipe u Berlin, dočeku na železničkoj stanici, uz napomenu da će se ekipa odmoriti samo preko vikenda, da bi odmah nastavila snimanje enterijera u staklenom ateljeu filmskog studija Terra (*Terra-Glasshaus*). Podvlačeći u jednom opširnjem tekstu značaj ove prve nemačko-jugoslovenske koprodukcije, opisano je snimanje u ateljeu bližih kadrova scene igranke na kupališnoj terasi za koju

su totali snimljeni u Hvaru. Takođe je u jednom posebnom članku detaljno opisano snimanje kroz stakleni zid bazena podvodne scene spasavanja mladog ronioca Mate koji se, u gnjuračkom odelu, zaglavio među stene na morskom dnu. Nisu izostale pohvale plivačkoj i ronilačkoj veštini Svetislava Petrovića, koji skače u vodu, roni i spasava druga koji je u životnoj opasnosti (*Film-Kurier*, 23. 7. i 9. 8. 1937). Na osnovu ovih tekstova možemo zaključiti da su enterijeri u Berlinu snimani približno do 9. avgusta 1937, da bi se zatim pristupilo montaži i tonskoj obradi filma, zbog koje je Ivo Tijardović boravio u Berlinu.

Film je bio konačno završen početkom meseca oktobra 1937. i, po uobičajenoj proceduri, bio je na zatvorenoj projekciji prvo prikazan Josephu Goebbelsu, koji je, po red ostalog, bio vrhovni arbiter i za film u nacional-socialističkoj Nemačkoj. On je u svome dnevniku 11. oktobra 1937. zabeležio da je tog dana odobrio nekoliko filmova, od kojih je *Princezi koralja* posvetio samo kratku rečenicu: "Koralna princeza, takođe trivijalan (film), ali Sessakova u njemu dobro glumi.⁵

Svečana premijera filma održana je u berlinskom kinematografu Primus-Palast 29. oktobra 1937. i tom događaju je *Film-Kurier* posvetio poseban članak u kome se, pored ostalog, uz nabranje autora i glumaca i kratko prepričanog sadržaja filma, kaže:

Harald G. Petersson i F. B. Cortan su napisali scenario. Radnja filma se ponekad nešto sporije odvija. Lepi kadrovi pejsaža prikrivaju neke nepotrebne dužine (filma). Uz to režija Viktora Jansona vodi računa o prirodnoj igri glumaca kojom se popravljaju nedostaci scenarija...

Ukratko se komentariše igra pojedinih glumaca, uz napomenu da je ovo "novi uspeh Ivana Petrovića, simpatičnog filmskog junaka", dok se Ita Rina uopšte ne pominje u komentaru. I na kraju:

Još jednom pohvale za snimateljski rad Herberta Körnera. Robert Dietrich i Arthur Günther ostvarili su arhitekturu koja odgovara miljeu. (...) Ivo Tijardović, jedan od najdarovitijih savremenih jugoslovenskih

⁵ Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Band 4, München 2000, str. 355. Na ovaj detalj mi je ukazao kolega Daniel Rafaelić.

kompozitora, napisao je za film melodičnu muziku, punu štimunga, koja crpi snagu iz tla njegove pesama bogate domovine, što je posebno došlo do uzbudljivog izražaja kada ribarske žene pevaju i Peru rublje. Film je na kraju naišao na srdaćan prijem kod gledalaca i pozdravljen je iskrenim aplauzom, na čemu su se zahvalili neki tumači glavnih uloga i reditelj.

Dva meseca posle berlinske premijere film *Princeza korala* je otpočeo da se prikazuje i u Jugoslaviji, po svemu sudeći prvo u Beogradu, gde je bilo sedište Jugoslovenskog prosvetnog filma koji je imao prava eksploracije u Jugoslaviji. U beogradskim dnevnicima *Politika* i *Vreme*, u okviru oglasa za gradske bioskope, najavljeno je 27. decembra 1937. da će u bioskopu Kasina 29. decembra u 9:30 časova uveče biti "Premijera iz života dalmatinskih ribara *Princeza korala*, ton-film snimljen u Dalmaciji, u glavnim ulogama Ita Rina i Svetislav Petrović". U Beogradu je film prikazivan do 4. januara 1938, jedno vreme i u dva bioskopa (Kasina i Vračar) i tokom novogodišnjih praznika je ukupno održano 30 predstava. Jedino reagovanje na prikazivanje ovoga filma bila je kratka beleška filmskog kritičara Dragana Aćimovića (1914-76) 2. januara 1938. u beogradskom dnevniku *Vreme* u rubrici *Novi filmovi*:

PRINCEZA KORALA – Još jedan neuspeo film inostrane produkcije, snimljen na našem Primorju, sadržajno, glumački vrlo slab, bez ikakve vizuelnosti, sa očajnom montažom, jedino sa nekoliko lepih pejsaža. Ita Rina, iako je imala sasvim malu ulogu, bila je vedra i ljupka. Ovaj joj film svakako otvara oči da više ne treba polaziti u opasne avanature sa slabim režiserima, tim pre što već kao glumica ima divnu karijeru iz vremena češkog i nemačkog filma. Ita Rina u rukama odličnog režisera postala bi velika svetska umetnica, o tome nema spora! Ovako doživela je novu sudbinu "Fantoma Durmitora" i filma "A život teče dalje". A-

Aćimović je bio pisac, novinar, filmski reditelj i odličan poznavalac sedme umetnosti, tako da ne treba da nas čudi njegova stroga ocena filma *Princeza korala*, kao ni njegovo oštro pero kada je pisao o mnogim drugim ino-

stranim, a posebno tadašnjim domaćim filmovima.

Približno u isto vreme kada u Beogradu, film *Princeza korala* je prikazivan i po drugim gradovima Kraljevine Jugoslavije. U kinu Tesla u Šibeniku prikazivanje filma *Princeza korala* je najavljeno za 16. i 17. januar 1938. godine uz napomenu: "Ovaj film je prošloga ljeta sniman u Šibeniku, Zlarinu, Hvaru, Splitu i Trogiru. Za prikaz ovog filma u Šibeniku i okolicu vlada veliki interes." Nekoliko dana kasnije u zagrebačkom *Jutarnjem listu* je objavljena i kratka dopisnička vest:

PRIKAZIVANJE FILMA "PRINCEZA KORALJA"

Šibenik, 17. I. Od jučer se u ovdašnjem kinu Tesla prikazuje film "Princeza korala", koji je prošle godine sniman u Dalmaciji. Posjet ovoga filma je rekordan. Osobito je velika navala Zlarinjana pošto su u Zlarinu snimane glavne scene filma. Zlarinjani su dolazili sa barkama i motornim brodovima. Film je razočarao Zlarinjane, jer da je radjen na njemačkom jeziku, a iz naših krajeva pruža samo pejsaže i naše pjesme.

U Zagrebu je film prikazivan u kinu Central nekoliko dana, počev od 20. januara 1938, a u *Jutarnjem listu* je u okviru kino programa objavljen sledeći oglas:

Petrinjska 4 – CENTRAL – tel. 75-50

Danas u 5, 7 i 1/410 sati premijera

Ita Rina i Svetislav Petrović

PRINCESA KORALJA

Glazba: Ivo Tijardović

U 1/410 sati novi internacionalni

raspored iz varietea Ritz

U meni dostupnoj zagrebačkoj štampi nisam našao nikakav komentar ovog prikazivanja filma. Film je, verovatno, bio prikazan i u Splitu, ali mi podaci iz splitske štampe nisu bili dostupni prilikom pisanja ovoga teksta. Film je prikazan premijerno 26. februara 1938. i u Ljubljani, u kinematografu Sloga, a o njemu je napisana veoma pozitivna ocena u dnevnom listu *Slovenski narod*:⁶

Ovo je prvi put da je nemački režiser uspeo da dočara lepote našeg primorja. Snimci prirode uglavnom su do-

⁶ "Princesa korala", *Slovenski narod*, Ljubljana, 26. 2. 1938. Prevod teksta naveden prema knjizi *Ita Rina*, Beograd 2007.

bro ispali. U pogledu glume ističe se Petrović, ulogu Didi tumači simpatična i dobra glumica, dok su svi ostali glumci druge i treće klase. Naša Ita Rina ima skromnu ulogu u kojoj se, ipak, dobro pokazala. Mnogo je bolja u ovom, nego u svojim prethodnim filmovima. Film je snimljen u saradnji sa našom mornaricom i avijacijom. Te scene su zanimljive i dobro izvedene. Dobra je i Tijardovićeva muzika, koja delom prati akciju. Ova vedra, lagana južnjačka melodija skoro da je u suprotnosti sa teškom atmosferom koja vlada filmom, mada je sam ritam u kome se odvija radnja prilično živahan u poređenju sa filmovima iste produkcije.

U Urania-tonkinu u Osijeku film *Princeza kralja* je prikazan 28. aprila 1938. Projekciji je prisustvovala i glumica Ita Rina koja je došla u Osijek vozom iz Beograda. Na železničkoj stanici je bila oduševljeno dočekana od velike mase obožavalaca, koji su je zatim pozdravljali i pred hotelom Royal, tako da je umetnica morala u više mahova izlaziti na balkon i otpozdravljati im. Te večeri i sledećeg dana ona je prisustvovala svim projekcijama filma, delila je autograme, da bi zatim u večernjim časovima otputovala vozom preko Budimpešte za Berlin (*Jugoslovenska zastava*, Osijek, 29. 4. 1938). To je i poslednji podatak o prikazivanju *Princeze kralja* u Jugoslaviji. Zabeleženo je da je film takođe prikazivan i u Čehoslovačkoj, Austriji i Grčkoj.

Kada danas, posle više od 70 godina, gledamo *Princezu kralja*, u mraku kino dvorane smo zaronili u deo naše filmske prošlosti. Pred nama je jedno prosečno, ali solidno ostvarenje nemačke kinematografije iz druge polovine 1930-ih, delimično snimljeno i kod nas. Traženje koralja po Jadranu, prenaglašena romantika ribarskog života i blagi podsmeh mondenskom životu nekih imaginarnih kapitalista može se protumačiti i kao bežanje od tadašnje nemačke nacionalsocijalističke stvarnosti. Film je zanatski korektan, tehnički odlično realizovan, što dokazuje nivo tadašnje nemačke filmske industrije, a spada u osrednja dela opusa naših glumaca Svetislava Petrovića i Ite Rine. Film će zabaviti svakoga ko se zanima za prošlost sedme umetnosti jer je tipičan za prvu deceniju zvučnog filma u Evropi. S druge strane, za nas je posebno značajan jer u sebi skriva mnoge vrednosti istorijskog dokumenta, iako se radi o igranom filmu. Videćemo lepe i nama poznate predele, još uvek neukaljane dalekovodima, televizijskim antenama i mamutskim konstrukcijama hotela; videćemo ribare u barkama kakvih danas skoro i nema; sagledaćemo kako su izgledali Split, Trogir, Hvar i Zlarin pre više od sedam decenija, lepe ulice i rive bez metalnih čudovišta današnjice. *Princeza kralja* – bez obzira na neke ocene vrednosti (plus ili minus) – pruža nam veliko zadovoljstvo putovanja u prošlost, onako kako to samo mogu pokretne crno-bele slike u tami kino dvorane.

Daniel Rafaelić

Agram die Hauptstadt Kroatiens Oktavijana Miletića

62 / 2010

Ja poštujem učenjake koji se bave historijom filma, koji crpe svoje znanje iz razne ozbiljne literature. Ali meni je ipak mnogo draže da sam to sve skupa imao prilike vidjeti vlastitim očima i sam doživjeti.

(Oktavijan Miletić u televizijskoj emisiji *Srdačno vaši*, TV Zagreb, travnja 1982, autor: Ivan Hetrich)

Film Oktavijana Miletića *Agram Die Hauptstadt Kroatiens* preko 60 godina smatrao se izgubljenim. Nakon otkrića u berlinskom Bundesfilmarchivu, film se stavlja kontekst Miletićeva profesionalnog djelovanja, s posebnim naglaskom na njegovu radu za njemačku filmsku tvrtku Tobis.

[T]o je film o Zagrebu. Snimio ga je na nalog TOBIS-a izvrstni snimatelj Oktavijan Miletić koji je dobro poznat zbog svojeg rada na filmskom području. Sadržaj za ovaj film napisao je Upravitelj Njemačke akademije u Zagrebu Alois König (...) Ovaj će film biti dovršen koncem ove godine a glazbu sklada dobro poznati i kod nas skladatelj Jakov Gotovac (...) Prema ovome se vidi koliko pažnje njemačka filmska proizvodnja poklanja motivima hrvatskog narodnog života. Ovi filmovi bit će poticaj za daljnji razvoj naše domaće filmske proizvodnje, osobito kulturnih filmova.

(*Hrvatski narod*, 205, 7. rujna 1941)

Ovako je u hrvatskom tisku, početkom rujna 1941. godine, film *Agram die Hauptstadt Kroatiens* (Zagreb, glavni grad Hrvatske) najavio dr. Joseph Eckardt, ravnatelj kul-

turnog odsjeka Tobis filma.¹ Iako najavljen, film nikada nije dospio u kina. Bio je to treći (i posljednji) film koji je Miletić radio u suradnji s njemačkom filmskom kućom Tobis.² Film pripada žanru tzv. *Kulturfilma* i trebao je predstaviti zagrebačke ljepote, kulturu i umjetnost zemljama njemačkim satelitima ili onima pod njemačkom okupacijom. Ovaj osmominsutni film biva do kraja snimljen i montiran tek 1943. godine³ (započet je u jesen 1941), međutim, iz zasad neutvrđenog razloga, glazba i naracija za njega nisu napravljene. Naime, iste, 1943. godine Miletić započinje snimanje prvoga hrvatskog dugometražnog igranog zvučnog filma *Lisinski*⁴, a Tobis uslijed ratne recesije smanjuje svoju proizvodnju i postaje dio velikog filmskog koncerna UFI⁵. Kako bilo, film je, kao nedovršen, pohranjen u berlinski Reichsfilmarchiv, glavni filmski arhiv nacističke Njemačke. Zahvaljujući svesrdnoj i nemjerljivoj pomoći Karla Griepa, ravnatelja Bundesfilmarchiva iz Berlina, dobio sam neograničeni pristup dokumentaciji Reichsfilmarchiva iz koje sam uspio rekonstruirati daljnju sudbinu *Agrama* što je i dovelo do pronalaska samog filma.

Godine 1945., nakon ulaska sovjetske Crvene armije u Berlin, cjelokupni fond filmova pohranjenih u Reichsfilmarchivu prenesen je, zajedno s dokumentacijom, u

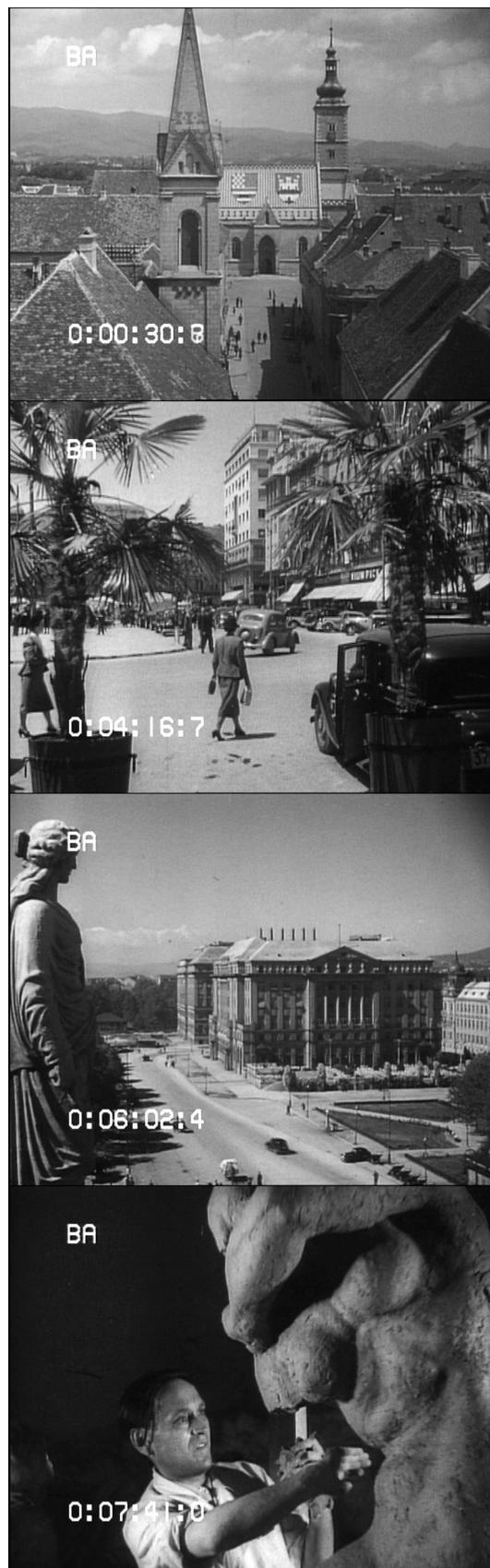
¹ O ovom Eckardtovu citatu već je bilo riječi u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* prilikom pronalaska Miletićeva filma *Kroatisches Bauernleben* – Daniel Rafaelić, 2006, "Zaista novi film Oktavijana Miletića", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, str. 44-47. Vidi i Daniel Rafaelić, 2005, "Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića? Filmska proizvodnja u NDH – istraživanje u bečkom arhivu", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 42, str. 143-145.

² Prva dva su, kako je već ranije bilo pisano, bila *Bildhauserkunst in Kroatien* i *Kroatisches Bauernleben*.

³ Datacija se temelji na stanju nekih građevina u Zagrebu, ali i prisutnosti i odsutnosti nekih umjetnika u filmu.

⁴ Novu, digitalno restauriranu kopiju filma na DVD-u je krajem 2009. objavila Hrvatska kinoteka.

⁵ Od 10. I. 1942. osnovano je novo filmsko poduzeće nazvano Ufa-Film GmbH, koja je trebala objediniti sve filmske tvrtke u njemačkom Reichu. Zapravo bio je to krajnje sumnjiv potek od strane tvrtke UFA a.g. koje je počela shvaćati kako TOBIS preuzima financijsko vodstvo unutar njemačke filmske proizvodnje. Kako bi se razlikovalo oву tvrtku od prethodnika, upotrebljava se termin UFI. Više o tome vidi David Welch, 2006, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, London – New York: I. B. Tauris, str. 27-29.



SSSR. Logično, *Agram* Oktavijana Miletića također se nalazio u tom kontingentu. U Moskvi *Agram* provodi punih 45 godina. Tijekom tih godina film je greškom identificiran i zaveden kao *Pressburg die Hauptstadt Slowakei (Bratislava, glavni grad Slovačke)*, te je pospremljen u kutiju zajedno s negativom spomenutog filma o Bratislavi. Onda mu se gubi svaki trag. Nakon ujedinjenja Njemačke, dokumentacija i dio kolekcije Reichsfilmarchiva vratio se 1990. u Berlin. Međutim, *Agram*, sada pod drugim nazivom, ostao je neprepoznat sljedećih osamnaest godina. Ipak, 2008. godine, uspio sam, uz pomoć djelatnika Bundesfilmarchiva, najprije pronaći spomenuti *Pressburg*, da bih u kutiji s njim otkrio i Miletićev film. Kao rezultat uspješnog završetka istraživanja, njemački Bundesfilmarchiv pronađeni je film restaurirao i izradio novu 35mm kopiju koju je, zajedno s originalnom (nitratnom) 35mm kopijom, poklonio Hrvatskoj kinoteci.⁶ *Agram die Hauptstadt Kroatiens* premijerno je prikazan hrvatskoj publici 25. listopada 2008. na zatvaranju šestoga Zagreb film festivala, kao i na 56. Festivalu igranog filma u Puli 24. srpnja 2009. Također, predstavlja Hrvatsku na ovogodišnjem 12. Festivalu nitratnog filma u Beogradu.

AGRAM DIE HAUPTSTADT KROATIENS – pr. Tobis, 1943. – sc. Alois König – r. k., i mt. Oktavijan Miletić – vođa proizvodnje Alfred Merwick – c/b – nedovršeni *kulturfilm*, bez tona – 35 mm – 247 m (9 min.).

Sadržaj: Film započinje zračnom snimkom Kaptola i Gornjeg grada. Zagrebačka katedrala u skelama, crkva sv. Marka, izmjena straže pred Banskim dvorima, detalji gotičkog portala Markove crkve, palača Oršić-Rauch, Kamenita vrata, kip Dore Krupićeve, ulice Gornjega grada, nadbiskupski dvor, sajam pred katedralom, prodaja voća i povrća, narodne nošnje, proštenje, voštanice, licitari, pijenje mošta, sajam na Trgu bana Jelačića, zračni snimak Zagreba, trg iz neobičnih kutova, grad se reflektira u izlozima, zgrada na uglu Gundulićeve i Masarykove sa reklamom MAN, bolnica Rebro u izgradnji, Radnička komora u Šubićevoj ulici, Ministarstvo hrvatskog domobranstva, stražari na ulazu, kuće iznad Britanskog trga, Tomislavov trg (bez kipa kralja Tomislava), panorama na Hotel Esplanade i kip na Glavnom kolodvoru, zagrebačka džamija u izgradnji, treći minaret izgrađen ali skele u pod-

nožju. Slike s Trga bana Jelačića, prodavač novina (*Hrvatski narod, Novi list*), prolaznici, ulazak u tramvaj, nošnje u izlogu, radionica nošnji, švelje, slikar Ljubo Babić prema živom modelu slika djevojku u narodnoj nošnji, kipar Antun Augustinić radi u glini okružen ranijim radovima, Zdenac života Ivana Meštrovića, Hrvatsko narodno kazalište, balet HNK, Ana Roje i Oskar Harmoš plešu *Licitarsko srce* Krešimira Branovića. Pada Bukovčev zastor. Kraj filma.

No kako je sam Oktavijan Miletić opisivao svoj prelazak iz amaterizma u profesionalno bavljenje kinematografijom, što je njegov angažman za Tobis film upravo bio? O domaćem aspektu ove Miletićeve stvaralačke faze pisao je nedavno vrlo pouzdano Dejan Kosanović.⁷ O međunarodnom (dakle njemačkom) aspektu postoje tek sačuvani odjeci u novinama iz onog vremena.⁸ Sam pak Miletić gotovo nikada nije detaljno govorio o svojoj suradnji s Nijemcima (je li razlog bio strah što je njegov *Kroatisches Bauernleben* premijerno prikazan u Münchenu na poziv samog Reichsministra Josepha Goebbelsa?).⁹ Ipak, u danas gotovo u potpunosti zaboravljenom iznimno vrijednom intervjuu koji je Miletić dao Televiziji Zagreb 1970. godine, nalazimo fragmente važne i za našu temu. Najprije treba podsjetiti kako do prvoga kontakta Miletića i Tobis filma dolazi još 1938. godine, kada je upravo Tobis otkupio Miletićev Šešir za prikazivanje.¹⁰ Ostatak priče priča sam Miletić:

Između dva rata i kasnije sam češće odlazio u inozemstvo. Pretežno u Beč, pa u Berlin, pa u Peštu, jer sam tamo i nekoje filmove moje, silom prilika jer se to ovdje nije sasvim dobro moglo, sinkronizirao. Pa sam se

tamo sastajao sa raznim glumcima... sa Hörbigerom; sa Hans Moserom; sa Hans Albersom i moram reći da smo išli svaki puta i javno večeri proboravili zajedno u Grinzigu, na što se vrlo rado sjećam. Kad sam pravio neke filmove za TOBIS, onda sam imao jednoga vođu produkcije koji je bio vrlo dobar prijatelj sa Albersom i sa Harry Pielom...

(*U prvom planu: Oktavijan Miletić, TV Zagreb, 23. 11. 1970, autor: Saša Zelepugin*)

Jedini je to spomen naše teme, međutim ipak svjedoči o uključivanju samog Miletića u produkcijski vrh onodobne kinematografije (kojemu su bez sumnje pripadali Paul Hörbiger, Hans Moser, Hans Albers i Harry Piel). U svojem fotoalbumu (o kojem je također bilo riječi u 45. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* /"Zaista novi film Oktavijana Miletića"/), koji se čuva u Hrvatskoj kinoteci, Miletić navodi i fotografijama dokumentira svoju suradnju sa Charlijem Rivelom, glavnim glumcem u filmu *Akrobat Schö-ö-ö-n* (1942) Wolfganga Staudtea, kao i suradnju sa Georgom Jacobyjem na filmu *Kora Terry* (1940). Također, fotografski je zabilježeno i jedno slavlje u Grinzigu sa spomenutim glumcima.

Sve skupa pokazuje nam da je Oktavijan Miletić koristio svaku dostupnu priliku kako bi unaprijedio svoje znanje o stvaranju filma. Iako nije naveden na špicama spomenutih filmova, zanat profesionalne kinematografije koje je na njima vjerojatno stekao jednostavno će primijeniti na vlastiti redateljski i snimateljski rad u Hrvatskoj. Zbog toga je i danas Miletić ostao poznat kao primjer očuvanja vrhunskog profesionalizma u okolnostima koje često takav pristup poslu uopće nisu niti cijenile, a (najvjerojatnije) niti trebale.

6 Dokumentacija je pohranjena u Hrvatskoj kinoteci.

7 Dejan Kosanović, 2009, "Beogradski filmovi Oktavijana Miletića", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59, str. 84-91.

8 nn, "Kulturfilme 1942/43", *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, br. 7, Berlin 1943, str. 10-11, kao i Effi Horn, "Querschnitt durch das Kulturfilm schaffen Die 2. Reichswache für den deutschen Kulturfilm in München", *Der Deutsche Film. Zeitschrift für*

Filmkunst und Filmwirtschaft, br. 7, Berlin 1943, str. 22-25.

9 mk., "Ministar dr. Goebbels pozvao je u München auktore slikopisa Život hrvatskog seljaka", *Nova Hrvatska*, br. 268, Zagreb, 14. XI. 1942, str. 7, kao i prethodni tekst Effi Horn.

10 "Oktavijan Miletić. Slabost prema smiješnom", *Film*, br. 2-3, Zagreb 1975, str. 8-13.

Marijan Krivak

Ovo malo duše

Povodom četiriju filmova Majida Majidija u Ciklusu iranskog filma III, Filmski programi, ožujka 2010.

Članak, na primjeru četiriju filmova prikazanih u Ciklusu iranskog filma III u Zagrebu (*Ovac, Djeca raja, Boja raja, Baran*), etičko-filozofski interpretira specifičnu autorsku poetiku Majida Majidija. Filmove *Ovac, Djeca raja i Boja raja* povezuje specifična dječja perspektiva i *simpatetika* čija je svrha iskazati poruku kako nikad ne smijemo zaboraviti biti djeca, pa ni u svijetu odraslih. Tri filma – povezana i temom odnosa sina i oca – tematiziraju "odrasle" teme iz perspektive "malenih": što je ta čežnja da se nešto posjeduje, što je želja da pomognemo drugome? *Djeca raja* tako slijede Kantovu etiku, a *Boja raja*, Majidijev razgovor s Bogom, Spinozu (Deus Sive Natura) u priči o ocu koji spašava svoju dušu nakon što – u nesreći – spašava svojega slijepog sina koji razgovara s "božanskim stvorenjima". U *Ocu* je priča postavljena obratno – sin će prihvati očuha za oca nakon što od smrti spasi očuha koji ga je tražio izgubljenu u pustinji, doslovce u pustinji duše. U filmu *Baran* Majidi napušta odnos sin/otac, govoreći općenito o Ljubavi pričom o potrazi za djevojkom koja je bila prerašena u mladića; tu se pak kao filozofska podtekst interpretacije filma postavlja Levinasova etika.

mogao bi se nastaviti u beskonačnost... Istočnjačka usporena kontemplativnost naspram zapadnjačke racionalne užurbanosti.

Svatko tko imalo bolje poznaje filmove Abbasa Kiarostamija, Mohsena Makhmalbafa, Jafara Panahija – znaće o čemu je ovdje riječ. Svaka, pak, pripovijest o tomu ostaje "slijepom" ako se filmovi dotičnih autora ne vide. Jednako tako, bez emotivno-mentalnog iskustva ovih djela, priča o suvremenoj svjetskoj kinematografiji nadaje se "praznom". Namjerno ovdje rabeći pojmove iz Kantove filozofije upućujem na duboko etički karakter tih filmova. Ne mislim pritom na moraliziranje. Jednostavno, *etika svakodnevnog življjenja* kod iranskih majstora filma zadobiva metafizičke dimenzije.

Dječja imaginacija Majida Majidija

Majid Majidi posebna je autorska osobnost. Nakon studija teatrologije sve se više počinje baviti glumom, i to filmskom. Majidijev redateljski dugometražni prvičenac, *Baduk* (1992) nagovješće osnovne motive njegove poetike. Melankoličnost, čežnja, žal za prošlošću... a sve to iz vizure ničim sputane dječje imaginacije. Zaista, upravo ovo nastojanje oko prodiranja u dječju psihu čini navlastiti Majidijev intelektualni i stvaralački otponaci i – poeziju. Ljudi kada odrastu jednostavno zaborave da su bili djeca. Da su stvarima i ljudima pristupali spontano, čisto... otvorena srca. Jer, biti djetetom, na neki način, prva je osobina svakog istinskog umjetnika. Ili bi barem tako trebalo biti.

Djeca raja (*Bacheha-Ye aseman*, 1997) vjerojatno je najpoznatiji Majidijev film. U njemu se, kroz priču o bratu, sestri i jednome paru dječje sportske obuće, otvara cijeli kozmos. Naime, dječak Ali (Amir Farrokh Hashemian) na putu od postolara kući izgubi sestrine ružičaste cipelice. Ne želeći izazvati "očev očaj", oni se dogovore – ništa mu ne reći. Otac (Mohammad Amir Naji) strogi je

Nijedna nacionalna kinematografija nije polučila toliku pozornost u posljednjim dvama desetljećima kao iranska.¹ Cijeli je niz autora iz te zemlje postao globalno poznatima. Koliko je velika iranska filmska proizvodnja svjedoči i podatak da je od 1979. – godine Islamske revolucije – u toj zemlji snimljeno oko 1600 filmova. No, ne samo to! Iranski je film donio *liriku*. Donio je jedan svijet bez poslovične užurbanosti i nesmiljene utrke za profitom.

Koja je temeljna razlika u poimanju svijeta između tzv. *zapadnog* i *istočnjačkog*, primarno indo-iranskog svjettonazora? Lirika naspram proze. Duša naspram tijela. Lirska duša naspram pragmatičkog tijela... Filozofija protiv teorije. Integrativnost protiv instrumentalnosti... Integrativna filozofija života naspram instrumentalno pojmljene digitalne kalkulacije. Niz ovakvih polariteta

¹ Kraća verzija ovog teksta – jedan njegov manji dio – objavljena je online na <http://filmovi.hr> u ožujku 2010.

*Djece raja* (1997)

i nervozan, u bitnome nesiguran čovjek. Ta mu je oso- bina pojačana i lošom imovinskom situacijom obitelji. Stoga Ali i njegova sestrica Zahra (Bahare Seddiqi) odlu- čuju odigrati svoju "igru zamjena" s Alijevim starim te- nisicama, kako bi sve izgledalo uobičajeno. Zahra nosi tenisice ujutro, a Ali poslijepodne. No, u međuvremenu se događaju raznorazne nezgode koje tvore dinamičku živahnost u naraciji filma. Simpatični Ali, iako odličan učenik, počinje kasniti u školu. Zahra, pak, u bratovim tenisicama izaziva *suosjećanje*, ali se ona vrlo hrabro nosi s okolnostima. Djevojčica je i primjer nesebične pomoći majci oko tek rođene bebe koju uspavljuje, a bavi se i drugim "ženskim" poslovima, premda joj je tek sedam. Pad tenisice u odvodni kanal tako, primjerice, predstavlja rijetko uzbudljivi fabularni motiv. Sličnu dramatiku, ali i komiku, ima i Alijevo nadmudrivanje sa školskim podvornikom oko neopazivog ulaska u ško- lu nakon što zakasni. Uopće, sva dramatika i, nadasve *humornost*, spojena je s takvim detaljima. Iz nepredvi- divosti svakodnevice devetogodišnjaka i njegove dvije godine mlađe sestre, Majidi gradi univerzum od čežnji, straha i, ponavljše, *bratsko-sestrinske ljubavi*. Konačno, Ali se domogne prilike da sestri pribavi tenisice. Na školskom natjecanju u trčanju na duge staze, a za koje se istrenirao u stalnoj utrci s vremenom u želji da ne za- kasni u razred, mora osvojiti *treće mjesto*. Nagrada za to postignuće jesu – nove tenisice. U majstorski režiranoj sekvenci utrke, izmjenom uspona i padova, koji simbo- liziraju istovrsne životne trenutke radosti i tuge, Ali ne biva treći, nego *pobjeđuje*. Ipak, iz kojega kadra prije, saznajemo da je otac novac zarađen u vrtlarskim poslo- vima, potrošio na novu obuću svojoj djeci. Njegova je neroza i nesigurnost, uz pomoć sina, ipak prevladana obiteljskom solidarnošću i razumijevanjem. Na taj je način, zajedničkim htijenjem, ponovno spojena nit veza

unutar siromašne iranske, radničke obitelji.

Završni kadrovi *Djece raja* poetski sugestivno crtavaju Majidijev poetiku. Iscrpljeni Ali skida stare tenisice i umače žuljevitne noge u bazen s malim crvenim ribica- ma. Njegovo je lice vidno razočarano (jer još ne zna za očevu kupovinu), no u velikim mu se očima ogleda od- lučnost da sestri ispuni obećano.

Majidi je cijelu pripovijest filma izgradio oko malenih detalja koji – život znače. S pregršt razumijevanja za svoje dječje protagoniste, nije zapao u patetiku. Prije se radi o *simpatetici!* Preciznim režijskim jezikom izgra- dio je film s univerzalnom porukom: *nikad ne zaboravimo na to kako je biti – dijete*. Što znači čežnja da se nešto ima? Što znači želja da pomognemo drugome? Ovo je i posebna, sasvim navlastita metafizika Majidijeva filma!

Majidijev razgovor s Bogom

Ako je ovaj na Zapadu ponajbolje primljen njegov film bio pod utjecajem kantovskog "moralnog zakona u meni i zvjezdanih neba neda mnem", onda je sljedeći "rajski film" pod svojevrsnim utjecajem jednog drugog filozofa. Naravno, i *Boje raja* (*Rang-e khoda*, 1999) drži- mo *filozofskim*.

Pripovijest ovoga filma možemo držati i redateljevim dijalogom s Bogom. Na samome početku autor se tako i izrijekom obraća Svevišnjem Ocu. U središtu je *Boja raja* odnos slijepoga dječaka i njegova oca. Teheranski velegradski prolog samo je uvod u etidu o neukrotivoj, ali i prelijepoj prirodi. Na neki je način Majidi i sav svoj kreativni napor usmjerio malenosti ljudskih svakodnev- nih problema u kontrastu s metafizikom egzistencije i sveopćoj prožetosti božanskim principima.

Muhammad (Mohsen Ramezani) u pravome je smislu ri- jeći "naturščik". Njegov je odnos sa svijetom – tek nao- ko – "ograničen" nedostatkom vida. Tu će svoju "ogra-

*Otac* (1996)*Baran* (2001)

"čenost" nadoknaditi svim svojim taktilnim i emotivnim svojstvima. Ponajprije, on mnogo bolje razumije živi svijet oko sebe od drugih. Bolje negoli s ljudima Muhammad komunicira s pticama. U dramaturški uzbudljivoj sekvenci on spašava ispalo ptiče iz gnijezda pred mačkom. I kasnije tijekom filma Majidi vrlo sugestivno gradi odnos svog protagonistu sa svim "božanskim stvorenjima". Na školskim praznicima, u okružju planinskih livada i šuma, on provodi sretne dane družeći se sa sestrinama i beskrajno blagom bakom (Salemeh Feyzi). Ali, ne uspijeva uspostaviti nikakav odnos s ocem (Hossein Mahjoub). Otac je ponovno – kao i u prethodnom filmu – nesigurna osoba koja ne prepoznaće obiteljsku ljubav prema slijepom silu kao zalog i svoje sreće.

Film je prepun religijskih motiva. Muhammad, primjerice, naukuje kod stolara (dakle, kao i u slučaju biblijskog Josipa i Isusa). I dok Muhammad traži Boga – pored oca koji je očinskom ljubavlju odsutan – u svim stvarima oko sebe, Otac ne prepoznaće upozoravajuće glasove oko sebe, u pomalo nadrealnim epizodama sablasnog smijeha u šumi.

U ključnoj završnoj sekvenci dolazi do ultimativnog zbljenja oca i sina. Nakon što Muhammad upadne u nabujalu rijeku, ispočetka skamenjeni otac pokušava ga spasiti. No, na taj način spašava i sebe... svoju dušu. Mjaidijev film, kao što nagovijestimo, opet je u metafizičkom postavu. Ovoga je puta važan Spinoza i njegova *Bogopriroda* (*Deus Sive Natura*).

U konačnom sunčanom jutru, rijeka je ponijela oca i sina do mora. Tamo u posljednjem, doista, metafizičkom kadru Muhammadova ruka oživljava u očevu pokaj-

ničkom zagrljaju. Na taj način Majidi *Boje raja* izravno nadovezuje na jedan svoj prethodni film. *Otac* (*Pedar*, 1996) naime također završava majstorski poantiranim kadrom (po)micanja ruke nakon prividne smrti protagonista. Ovoga je puta to ruka oca koji to doista postaje (naime, od očuha otac) nakon nevjerojatne pustolovine sa sinom.

Lutanje pustinjom duše

Ako su dva "rajska" Majidijeva filma naglašeno poetska svojom vizurom, onda *Otac* svoju poetiku gradi na gruboj fotografiji visokog ključa. Iran prikazan u ovome filmu daleko je od idilične prirode iz *Boje raja*. Ovo je perzijski krajolik golih planina i beskrajnih pustinja. Upravo će metafora *pustinje* igrati presudnu ulogu u odnosu očuha/oca i sina. Mehrollah (Hassan Sadeghi) četrnaestogodišnji je dječak koji se vraća s posla u lučkome gradu kako bi posjetio majku i sestru. No, kada se vратi, saznaje da mu se majka preudala za policajca (Mohammad Kasebi). Cijelim će tijekom ovoga filma Mehrollah odbijati prihvatići očuha. Naravno, sve do posljednje sekvence, u kojoj će se s njime naći na rubu smrti.

I dok *Djeca raja* i *Boje raja* nose snažni dječji karakteri koji oplemenjuju svoje roditelje, ovdje je naslovni lik taj koji obiteljsku ljubav ucjepljuje "neukrotivom" dječaku. Kada bismo u filmskoj povijesti tražili prispopodobe koje odgovaraju ovom karakteru, bio bi to Truffautov *Divilji dječak* (1970), a još osobitije Antione Doinel iz *400 udaraca* (1959). No, dok je dječja postura i sudbina dječaka kod francuskog autora neizvjesna, kod Majidijeva Mehrollaha dolazi do katarze. Majidi duboko vjeruje u mo-

gućnost preobražaja u međuljudskim odnosima. Naoko neprevladiva dječakova mržnja takav preobrat doživljuje u spomenutoj, gotovo polusatnoj sekvenci lutanja pustinjom. *Pustinja* ovdje predstavlja i "pustinju duše"... Nakon što otac prijeđe pustinju kako bi pronašao Mehrollaha i njegova prijatelja iz sela, Majidi postavlja dva lika u "katarzični klimaks" filma. Ritmički mijenjajući kadrove duge šutnje s provalama bijesa i sukoba, autor kameru postavlja i često uzdiže iznad svojih likova. Na taj način p(r)okazuje ih malenima u odnosu na bitna, egzistencijalna pitanja o kojima se radi u filmu. Na koncu, sin doslovce dovlači (novopronađenog!) oca, koji je na samrti, do *oaze*. "Pustinja duše" katarzično se pretvorila u "oazu obitelji". Očeva se ruka budi i ispušta obiteljsku fotografiju... na njoj su on, Mehrollahova majka i djeca... prst s nje usmjeren je na dječaka. Jer, dječak je na početku filma izgubio fotografiju s biološkim ocem. Mehrollahov osmijeh na kraju filma znači ponovno "rađanje" sada nove obitelji, stečene kroz smrtnu opasnost avanture s očuhom.

Majidi film poantira snažnim psihološkim preokretom koji ne djeluje patetično. Sjetimo se, on je *simpatetički!*

Ljubav na *baušteli*

Latif, Mehrollahov prijatelj iz *Oca* postat će glavnim protagonistom u filmu *Baran* (2001). Za razliku od triju gore tematiziranih ostvarenja, ovdje se ne radi o specifičnom odnosu između oca i sina, već – o ljubavi. Dakle, Latif (Hossein Abedini) prav je i samovoljan mladić koji radi u građevinskoj firmi očeva prijatelja Memara (Mohammad Amir Naji). U okružju *baušteli* dešava se samo u iranskom filmu svojstven prikaz ljubavi. Nakon što neki ilegalni afganistanski radnik doživi nesreću pri radu, njegov rođak sa sobom na gradilište dovodi mladića Rahmata. Zbog krhkosti tjelesne građe on uskoro zamjenjuje Latifa na poslovima poslužitelja. Isprva ljubomoran i pakostan prema Rahmatu, Latif ubrzo saznaje tajnu... Naime, Rahmat je zapravo dobro zamaskirana žena.

Na razini realističke fakture, Majidijev film i nije baš uvjerljiv. Jer, teško je povjerovati da nitko od radnika nije prepoznao djevojačko lice. No, kako znamo iz autora "rajskog diptiha", ovdje realizam nije primaran. U Majidijevoj poetici stvarnost je tek predmet lirske razrade... U ovoj pak lirici on doseže neke drukčije, metafizičke svjetove. Nakon što afganistanski radnici na crno

budu protjerani s gradilišta, Latif se daje u potragu za prelijepom djevojkicom, po imenu Baran (Zahra Bahrami). U toj potrazi za njome, pronaći će i "pravoga sebe". Zadivljen ljepotom ženskoga bića, on će se preobraziti u osobu s puno razumijevanja prema drugima.

Mnogo manje vizualno rasplamsan od, primjerice, *Boja raja*, svojim postavom kadrova *Baran* bilježi "plamen ljubavi" u svom protagonistu. U sceneriji filma prevladavaju sumorni tonovi teheranske zime i surovosti građevine, no iz Latifove vizure svijet postaje ljepši zbog afganske djevojke. Majidi ponovno suvereno vlada *detaljem*. Kadar pronađene djevojčine ukosnice, kao i posljednji s tragom njezina stopala u blatu, u koji Latif gleda na samome kraju filma, pokazuju rijetku redateljsku sposobnost poantiranja filmova. S filozofskog gledišta asocijacija kod filma *Baran* jest suvremenija. Naime, francuski filozof židovskog podrijetla Emmanuel Lévinas svojom etikom *božanski* uzvisuje osobnost Drugoga/Druge. I Latif se u svojoj preobrazbi prema Drugima obraća kao vrednjima od navlastitoga *ja*.

Nakon otkrivanja tajne djevojke, pred njim se razotkriva i "misterij ljubavi". Naravno, kao gotovo uvijek u najboljim ostvarenjima iranske kinematografije, *prava je ljubav* tek "platonska". Ona se odvija izdaleka... Nema fizičkog kontakta među zaljubljenicama, da o poljupcu žene i muškarca ni ne govorimo... Već smo naučili da u iranskom filmu nema nasilja ni seksa. Ali, u ovakovom "ograničenju fizičkoga" otkriva se – *metafizičko*. U iranskim se filmovima vidljiva očitovanja arapskog patrijarhalizma ublažuju kontemplativnom *indo-iranskom* mišlju. Univerzalnost i centralnost religije, pak, u ovome je svijetu uvijek oplemenjena filozofijom.

Iranski film u cjelini, u svojim najboljim ostvarenjima, otkriva nam nepovratno izgubljeni svijet djetinjstva zapadne civilizacije. Zapadni se svijet, kroz njega, prisjeća svojih indoeuropskih korijena!

Svijet u kojem živimo nije tek fizički fenomen, jer bi tada bio neizdrživ. Pogotovu, ukoliko smo transgresivna bića koja teže pravednosti, istini i ljepoti. U tom "smislu", meditativna ljepota Majidijevih filmova, dokazuje da ne smijemo odustati od svijeta kao metafizičkog fenomena. Majidi je, uz Kiarostamija i Makhmalbafa – ponekad i Mehrjuija, Ghobadija – najveći majstor ove osebujne "metafizike življenja". Radi se o filmskoj poetici *par excellence*. Opet, kod Majidija, radi se baš o "ovo malo duše"!

Sanja Kovačević

Vinko Brešan: "Emociju treba dotjerati do kraja"

Rođen si i odrastao u Šibeniku. Kako je bilo odrastati u obitelji u kojoj je otac glasoviti dramski pisac? Je li to većim dijelom odredilo tvoj izbor profesije?

Brešan: I da i ne. Živjeti u obitelji Ive Brešana znači da je sve normalno osim što bi otac, kad je završio dramu, pozvao sve svoje prijatelje, a to su bili razni umjetnici, profesori, likovnjaci, redatelji... u naš mali stan od 40 kvadrata, onda bi im pročitao dramu i oni bi onda o njoj raspravljali do dva sata ujutro, a ja bih to kao klinac slušao sve dok me ne bi potjerali na spavanje. Bilo je duhovito i zabavno, koliko sam, kao mali, uspijevao shvatiti neku dramu, ali nije ni bilo bitno što sam ja mislio o dramama koliko nekakva atmosfera – atmosfera gdje se razgovara i kreativno diskutira.

Pa jesli kao dijete pokazivaš kreativnost, jesli li puno čitao?

Brešan: Pa i ne baš, čitao sam puno od sedmog razreda osnovne, ali nisam nešto ni pisao ni crtao, tada me nije zanimalo ni film. Nego, kad sam imao jedanaest godina otac me vodio na snimanje filma *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* Krste Papića i to mi je bilo ubi-bože dosadno. Snimanja filma su dosadna kad stojiš sa strane: netko kaže pet rečenica pa se to opet ponavlja, pa opet, sve isto po nekoliko puta... pa još u nekom Perkoviću gdje nema ničega osim kamena, samo sam mislio na to kad ćemo doma, a ocu se ne da doma, normalno. I onda je, 4-5 godina nakon toga, bio ciklus dokumentaraca Krste Papića na televiziji i oni su mi bili super – *Kad te moja čakija ubode*, *Mala seoska priredba*, *Nek se čuje i naš glas* – to su bili filmovi koji su mi otkrili drugi svemir. Zato što sam želio raditi dokumentarne filmove, zato sam se počeo baviti režijom.

Nagrađivan si za dokumentarce.

Brešan: Da, kao student sam dobio diplomu za dokumentarac *Naša burza* na Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Oberhausenu 1987, a za *Zajednič-*

ki ručak i *Hodnik* sam dobio po Oktavijana na Danima hrvatskog filma 1994. i 1995. Zapravo sam se počeo baviti igranim filmom jer problem nisam mogao riješiti dokumentarno. Za vrijeme rata u Šibeniku, vidio sam te priredbe koje su bile ispred kasarni JNA i tamo je bilo fascinantnih stvari! Kad ekipa iz Šibenika kreće raditi takvo nešto, to je iz perspektive promatrača zabavno, tamo je bila i inspiracija za paštaštu, ali nisam imao kamenu da bih napravio dokumentarni film. Zapravo, htio sam napraviti jedan čaknuti film s priredbom ispred kasarne, ali nisam imao sadržaj, imao sam samo ideju napraviti pseudodokumentarac. Kad sam došao ocu s tom idejom, rekao mi je "da, ali to ti je tanko za igrači film,igrani film treba fabulu koja će vući radnju". Pa smo počeli raditi priču da otac spašava sina iz kasarne. Taj kostur s ocem, i presvlačenjem u uniformu, i lažnim predstavljanjem, to je napisao otac. On ima iskustva, zna napisati dobru komediju, a to su bili klasični motivi komedije.

Kako je bilo pisati prvi scenarij s ocem? On te naučio zanat scenaristike?

Brešan: Super, stvarno super. Kako je on bio već iskusan scenarist – radio je s Papićem, Bulajićem, uglavnom, radio se – tako da zna da se na kraju redatelj suočava sa scenom i da mora napraviti scenarij prema redatelju, a ne prema nekom svom konceptu kako ga on zamišlja. Došao sam ocu s deset napisanih scena... više-manje ono što se zbiva na pozornici ispred kasarne, ali osnovnu ideju o tome što se zbiva nisam imao – imao sam meso, ali nisam imao kostur. Na to je otac rekao "džabati posao", pa smo sjeli za stol i u razgovoru došli do ideje da otac obuče uniformu i uđe u kasarnu izvući sina koji služi vojnu obavezu. Onda smo krenuli raditi scenoslijed: scena 1: Vozi se čovjek autobusom, scena 2: Alekса u kasarni radi što već radi... i tako do kraja opis radnje. To je bila očeva metoda rada i tako sam je od njega kupio. I to je dobra metoda! Zatim je

on napisao prvu verziju scenarija. Ne mogu dva čovjeka pisati scenarij. I onda sam ja krenuo u drugu verziju i promijenio scenarij onako kakao sam ga ja video, dodao još viceva, ali priču nisam mijenjao. I tako je bilo sve do snimanja. Zatim sam napravio ono što radim vrlo često, tijekom snimanja sam puno toga promijenio. Mijenjao sam jer sam video kako se stvar razvija na licu mjesta i najedanput sam počeo dodavati neke elemente, recimo, onaj monolog Matije Prskalo koji je bio pet redaka u scenariju – noć prije snimanja sam napisao stranicu i pol monologa. Zato što sam video da onako kako je bilo u scenariju montažno neće funkcionirati, da mi treba puno više teksta da bi mogao tu scenu razigrati, imati plan-kontraplan: što radi Aleksa, što radi njegova žena... Shvatio sam da moram razviti te likove, doći do neke emocije među njima, odnosno do nekih obrata. To je inače za glumca jako "veselo", to da mu u osam ujutro date tekst, "ajde sad to glumi".

Taj tvoj stil rada očitavao se i u kasnijim filmovima?

Brešan: Da, to je postao moj stil. Matija Prskalo je dobila tekst u sedam ujutro i naučila ga do osam sati. Nisam htio ništa intervenirati, mislio sam "pusti režiju, samo neka zna tekst!" I Matija je to na prvoj probi izvela tako da nisam rekao ništa nego: "OK, idemo snimati!" Ja sam scenu video drugačije, ali da sam intervenirao u njezino iščitavanje te scene, to bi bila ogromna greška. Redateljska greška. Napravila je to tako da su se svi statisti upišali od smijeha. To je bila njezina vizija tog lika, i bilo je dobro, dobila je nagradu za tu ulogu i ostala u pamćenju ljudima! Da sam krenuo vući njezinu interpretaciju prema sebi, razbio bih jednu prekrasnu figuru. Kad vidiš kako publika reagira, i to na licu mjesta... pa tko sam ja da mijenjam kad publika prihvaca! Tijekom snimanja je nastalo jako puno malih scena, nekih viceva koji su mi dolazili navečer i onda bi to snimao sljedeći dan, ili tih dana. Svi oni štosovi s dvogledima, kasarna pa pozornica, nastajali su tijekom snimanja.

Znači li to da najbolje funkcioniraš u improvizacijama? Netko mora imati svaki detalj unaprijed smišljen i pod kontrolom, a iz tebe najbolje izlazi na licu mjesta?

Brešan: Najbolje iz mene izlazi kada pratim odnose među likovima, odnosno kad se razviju likovi. Naime, jedno je lik napisan u scenariju, drugo kad živ čovjek preuzme ulogu lika.

Imaš li glumačke probe?

Brešan: Imam, samo... probe su mi užasno opasne. Dotjerujem probe do momenta do kojeg glumci točno znaju koju emociju trebaju igrati, ali ne želim dotjerati probu do odigrane emocije. Jer ako to učinim, što će glumac raditi kad dođe pred kameru? On mora tu emociju dotjerati pred kamerom koja ga snima, a ne u probi u sobi. I uvijek mi se dogodi da scena koju sam puno isprobavao i dotjerao emociju u sobi najlošija scena u filmu. Zato radije postavim scenu, definiram dijalog, da znamo tko što govori, da znamo koju emociju koji glumac mora igrati, i onda stati, a dotjerati emociju do kraja na snimanju. A kad se scene počnu dotjerivati, najedanput ti likovi koji su bili na papiru dobiju nešto živo i to više nije točno ono što piše, zapravo jest, ali je mnogo bogatije.

Koliko su velike te razlike između papirnatog i igranog lika, da li ti se dogodilo da ti se neposredno prije snimanja otvoril u drugom smjeru nego je zacrtan u scenariju, ili je to ipak pitanje nijansa?

Brešan: Kad uspostavim odnos, na primjer (kad smo već kod filma *Kako je počeo rat na mom otoku*) između Roka Papka i Murka (Brkić i Pređo), kad razvijem taj odnos, onda imam hrabrosti dotjerati ga do dijaloga – Murko gleda kroz dalekozor, a Roko ga upita: "Šta Martin radi?" (Martin je Goran Navojec koji prerušen u vojnika JNA zabavlja druge vojниke). Murko odgovori: "Nešto im govori." Roko: "Šta im govori?" Murko mu daje dalekozor i kaže: "Evo ti pa slušaj." To je vrlo delikatan vic na nivou realizma, ali ako sam dotjerao te likove da gledatelji to mogu prihvati, onda taj vic funkcioniра. Da nisam uspio razviti likove na taj način, ne bi funkcionalo, ne bih imao hrabrosti ući u vic koji je stiliziran, čudan, apsurdan. Mogu mijenjati dijalog, napisati kompletno novi, ali, generalno, lik ostaje onakav kakav je trasiran u scenariju. S obzirom na to koliko sam stilizirao priču mogu mijenjati dijaloge i scene, ali ne mogu mijenjati radnju... Premda sam jednom i to napravio! U *Svjedočima* postoje trojica ubojica koje glume Marinko Prga, Krešimir Mikić i Bojan Navojec. U scenariju je pisalo da se Prgin lik treba ubiti, a Bojan treba odustati od ubojstva djevojčice. Oni su naravno znali scenarij i Prga je cijelo vrijeme igrao čovjeka koji će se ubiti, a Bojan je igrao čovjeka koji će odustati! I nakon otprikljike osam dana snimanja ja shvatim da su ti likovi prokleti pred-



Ljubomir Kerekeš u filmu *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996)

vidljivi. I da svojom glumom cijelo vrijeme telefoniraju što će napraviti: Prga je igrao užasno depresivnog, a Bojan malo divljeg tipa. Pa sam im dan pred snimanja scene samoubojstva rekao: "E sad zamijenite tekstove." Na što je Bojan rekao da sam lud, a Prga se strašno razveselio.

Dakle, cilj je bio iznenaditi publiku.

Brešan: Pa ne mogu dopustiti da na pola filma pomisle: ovaj će se ubiti, a ovaj će odustati. Tu gubim obrate koji su svakom filmu potrebni.

Maršal je tvoj drugiigrani film, i drugi koji si radio s ocem. Je li i tu bilo većih izmjena ili si se već osjećao sigurnijim u pisanju da si odmah postavio stvari kakve će biti do kraja?

Brešan: Tu sam se već naučio da mogu kombinirati scenarij i snimanje. *Otok* je puno više scenarij moga oca, a *Maršal* puno više moj scenarij, ako govorimo u nekim "omjerima". Ideja *Maršala* je krenula od Zorana Mužića, kazališnog režisera, koji je pričao priču, neki vic iz Novigrada, kao: "Pojavio se duh Josipa Broza, vidjela ga dva čovjeka." Svi smo, tako, sjedili, pili i zezali se na temu što bi sve moglo biti oko tog pojavljivanja, i onda

je Mužić rekao: "Pa to ti može biti scenarij!" I tako sam opet došao kod lve i rekao da imamo scenarij o maršalu, a on mi je opet rekao: "To je anegdota, to ti je deset minuta filma, ajde ti napravi 100 minuta!" Onda smo opet razgovarali o tome što bi tu mogla biti priča filma.

Dakle, tvoj princip je da se "zakačiš" za neku ideju i ne odušteješ dok ne stvorиш priču za film?

Brešan: Da, moram se zakačiti! Kad se zaljubim u neku ideju – to je ljubav na prvi pogled. Ovoga puta otac mi je rekao da napravim prvu verziju scenarija. I tako sam sjeo i napravio scenarij koji je imao – 340 stranica.

Nevjerojatno! Nabacao si sve što ti je palo napamet?

Brešan: Da, to je bila odebela knjižurina... Onda smo otac i ja sjeli i počeli kondenzirati, kondenzirati... i došli do nekih 120 stranica.

Je li ti bilo teško odreći se nekih ideja i situacija za potrebe kraćenja?

Brešan: Ne, ovdje nije, jer je bilo – spašavaj glavu! Prvo smo izbacili Ivinu ideju da to sve bude san. Rekao sam mu da se nama noćne more događaju na javi. Ne moram

imati formu tipa "zaspao sam pa nešto sanjam" – noćna mora se događa sad i ovdje, u našoj stvarnosti! Drugu verziju je napisao otac, zatim sam treću verziju radio ja. Možda se zato taj scenarij na samom snimanju mnogo manje mijenjao od *Otoka*. Samo sam neke stvari prilagodio scenografiji: scenarij se događa u gradu uz more tako da je obala odmah blizu, ali nismo našli takav grad nego smo snimali u St. Vinčentu u Istri koji je na brdu. Amerikanci napišu scenarij i sgrade grad, baš ih briga. Onaj bijeg iz zatvora sam prilagodio prostoru koji je tamo bio i to je to.

Slična stvar je bila kod *Svjedoka* koji su iz finansijskih razloga iz Splita premješteni u Karlovac.

Brešan: Kako su oba ova filma, *Otok* i *Maršal*, nastala u Tuđmanovo vrijeme, a njegovo poimanje kulture je bilo da je kultura uzvišena, da je to jedna kuća na Olimpu gdje svi govorimo nekim uzvišenim glasovima, ja sam u prva dva filma odlučio karnevalizirati život. Pa sam radio komedije. Imao sam potrebu napraviti drugačiju, humornu verziju te kulture, kulturu u opoziciji. Kada je 1999. godine umro Tuđman, očekivao sam da će se Hrvatska promijeniti i shvatio da više nemam potrebe za komedijama jer nema te uzvišene kulture kojoj bi bio opozicija. Ali sam zato primjetio da se društvo ne suočava s onim s čim se mora suočiti. Barem sam ja imao taj dojam, možda je krivi, ali sam imao taj dojam.

Mnogi ga još uvijek imaju. Čini mi se da ti inspiracija za film leži upravo u tim nekim opozicijskim nagonima spram vladajućeg mnijenja, ne nužno političkog, više društvenog.

Brešan: Stvar je u tome da živim u jednom vremenu i prostoru i da taj odnos prema vremenu i prostoru u kojem živim stvara neki moj svjetonazor toga trenutka...

Koji je mogao biti i eskapistički...

Brešan: Da, ali ima i takvih filmova koji su dobri, zašto ne, samo ja sam drugi tip čovjeka. Stanje u društvu u meni izaziva neki stav koji, kroz moj svjetonazor, izlazi u filmu. U *Svjedocima* sam htio da se započne s nekim suočavanjima koje smo stavljali pod tepih. Prvotna ideja je bila da radim film o obitelji Zec. Kada sam počeo raditi tu priču shvatio sam da se dramska tenzija ne nalazi u samom događaju, ubojstvu, jer su taj događaj izveli patološki tipovi, kakvih ima svuda u svijetu, ne samo u Hrvatskoj, nego da se pravi dramski zaplet odvija

u sudu, u tužiteljstvu; filmska drama se dogodila nakon tog čina ubojstva, u hodnicima suda, kancelarijama, s javnim tužiteljima i tako dalje. No, to bi tada bio politički film koji nisam želio raditi. Tada su me upozorili da je Jurica Pavičić napisao roman koji se ne bavi slučajem Zec nego općenito slučajevima ratnog zločina. Roman mi se svidio i shvatio sam da je to mnogo točniji pravac za bavljenje problemom čina ratnog zločina, jer sam želio obraditi stanje društva koje dovodi do tog užasnog događaja, tolerira ga i postavlja zločin društveno prihvatljivim.

Neki od glavnih likova romana su u filmu drugačiji, kao i odnosi koje stvaraju.

Brešan: Htio sam intenzivirati dramu, da djevojčicu ne skriva baka nego majka, da ubijeni čovjek čija smrt potiče ubojice na otmicu djevojčice nije prijatelj nego otac... Želio sam intenzivirati emocije, jer u trenutku kad se potegne pištolj, da ga potegne brat na brata, a ne prijatelj na prijatelja. Kad dva lika uđu u sukob, da uđe sin s majkom, brat s bratom, i još se sve događa pokraj ljesa mrtvog oca koji tamo leži kao kakav mrtvi kralj. Drama je intenzivnija kad su odnosi među likovima bliskiji. Brat želi prijaviti brata sudu jer ne želi tolerirati da mu je brat ubojica djeteta i ratni zločinac. Bilo mi je jako važno da film bude obiteljska drama, a ne da priča bude politička. U romanu je super da te veze nisu čvrste, ali ne i u filmu. U romanu su bila petorica ubojica. U filmu se nema vremena razvijati pet likova, troje je sasvim dosta.

Jurica Pavičić u razgovoru o *Svjedocima* kaže da je zadnja verzija scenarija znatno promijenjena i da on na njezinu radu nije sudjelovao. Zašto promjene?

Brešan: Forma o tri priče je već postojala, ali odnosi nisu. Koliko god sam se bavio scenarijem pokušavajući intenzivirati odnose, nisam uspijevao – jer sam pratio roman. Dva, tri tjedna pred snimanje sam shvatio da neće biti dobar film. A probe su već krenule! Pazi, bio bi taj film možda i dobar i da je ostala predzadnja verzija scenarija, ali ne bi bilo intenziteta koji sam želio. Bio bi to mnogo više politički film, a mnogo manje film burnih emocija kakve daje obiteljska drama. U toj zadnjoj verziji su se promijenili neki likovi – brat, majka, otac, bratova djevojka-novinarka, i izbacio sam lik novinara koji je imao sukob s onim doktorom.

Sjećaš li se neke konkretnije situacije koju si dodao u zadnji čas?

Brešan: Samoubojstvo. Samoubojstvo Bojana Navojca koji stavi bombu u usta i potegne upaljač. To sam dodao na prvi dan snimanja.

To je jako važna scena. Promjene likova su značile i promjenu njihovih psihologija što pak povlači i promjene u njihovim postupcima...

Brešan: Kad se promijeni jedan odnos, više ništa nije isto. Najedanput onaj koji pokuca na vrata nije kolega nego je sin pokucao svojoj mami. Mater (Mira Karanović) je dobila intenzitet, ona je u Juričinu scenariju bila točno takva kakva je u filmu, samo što je u filmu dobila odnos sa svojim starijim sinom, a ne sa sinovim prijateljem. Ona odjednom više nema problem "držati stranu" svome sinu nego ima problem s *dva* sina koja su potegla pištolj jedan na drugog. Kako sam promijenio te odnose, sve ostale kockice su sjele na svoje mjesto. No nije mi bilo teško jer sam o svim likovima znao sve kroz onih sedam verzija prije pa sam mogao u manje od dva tjedna napisati scenarij. Tu mi je pomogao Živko Zalar (direktor fotografije). Živko je radio jako puno na prvom kadru, to je kadar koji traje šest minuta, a scenaristički skoro da i ne postoji. Tim prvim kadrom morao sam reći: a) ovo je jedna priča sporog ritma, b) pratit ćemo ove ljude u raznim situacijama i c) njihove sudbine će se isprepletati. Ja to kažem u prvih šest minuta i onda je poslije lako pričati priču. Zalar je napravio odličan posao, taj kadar je u svjetskim mjerilima dobar.

Kakve su bile reakcije ekipe na promjenu scenarija?

Brešan: Kad sam dao glumcima novi tekst... to je bilo divno! Scenarij je bio koncipiran onako kako ide film: najprije jedna priča, pa druga priča, pa onda komadići jedne priče, pa komadići druge priče, treće... to lako pratiš na filmu jer pamtiš sliku. Kad su pročitali scenarij, glumci su rekli da ništa ne razumiju, da nemaju pojma o čemu se tu radi. Rekao sam: "Ajmo ljudi uzet' škare, izrezat' scenarij i složit' kronološki scene, da ljudi znaju što glume!"

Jesi li i sebi tako pomagao sa slaganjem kronologija, s obzirom na to da je složena struktura filma?

Brešan: Ne, sve sam imao u glavi. Imao sam snimljen film u glavi. Iz scene u scenu sam znao kako ide.

Matišićeve drame poslovično vrve filmskim motivima, pa tako i Žena bez tijela. Što te "zakačilo" za nju zbog čega si poželio raditi film *Nije kraj*?

Brešan: Zapravo, zakačilo me ono čega u drami uopće nema. A to je ljubavna priča.

Branitelj i prostitutka su, prigodno za film, dva potpuno različita svijeta.

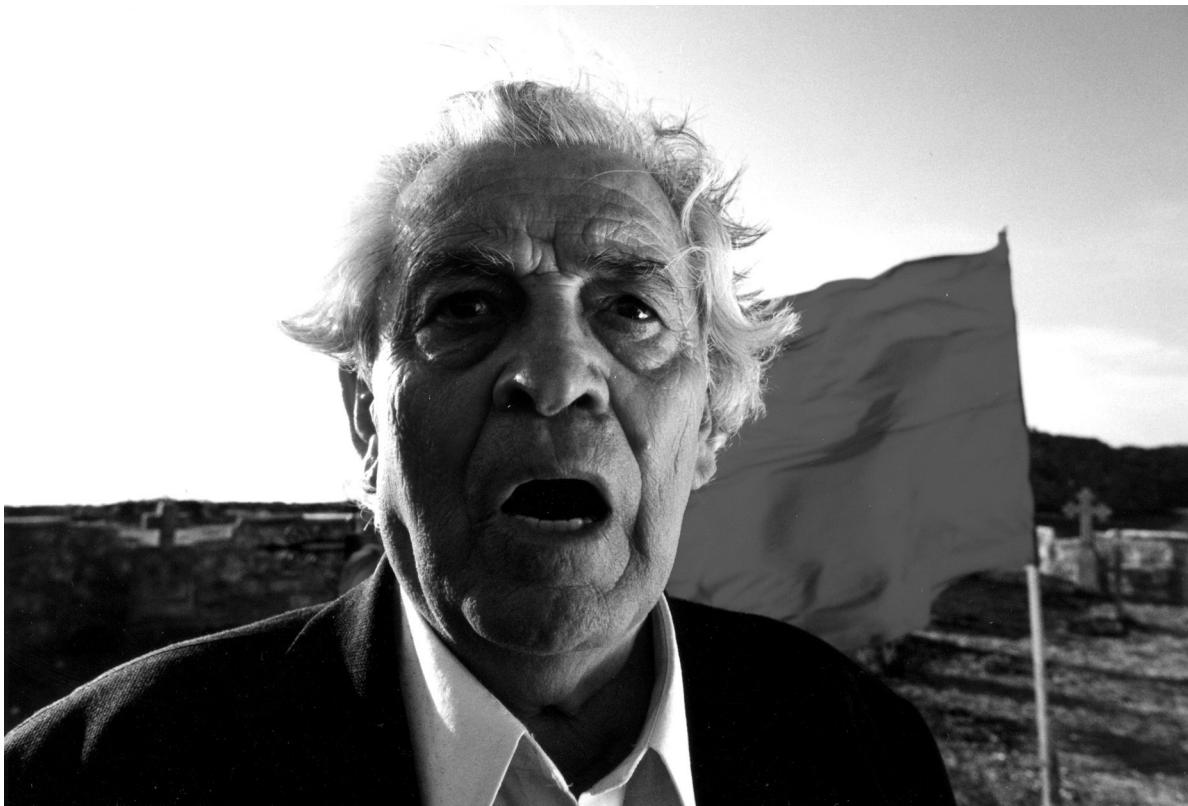
Brešan: U drami on nju dovodi kući i samo se s njom želi oženiti (da bi joj ostavio mirovinu nakon svoje smrti i tako se iskupio za ratno nedjelo u kojem je asistirao svojim suborcima dok su je silovali). Za ljubavnu priču nema vremena, drama je jedinstvo mesta, vremena i radnje. I to je genijalan motiv, briljantan. Ali se meni svidjelo ono što latentno postoji u drami, a to je mogućnost ljubavne priče. I odmah sam Mati rekao što me zaintrigiralo...

Ali to onda zadire u osnovni motiv drame...

Brešan: To najdublje zadire u prvi motiv: da li junaka motivira ljubav ili savjest? Ako je ljubav, može biti djelomično savjest, ali onda ona nije toliko bitna. Ako je u pitanju samo njegova savjest jer umire bolestan od karcinoma, onda gubim emociju. To smo Mate i ja odmah raščistili – meni je važna emocija između glavnih likova. I sad tu dolazi do drugog problema. Ako razvijamo emociju, motiv silovanja iz drame postaje problematičan. Da li bi se žena zaljubila u čovjeka koji je sudjelovao u njezinu silovanju? Ako joj ne kaže da je sudjelovao u njezinu silovanju, faktički je siluje po drugi put. Ako joj kaže da je sudjelovao, nema šanse da se ona zaljubi u njega. I to je bila "kvaka 22", opaki problem. Ima, naravno, filmova gdje je žena u odnosu sa čovjekom koji ju je silovao, ali to je *Noćni portir*, a mene ne zanima patološki odnos. Zatim sam došao do čudne spoznaje... da se žena ne može zaljubiti u čovjeka koji ju je silovao, ali da se može zaljubiti u čovjeka koji joj je ubio muža. Bar je tako u mom filmu.

A čuj, to je nekako prirodnije, muž je zamjenjiv, ali ovo drugo nije...

Brešan: Ti kao žena to razumiješ. No, to je delikatno pitanje, ubojstvo je svakako i pitanje oprosta jer se tu radi o okolnostima, ali silovanje je neoprostivo. Pogotovo na nivou da se nakon njega ostvari nekakva ljubavna veza. Nažalost, morao sam nešto žrtvovati, ili ljubavnu

Ilija Ivezić u filmu *Maršal* (1999)

priču ili motiv silovanja. Ali ako izbacim motiv silovanja, što ostaje? Zato smo uveli priču o snajperu. To rješava puno stvari: ubijen je muž, ubijen je muž pred očima žene, ona njega ne vidi, on nju dugo vremena gleda pa može razviti odnos prema njoj...

Kako ti je palo na pamet baš da bude snajperist? Zato što je vizualno atraktivan za film ili..?

Brešan: Radio sam 1995. godine dokumentarni film o vodu snajperista i razgovarao s puno njih. To su ljudi koji su tijekom rata imali vrlo delikatne zadatke.

Nije li to moralno dubiozan zadatak, čak kukavički, biti skriven od neprijatelja i nedodirljiv?

Brešan: To je naprosto takav vojni zadatak. Naravno i unutar njega možeš napraviti ratni zločin, kao što su srpski snajperisti po Sarajevu gađali civile, djecu... tako su snajperisti bili ljudi bez duše i srca. Postoji film *Neprijatelj pred vratima* – s jednim ruskim snajperistom i jednim njemačkim, pa tko će koga. A ima li tu časti, relativno je. Time što je snajperom ubio Desina muža, Martin nije izvršio ratni zločin. Njezin muž je bio srpski

vojvoda, zapovjednik paravojnih snaga, a taj čin sigurno nije dobio na lijepo oči, i zadatak snajperista je likvidirati neprijateljskog zapovjednika. To što ga je Martin čekao kod kuće i ubio nakon seksualnog čina sa ženom, to je takva priča, ali Martin nije ubio civila, nije napravio ratni zločin. Htio sam se maknuti od ratnog zločina jer je neoprostiv, ako nije ratni zločin onda ima šanse za ljubavnu priču.

U jednoj verziji scenarija, Desa je imala sina invalida u Beogradu, i Martin je išao po nju i doveo ih oboje kući. Zašto je to odbačeno i kako ste radili korake ka finalnoj verziji?

Brešan: Taj sin je bio čak i retardiran. Dali smo joj dijete da joj otežamo život. Ali vidjeli smo da smo mehanički nagomilali motive.

Da joj date opravdanje za to što se bavi prostitucijom?

Brešan: Da, ali.. na kraju je prostitutka zato jer je jedna potpuno alkoholizirana, izgubljena osoba i zato što je upala u ruke gadnim tipovima, makroima. Nakon te, preve verzije smo shvatili da smo previše nagurali motiva: silovana, retardirano dijete. Osim toga, ona Martinova



Krešimir Mikić i Mirjana Karanović u filmu *Svjedoci* (2003)

mama je bila stalno prisutna u stanu. Graditi ljubavnu priču s mamom u stanu je otežavajuće jer se intencije glavnih junaka slabije vide zbog prisustva treće osobe – zato smo maknuli mamu! Tako da su sve intervencije koje sam radio bile takve da dam mogućnost za razvoj ljubavne priče.

Kako si onda uklopio Martinovu savjest koja je u drami glavni motiv, a koju pobuđuje činjenica da umire od raka?

Brešan: U filmu, savjest je postala inicijalna kapsula – ali motiv je ljubav. Shvatio sam da ne mogu igrati kromnološki. Jer ako odmah bacim tu kartu da čovjek ima rak mozga i da će umrijeti, gledam ljubavnu priču koju neće ostvariti, a ja sam romantik, želim da ta ljubavna priča uspije. Što je klasična ljubavna priča? Imamo jednog muškarca i jednu ženu, a između njih prepreke. A ovdje tih prepreka ima jako, jako puno. Prva je to što je ona prostitutka pa je mora otkupiti od makroa, dovesti kući. Druga prepreka je da je on ubojica njezina muža i da ona to ne zna. Njoj je čudno zašto ju je dovukao kući kad od nje ne traži seks, a otkupio ju je, pa ne zna je li homoseksualac ili nije. Zatim, kad ostvare ljubav,

ona sazna da je on ubojica njezina muža – opaka prepreka. Ona odlučuje hoće li otići od njega ili neće i s njim se obračuna, ali tada izvana nastupe problemi, njezini suborci ga žele likvidirati. I oni se uspiju izboriti s neprijateljima i ostvariti ljubav, ali sada dolazi završna prepreka – on je smrtno bolestan. Ona odlazi. Ako tu prepreku stavim na početak, propada mi priča.

Ne nužno, ako se stvar obrne: ljudi se zaljubljuju i u bolesne, tim više je takva ljubav tragičnija. Tada bi moglo biti zanimljivo gledati njezinu unutrašnju borbu kojom se opire da se zaljubi. Pa i ako se zaljubi u čovjeka koji ima rak, ona još uviјek ne zna njegov pravi motiv zašto ju je doveo, da se osjeća odgovornim što je ona, izgubivši muža, postala prostitutka.

Brešan: Da, ali ja ovdje igram između komedije i tragedije, ako krenem s rakom, nema više komedije. A druga stvar je što je onda onaj dijalog kada joj Martin nudi brak da je materijalno osigura nakon svoje smrti, predvidljiv dijalog. Ovako, kad taj dijalog počne u filmu, ne znamo kamo će nas odvesti. I kad kaže da ima rak mozga, i gledatelj je iznenaden, u nevjericu kao i Desa, kasnije dokažem da ga ima. Dramaturgija je jako

slobodna jer smo uzeli sveznajućeg pripovjedača, Roma Đuru, koji je neutralan: on je na početku radnje onaj koji spaja i dovodi Martina u Beograd. U scenariju Đuro nije imao teksta, ali smo znali da će biti pripovjedač.

U scenariju nije bilo Đurinog voice overa?

Brešan: Nije ga bilo u scenariju. Pa nisam znao koliko će trajati kadar, kako da znam što će govoriti?

Ali on ponekad daje ključne informacije. Nije li to teži put, uvoditi ga poslije snimanja?

Brešan: Ovaj film sam mogao izmontirati bez *voice overa*, ali bi trajao pola sata duže. Morao bih mnogo više vremena potrošiti na nebitne informacije. Taj *voice over* daje priči štih komedije koji mi je trebao i znao sam da kad počnemo skupljati film, prelaziti iz vremena u vrijeme, da će mi taj *voice over* trebati da mi malo pomogne pratiti film jer bi bez njega taj film običan gledatelj malo teže pratio. Uzor mi je ovdje bio *Djevojka od milijun dolara*. Tamo je sveznajući pripovjedač sporedni lik koji baš i nema neke veze s pričom, pogotovo ne sa zadnjim dijelom, i on priča priču o sudbini trenera i boksačice. I to je dobro.

Mnoge stvari su se dogodile u montaži. Scenarij nije napisan kao slagalica, bio je napisan kronološki, bilo je *flashbackova*, ali ne ovako kako je u filmu. Scenarij je počinjao s praćenjem Linde Begonje i ljubavnika, s detektivskim motivom, dakle onim što Martin radi za život. I time kako Martin pri seksu s likom koji glumi Mila Elegović vidi kazetu i onda odluči otici po Desu. Taj sam blok prebacio za kasnije, a film započeo situacijom da Martin dođe kod Đure i kaže: "Ajmo u Beograd". To sam napravio zato da bih kasnije u filmu otkrio o čemu se zapravo radi, htio sam da postoji jedna tajna. Zato sam na početak stavio Martina koji traži kazetu, a mi ne znamo još zašto je traži nego čemo tek otkriti. Ovaj film počinje kao lagana komedija u kojoj Đuro snima pornić s ovcom i slično. A onda najedanput počne prelaziti u nešto drugo: rat, snajper, vidimo pijanu Desu u autobusu koja polugola lupa po staklima, i stvari prestaju biti smiješne.

Sviđa mi se onaj trenutak kada Martin u bordelu gleda be-svjesnu pijanu Desu i krene mu suza. Možda zato što je patetika vještvo izbjegnuta time što gledatelja tek u tom trenutku ozbiljno zanima zašto je jedan mladić došao u beogradski

bordel otkupiti kurvu. Taj detalj mi se, možda paradoksalno, čini najiskrenijim, najmanje kalkuliranim trenutkom u filmu.

Brešan: Da, svi su mi rekli, "nemoj to, to je melodramatično". Ali, pitam ih, zašto on radi sve to što radi ako nema izuzetno snažan motiv? No zašto su bile takve reakcije – zato što smo u toj verziji scenarija na početku znali razlog Martinova odlaska u Beograd, a u montiranom filmu je to bilo iznenadnje. Naime, ovaj film je velikim dijelom složen u montaži. Prvi put sam upotrijebio taj postupak u kojem je Sandra Botica-Brešan, moja žena, napravila lavovski dio posla. Trebalo je dozirati tajnu, davati informacije, i ono što mi je bilo jako važno – paralelno vući radnju kroz komediju-dramu-komediju-dramu i da na kraju uđemo dublje u dramu, a završimo u komediji. Scenarij je bio napisan kao nizanje komedija, komedija, komedija, da bi se nakon 45 minuta pretvorila u dramu, a to nisam htio. Dogodi se nesrazmjer, predugo smo u komediji da bi gledatelji kasnije prihvatali dramu.

Svjedoke si radio kao čistu dramu. Ako ne računamo onu jednu komičnu rečenicu koja je očito dodana po glumcima...

Brešan: "Jedan s velikom glavom, jedan s velikim nosom i jedan ružni." Pređo je trebao opisati trojicu ubojica, a da to ne traje dvije minute. U *Svjedocima* nisam mogao dodavati određenu dozu humora, jer kad bi imao imalo humornog diskursa, to bi značilo da držim figu u odnosu na temu. Ja se u ovakovom filmu moram skinuti gol, ne mogu imati neki ironični odmak, i to gledati s neke svoje visine. Ja nemam prava na tu visinu, moram biti na dnu zajedno sa svima.

Jesi li iz tog razloga, kombiniranja žanrova, uzeo motiv naplaćivanja lažnih informacija o grobovima nestalih u ratu koji se nalazi u drugoj Matišićevoj drami, *Sinovi umiru prvi*, a koja je urnebesna crna komedija?

Brešan: U filmu su oni dijelovi koji su *Žena bez tijela* – drama, a ono što su *Sinovi* – komedija. Iako, naravno, ne doslovno. Da, namjerno sam iskombinirao te dvije drame da bih vodio paralelno komediju i dramu kroz film.

To ti je ispočetka bio svojevrsni izazov?

Brešan: Opaki izazov. Ali, prva verzija scenarija nije bila takva. Prva verzija je bila čista drama. Malo nam je falilo zraka, da se malo priča otvori.

Pisanje scenarija je konstantno donošenje odluka, od velikih promjena do detalja, i ponekad postoji mnogo pravaca koji se mogu izabrati i lako se izgubiti u tome. U tom slučaju slušaš instinkt?

Brešan: Generalno, radim po instinktu. Kasnije sebi objašnjavam zašto sam nešto napravio jer mi treba to objašnjenje, jasniji mi je sljedeći potez. Ali u trenutku kad trebam nešto napraviti, ne radim "po pameti", nego po instinktu. Kad sam radio one velike promjene u *Svjedocima*, nisam znao gdje će me to dovesti, ali mi je instinkt rekao da to probam i video sam da je ta verzija bolja. Ne, možda, bolja, nego da više pripada meni. Ali, ima još jedna stvar. Bio sam asistent režije deset godina i bio sam asistent Zvonimiru Berkoviću, a Berk je stvarno znao pisati. I video sam na svoje oči kako se rješavaju problemi. Kad bi video da je nešto problem, Berk je sjeo, pero u ruke i napisao novi dijalog koji bi rješavao sve dramaturške, ali i režijske probleme.

Pomaže li ti u tim situacijama razgovor ili suprotno, radije se izoliraš?

Brešan: Razgovor mi pomaže. Razgovarao sam i sa Zalarom i s Matišićem. Ali znaš kako se kaže, svakog poslušaj, po svome napravi. Kad te netko upozorava na probleme, neće ti nitko dati rješenje, ali ako te upozorava onda znaš da negdje nešto ne štim.

Još bih se malo vratila na scenarij filma *Nije kraj*. U drami *Žena bez tijela* lik Martinove majke dobiva jaku funkciju u epi-logu nakon sinove smrti jer otvara pitanje hoće li svjedočiti protiv Martinovih suboraca i tako nastaviti Martinov pokušaj da iskupi ratnu krivnju, možda je čak podići na društvenu razinu. S obzirom na to da u filmu nema ratnog zločina, zanima me zašto niste izbacili lik majke?

Brešan: Mama mi služi da dođem do njegove bolesti. Mama mi je dobar lik jer je to jedna opća atmosfera u Hrvatskoj. Ona leži u bolnici i tako sam mogao napraviti Doktora kojega glumi Kerekeš, a to je doktor iz pakla.

Kerekeš je i u *Svjedocima* glumio doktora iz pakla, samo više u ulozi Mefista.

Brešan: Da. Kerekeš i Kuhn (policajski inspektor) su imali scenu u *Svjedocima* koju su napravili gotovo sami. Ja sam dobio salmonelu i nisam taj dan bio na snimanju. Probe te scene smo radili u bolnici, ali na snimanju su je njih dvojica napravili bez mene, tako dobro da sam

pitao: "Da ne dođem ni sutra na snimanje? Možda nam krene..."

Čisti negativci i čisti pozitivci su uvijek stereotipizirani. Lik Doktora u *Svjedocima* je jedan takav negativac: control-freak, ovisnik o moći i manipulaciji. Ili su pak sadisti, svakako predvidljivi. A opet ljudi vole absolutne negativce. Hitchcock je rekao da je film jak koliko je jak negativac.

Brešan: Da, koliko je antagonist jak, toliko je situacija opasna. Koliko je Aleksa blesav da stvarno opali oružjem po gradu, toliko je situacija opasna. Doktor je Juričin lik. Negativci su zgodni za igrati i pisati, lakši su. Mene više zanimaju motivi ljudi bez obzira bili oni negativci ili pozitivci... Kad imaš negativne postupke, oni proizlaze iz neke situacije, realnih motiva, života koji te doveo u to. Zašto bi Aleksa bio negativac? Našao se kao oficir u glupoj situaciji, psihičko stanje mu je takvo kakvo je, žena mu je takva kakva je, mi ga na određeni način razumijemo. Ja zapravo i ne mislim da je Aleksa negativan lik. Čak sam se trudio da i obrnutu, sotonsku logiku Kerekešova Doktora iz pakla iz *Svjedoka* pokušamo razumjeti. Ne opravdati... Taj lik je jako logičan čovjek, ali to je zastrašujuća logika. S tim da je Kerekeš napravio zanimljivu ulogu stavnog političara kojemu neću reći ime, političara koji je u stanju reći "humano preseljenje" bez imalo obzira za to kakve životne tragedije ta rečenica donosi. To su političari koji razmišljuju o tezama, a ne o životima ljudi, oni ih ne vide. Kod negativaca mi je zanimljiva njihova biografija, kako su postali takvi kakvi jesu. Jer je to ključni emement.

Mladen, suborac u drami, odličan je negativac jer je vrhunski licemjeran i to ne u političkom smislu da govori u što ne vjeruje, nego on vjeruje u to da su, počinivši ratni zločin, počinili nešto ispravno, pravedno. U filmu je taj lik ublažen i on je glavni um koji organizira naplaćivanje lažnih informacija obiteljima nestalih u ratu, promjenili ste ga tako da bezobzirno zaraduje na tuđoj nesreći, a stalno citira Shakespearea.

Brešan: U drami je to tako jer postoji ratni zločin, u filmu ga nema pa se i negativac promjenio. On više nije sudionik, ali mi je trebao da protagonistima postavi prepreke, i jer sam htio dati malo širu sliku Hrvatske. Inače, on citira Shakespeareove sonete, a soneti su se u Shakespeareovo vrijeme upućivali muškarcu. Tko shvati shvati, meni je to bilo zanimljivo na koji način je taj čovjek lud.

Zanima me kraj. Pređin lik, Đuro, kaže u jednom trenutku: "Ono što je rečeno, ne mora biti suđeno", misleći na junakovu smrtnu dijagnozu.

Brešan: Na kraju sam ostavio otvoreno hoće li Martin umrijeti ili neće. Ostavio sam kraj otvorenim: možda će ostati živ a možda i neće, ne znam.

Nakon kraja priče, Đuro kaže: "Ovo nije kraj", i dalje se film nastavlja u nekoliko, da tako kažem, krajeva. Je li to zbog toga da se završi happy-endom s ironijskim odmakom, a koji je, barem se meni čini, neka vrsta tvog autorskog potpisa?

Brešan: U *Otoku, Maršalu* i *Nije kraj* postoji neki ironijski kraj, ali u *Svjedocima* mi to nije bila namjera. Tamo likovi na kraju idu na granicu i želio sam napraviti tu granicu, ali ne realnu, s rampom, nego granicu rata i mira, života i smrti, i da oni na toj granici postaju nova obitelj. To mi je bila ideja, ali naravno teško je to objašnjavati na racionalnom nivou, to je nešto što se osjeća ili ne osjeća. Cijeli film *Svjedoci* je mračan, htio sam napraviti drugačiju sliku kraja, "ružičastu". Iako, na nivou realizma, nema tu happy-end: djevojčica je siroče bez igdje ikoga, on bez noge, s njom ima neki čudan odnos, ostavili su sve iza sebe, nikakav happy-end. *Nije kraj* je hrvatsko-srpska ljubavna priča i ako dvoje glavnih junaka odu skupa, bez obzira na to ima li on rak ili nema, onda sam rekao – "ljubav je rješenje". Ali ako ne budu na kraju zajedno, onda sam rekao – "nema rješenja". U moj svjetonazor ne spada da se oni razidu nego da ljubav jest rješenje. Ako oni mogu, onda svi možemo.

Đuro stalno spominje kako je sve što vidimo u filmu, čitava priča, slučajnost. Jesi li htio izbjegći ono pravilo da se priča gradi događajima koji ne samo da logično slijede jedan iza drugoga, nego i jedan zbog drugoga?

Brešan: Htio sam reći da iza svega stoji Božja intervencija. Martin nije slučajno naletio na Desinu kazetu, i to čovjek koji ne gleda porniće. Nego je naletio na lik koji glumi Mila Elegović koja se uzbuduje tako da pri seksualnom činu gleda porniće, a lik na toj kazeti je bila Desa koju je on prepoznao.

Zašto nisi onda podcrtao da je on vjernik? Slučajnost i Božja intervencija nije isto, isto je samo vjerniku, nevjerniku nije.

Brešan: Razlika između drame i filma je u ovome: drama se bavi pitanjem da li mi istovremeno možemo biti "veliki Hrvati" i kršćani? Mate kaže da ne možemo. Ako ćeš

se ponašati kao kršćanin, nećeš se svidjeti "velikim Hrvatima". Koja je implikacija da to iz teatra koji je mnogo artificijeljni prenesem u film? Znam da je Martin u filmu vjernik, da u to nema dvojbe, ali ako inzistiram na tome, to znači da on svojim plemenitim postupcima kupuje sebi kartu za raj. A to nisam htio.

I za kraj, kad pišeš, koliko otprikljike verzija scenarija pišeš?

Brešan: U kompjutoru imam, prvo: *Žena bez tijela* 1. pa do 23, onda *Nije kraj* od 1. do 13. verzije.

Kako rješavaš blokade pri pisanju, situacije kad ne znaš što dalje ili pad motivacije?

Brešan: Neke blokade nemam, ali neki put pročitam scenarij pa mislim da ništa ne valja... vidim da sam otišao u krivo. Pa odem mjesec dana i ne taknem scenarij! Onda pročitam i prestravim se koliko još posla imam. Tako je bilo s Juričinim scenarijem, završili smo u sedmom mjesecu, otišao sam na more i 10. rujna se vratio, pročitao i rekao: "majku mu!" i onda sam do 11. mjeseca muljao po tekstu da bih u dva tjedna napisao scenarij.

Ipak još jedno pitanje. Radio si s više scenarista, pa kako izgleda ta komunikacija s obzirom na to da se svi izbori ne mogu argumentirati nego se na kraju svodi na to što se nekome svida ili što nekoga negdje dira ili ne dira?

Brešan: Kada dogovorimo pravac u kojem idemo, onda tu nema puno dvojbi, onda znaš što paše tom pravcu, a što ne paše. I scenarist i ja, kako se koji čega sjeti, dopunjujemo detaljima, ali nekako se uglavnom detaljima bavim ja. Scenarist mi je užasno važna osoba, scenarij je temelj svega, a ja nisam sam to u stanju napraviti. Potrebno mi je da netko napiše scenarij da bih ja kao redatelj, i kao scenarist, stvorio odnos prema tome. Kako mi zapravo pričamo priče, i scenarist i redatelj, samo na drugačije načine, pokušavaš ispričati priču na što bolji i zanimljiviji način pa nije važno što ja više volim nego pomaže li to rješenje priči ili ne. Gadno je kad se razilazimo u tome da li nešto pomaže priči ili odmaže. Ali, kad počne snimanje, moram znati reći kameri gdje da stane, glumcu što da radi... moram stajati iza scene koju snimam i iščitati je na točan način. Znam da se sa scenarijem na kraju moram suočiti sam.

Josip Grozdanić

Dobri dani za hrvatski film

Uz program igranih filmova na 19. Danima hrvatskog filma, Zagreb, 6-11. travnja 2010.

Za razliku od 17. te 18. prošlogodišnjih "punoljetnih" Dana hrvatskog filma, na kojima je izgledalo da Dani na rubu zrelosti traže smisao vlastitog postojanja i zahtijevaju dodatni angažman na osmišljavanju i koncipiranju, ovogodišnja je, devetnaesta festivalska smotra domaće kinematografije protekla sasvim mirno i bez ikakvih sporenja. Razlog tome donekle se krije i u dobrano nekritičkom pristupu izbornika programskih sekcija koji su, možda vođeni i željom za nezamjeranjem, u neke segmente programa (ponajviše u igrani, ali u stanovitoj mjeri i dokumentarni) uvrstili ostvarenja koja ipak nisu zavrijedila prikazivanje na Danima. Zapazio je to i tročlani ocjenjivački sud Dana, koji je na samom početku zaključio da "ili su selektori bili previše liberalni, ili su se prošle godine u Hrvatskoj snimali stvarno jako dobro igrani filmovi". Nažalost, posrijedi je ipak ono prvo, odveć dobrohotan stav nekog izbornika zbog kojih su Dani bili sadržajno pretrpani i neformalno produženi za jedan dan. Međutim, spomenuti prigovori ipak su načelne prirode, budući su i ovogodišnjim izdanjem Dani još jednom potvrdili svoju važnost. Jer, premda je riječ o manifestaciji koja je u sve bogatijoj ponudi filmskih festivala u Zagrebu i diljem Hrvatske osuđena na tavorenje na margini zanimanja kulturne i šire društvene javnosti, razlog čemu je i nepostojanje jasno profilirane i posve suvisle koncepcije, neosporna je i činjenica da sve veći broj gledatelja na svakom novom izdanju Dana jasno ukazuje da za filmskim festivalom ovakva profila svakako postoji potreba i da bi vrijedilo detaljnije poraditi na njegovu osmišljavanju i koncipiranju. Kao što sam na stranicama *Hrvatskog filmskog ljetopisa* već konstatirao, pored toga bilo bi poželjno i da na čelo festivala dođe neka energičnija i smislom za (samo) reklamu obdarenija osoba, koja bi poradila na profesionalnijoj organizaciji Dana te njihovu atraktivnijem marketinškom profiliranju. Ovako Festival i dalje ostaje ne pretjerano ambiciozna smotra čija je temeljna zadaća

dokazivanje vitalizma hrvatskog filma.

Dakako, sve navedeno nimalo ne umanjuje kakvoću pojedinih ostvarenja koja ljubitelji domaće sedme umjetnosti najčešće nemaju priliku gdje pogledati. Istina, zahvaljujući recesiji i štednji, hrvatski film na državnoj dalekovidnici trenutno uživa izuzetno dobar tretman, jer se svakog petka u udarnom terminu na Prvom programu HTV-a prikazuju najsvježiji i najčešće vrlo solidni dugometražni igrani naslovi. Svakako, među čak 36 naslova kratkog metra uvrštenih u igranu selekciju 19. Dana, našlo se prilično vrijednih, svježih i intrigantnih djela, ali, nažalost, i onih za koje je teško dokučiti čime su zasluzili uvrštenje. Autori igranih filmova glavne su tematske preokupacije pronašli u intimnim, obiteljskim, ljubavnim i egzistencijalnim dramama u pravilu urbanih mladih ljudi, a pored razvidnog utjecaja carpe-rovske kratke proze iz koje je posuđen zamjetan broj celuloidnih tema i motiva, može se primijetiti i sve izraženija tendencija mladih autora da se okušaju u stvaranju filmova ceste.

Sara Hribar predstavila se dvama kvalitativno ujednačenim djelima, istinitom pričom o ubojstvu zagrebačkog taksista, crnoumornom egzistencijalnom dramom *Ta tvoja ruka mala* i romantičnom melodramom artističkih pretenzija *Libertango*. Oba filma imponiraju sugestivnom melankoličnom ugođajnošću i uspjelim dočaravanjima egzistencijalnih tjeskoba protagonista zarobljenih u životnom limbu i rutini svakodnevice. Dok *Libertango*, priča o "kraju ljubavne priče" dviju djevojaka, crno-bijelom fotografijom te umetanjem pomaknutih, nadrealnih i poetičnih sekvenca mladog para koji pleše na zagrebačkom Glavnom kolodvoru, propituje teme ljubavi, slobode, posesivnosti, nesputanosti i (ne)pristajanja na konvencije, *Ta tvoja ruka mala* usmjeren je na čudne putove sudsbine, životnih slučajnosti i neumitne tragične kobi koja će nesretnog taksista Ivu Robića, u skladu s crnom obiteljskom "tradicijom", jedne srijede odvesti u smrt. U oba filma autorica iznimno mnogo pozornosti

posvećuje kreiranju sugestivnog ozračja, ekonomičnom no efektnom karakternom profiliranju protagonista (oni u *Libertangu* su fluidniji, dok je taksist u *Ta tvoja ruka mala* konkretniji i životniji), pogotovo pri radu s glumcima, pa je prilično razvidno kako je došlo vrijeme da se Sari Hribar omogući rad na dugometražnom filmu. Dvama se filmovima predstavio i Kristijan Milić, nagašeno žanrovski i često *trash* profiliran autor koji u naslovu *Šampion*, priči o mladom redikulu Andriji koji tijekom rata u Bosni živi od pomoći vojnika, na ni po čemu pamtljiv način varira uvodni segment filma *Tu* (2003) Zrinka Ogreste, a u onom *Zamka (za) snimatelja* stvara bizaran *whodunit* krimić o nizu zagonetnih ubojstava s kojima se suočava ekipa na setu jeftinog pornića. Potonji je film, koji bi se duhovito mogao naslovit "Deset malih pornomana", zabavan, ali u osnovi i nepotreban primjerak eksploracijskog *trash-a*, no Miliću kapa dolje zbog dosljednosti u "furanju svog filma".

Nagrada za najbolji scenarij i Oktavijan u kategoriji najboljeg igranog filma opravdano su pripali Igoru Mirkoviću, scenaristu i redatelju kratkog filma *Inkasator*, prethodno prikazanog u sklopu omnibusa *Zagrebačke priče* (2009). Pet segmenta tog kakvoćom neujednačenog omnibusa na Danima su zaživjeli i kao zasebna ostvarenja, neka i djelomično izmijenjena, da bi ta dekontekstualizacija određenim filmovima pomogla, a nekim pak napravila medvjedu uslugu. Nekad vrsnom političkom televizijskom novinaru Igoru Mirkoviću leže urbane teme, što je bilo jasno još na 17. Danima hrvatskog filma, kada je prikazan njegov dvadesetominutni igranofilmski prvijenac, promišljena, stilski zaokružena i efektna drama *Krupni otpad*. Premda je riječ o određenom kvalitativnom koraku unatrag, Mirkovićev drugi igrani film realistična je, odlično odglumljena, ozračjem apsurga prožeta i duhovita crnouhumorna priča o starim supružnicima koji se prepadnu tamnoputog službenika Elektre koji im pokuca na vrata. Iako stari bračni par utjelovljuju uobičajeno izvrsni veterani Marija Kohn i Pero Kvrgić, u cijelini je nažalost posrijedi dobrano konvencionalna minijatura koja površno tematizira staračku osamljenost, otuđenost, teškoće u međusobnoj komunikaciji, zamrle odnose s djecom i strah od drugog i drugačijeg. Premda je pohvalno što autor u određenoj mjeri pokušava biti društveno kritičan i angažiran, on u tome povremeno zapada i u pretjeranu doslovnost, primjerice, u tome da stan dvoje staraca nalikuje na kavez

čije rešetke tvori i velika fasadna reklama za mobitel. U aktualan trend celuloidnog tematiziranja maloljetničkog nasilja i *bullyinga*, razvidan primjerice u ključnim ostvarenjima kontroverznog Larryja Clarka te hvaljenim naslovima *Iskuljenje na rijeci* (*Mean Creek*, Jacob Aaron Estes, 2004) i *Alpha Dog* (Nick Cassavetes, 2006), uklapa se i Nebojša Slijepčević sa svojim filmom *Šamar*. Priču o klincima koji rastu u disfunkcionalnim obiteljima i bez roditeljske ljubavi i brige, prepuštenima samima sebi i ulici, Slijepčević režira sigurno, a uporabom kamere iz ruke sugerira životnost i dokumentaristički realizam, oslanjajući se i na vrlo solidne male glumce s kojima se očito dosta radilo. Međutim, i ovdje su problem pretjerana doslovnost i banalnost, jer je od prvog trenutka jasno da će roditeljska nebriga rezultirati skretanjem djece u nasilje i kriminal, koji će se opet piramidalno generacijski perpetuirati kroz zlostavljanja mlađih, slabijih i(li) nezaštićenijih od sebe.

Sve do završne ironične poante, u kojoj netom zaposleni mladi Rom na reciklažnoj traci sortira otpad po kojem je sâm tog jutra prebiraо na Jakuševcu, naslov *Recikliranje* Branka Ištvančića svodi se na razmjerno zgodno, no uglavnom površno gomilanje, da ne kažem recikliranje stereotipa o "slikovitim" Romima i njihovu načinu života, koje spašava raspoložena uloga Slavena Knežovića. Oni segmenti *Zagrebačkih priča* koji gube "osamostaljenjem" svakako su *Najpametnije naselje u državi* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja, te *Špansko kontinent* Ivana Sikavice. Dok je prvi film ispočetka zabavna i duhovita, no u nastavku rutinska i nemaštovita lažna TV reportaža o naselju Siget, u kojem žive najgenijalniji ljudi, pri čemu je za razliku od verzije iz omnibusa djelo sada dobilo suvišan uvodni i završni dramaturški okvir s dvojicom policajaca, drugi je Hillovim *Ratnicima podzemlja* (*The Warriors*, 1979) nadahnuta, temom aktualna i pristojno režirana, no dobrano plitka priča o sukobima kvartovskih "bandi".

Nagradom za najbolju režiju kratkog igranog filma *Ništa osobno* uglavnom je zaslужeno nagrađen talentirani Marko Šantić, mladi riječki filmaš čiji je naslov *Sretan put Nedime* (2006) na Filmskom festivalu Tribeca 2007. godine ovjenčan priznanjem Student Visionary Award, kao i nagradom za najbolji kratki film na 12. Sarajevo Film Festivalu. Budući da to djelo nisam imao priliku pogledati, na temelju Šantićeva recentnog ostvarenja može se zaključiti da je riječ o promišljenom i žanrovski

usmjerenom autoru koji zna kako optimalno iskoristiti minutažu kratkog metra. Priča o međusobno karakterno različitim mladim delinkventima Roku i Borisu, koji jedne večeri krenu u pljačku kuće ne znajući da u njoj živi svećenik, dinamična je, dostatno energična i spretno režirana. Ako nije presmiono tvrditi, čini se da su autora za priču o nasilnim momcima i različitim aspektima dobra i zla dijelom nadahnuli filmovi *Funny Games* (1997) i (li) *Funny Games US* (2007) Michaela Hanekea. Za razliku od Hanekeovih filmova, *Ništa osobno* ne posjeduje izraženu socijalnu kritičnost, subverzivnost, kao ni crnoumorne metafilmske ekskurse, ali jest cjelovito, jezgrovito i inteligentno koncipirano djelo u kojem autor deomonstrira spretno snalaženje u zatvorenom prostoru i efektno korištenje mizanscene, te koje ga predstavlja u vrlo povoljnem svjetlu.

Dostatno vješto snalaženje u ograničenom prostoru odlika je rada i mlade Silvane Dunat, koja film *Hodnik k izlazu* potpisuje kao redateljica, scenaristica i montažerka, koja je usto izabrala i filmsku glazbu. Premda je riječ o ponešto pretencioznom i dijelom silom prilika plošnom ostvarenju, u kojem je naglasak stavljen na formu i u kojem se prepoznaju spomenuti Carverovi utjecaji, priča o vezi studentice Monike i njezina ambicioznog dečka Petra, odnosa koji je predočen isključivo u interijeru uskog hodnika u kojem se oboje svakodnevno kreću i gdje intenzivno pulsira život, prilično je vješto oblikovana "vježba na zadanu temu". Očekivano, u uskom će hodniku na vidjelo izbiti ne baš suptilno predočene međusobne razlike dvoje protagonistica, razlike u karakterima, temperamentima, očekivanjima od budućnosti i spremnosti na toleranciju, koje će se u završnici dosta ishitreno i nedovoljno elaborirano pokazati nepomirljivima i dovesti do prekida.

Vrlo slični carverovski motivi dominiraju i u filmu *Tetrapak* scenarista i redatelja Luke Peruzovića, priči o dvjema djevojkama u jednom zagrebačkom podstanarskom stančiću kroz čiji večernji razgovor postaje jasno da je njihovo ljubavnoj vezi došao kraj. Očito je da se među njima već odavno sve svelo na rutinu, da ona zrelja i možda starija cura – u interpretaciji Marije Tadić – tek iz navike i straha od drastične promjene još uvijek, ali sve teže, podnosi nezreliju i razmaženu djevojku, koju tumači Lana Barić (koja je i protagonistica sjajnog *Žutog mjeseca* Zvonimira Jurića, također segmenta *Zagrebačkih priča* neuvrštenog u program DHF-a). Tjeskoba njihove

veze u raspadanju i egzistencijalne dvojbe jedne od djevojaka efektno su i gotovo opipljivo minimalistički dočarane i redukcijom svjetla, smještanjem većeg dijela filma u interijer tamnih tonova te završnom sekvencom u kojoj zrelja cura besciljno noću hoda pored prometne ceste.

Dok ulogama u dugometražnim igranim filmovima i nema previše sreće, za što je najbolji primjer posve promašena egzistencijalna socijalna drama *U zemlji čuda* (2009) Dejana Šorka, prepoznatljivo lice iz TV reklama i glumac ZKM-a Goran Bogdan neusporedivo je zanimljiviji u filmovima kratkog metra. Na ovogodišnjem je Danima tako nastupio u čak šest naslova u kojima je vrlo sigurno utjelovio niz senzibilitetima i karakterima različitih, pa i posve oprečnih likova. Među prikazanim filmovima autor ovog teksta kakvoćom izdvaja *Hladnu frontu* Uroša Živanovića, još jednu ugođajem Carverove poze prožetu minijaturu o dvoje mlađih, u naizgled skladnoj vezi, koji moguće upravo počinju zajednički život. Dok se u stanu u koji su se uselili prije nekoliko dana suše svježe lakirani parketi, njih dvoje toplu ljetnu noć provode na krovu zgrade u intimnom razgovoru i ljubavnim igricama. No jedna njegova nesmotrena rečenica o ne tako davnom susretu s bivšom djevojkom kod nje će izazvati ljubomoru i naznačiti pukotinu u prividno idealnom odnosu. Partnerica izvrsnog Bogdana ovde je podjednako uvjerljiva Marina Redžepović, dosad ne baš poznata glumica, koja je za sigurne i zrele uloge u filmovima *Crveno* Sonje Tarokić i *Puni krug* Barbare Vekarić ovjenčana nagradom Dana za najbolje glumačko ostvarenje, zbog čega se može pretpostaviti da je pred njom svijetla budućnost. I dva spomenuta filma za koja je nagrađena, kroz priče o zategnutim odnosima emotivne djevojke i njene posesivne majke, odnosno, o relacijama unutar ljubavnog trokuta čiji su vrhovi dvoje supružnika i njezin ljubavnik, nude zanimljive ali, nažlost, ne i poticajne varijacije manje ili više intrigantnih intimnih, egzistencijalnih i romantičnih drama.

Kao i na svakim Danima, i na ovogodišnjem je prikazano nekoliko filmova koje nije lako smjestiti u određenu vrstu. U pravilu su uvijek posrijedi djela koja se kreću na tankoj razdjelnici igranog i eksperimentalnog filma, a na ovim je Danima takav slučaj bio s filmovima *Colour Lab* Vladimira Končara i *Nestajanje* Josipa Viskovića. Dok prvi nudi likovno i koncepcionalno vrlo promišljenu, zabavno bizarnu, kombinacijom glume i plesa ostvarenu

priču o ekscentričnom znanstveniku koji u laboratoriju za proučavanje boja izučava utjecaj različitih boja na psihu i ponašanje žene, *Nestajanje* je tek nešto više od dvije minute dug, vizualno dorađen, te s asocijacijama na nijemi film ostvaren kroki o glazbeniku koji umoran nakon nastupa u garderobi doslovce počne iščezavati zajedno sa svojim instrumentom i dijelovima namještaja.

Nastupi očekivano izvrsne karakterne glumice Marije Kohn najuspjelije su sastavnice razmjerno atmosferičnih, no izvedbeno mediokritetskih i odveć akademskih filmova *Pola ure za baku* Jure Pavlovića i *Rublje* Nicole Volavka. Oba su filma drame o otuđenim obiteljima obilježenima generacijskim jazom i nerazumijevanjem, naglašavanjem opreka urbanog i ruralnog, odnosno, konzervativnog i modernog. U oba slučaja Marija Kohn je baka za koju djeca i unuci nemaju ni vremena ni strpljenja, a u naslovu *Rublje* njezin odnos s potomstvom dodatno je opterećen stvarnim i metaforičkim posljedicama, traumama i ranama iz minulog rata.

Angažman također sjajne i uvijek pouzdane Mirjane Karanović glavni je adut filma *Torta s čokoladom* Dorotheje Vučić, emotivne, razmjerno sugestivno ugođajne, elegantno režirane, nepretenciozne i crnoumorno pomaknute priče o ženi koja na pragu starosti iznenada postane udovica. Osim što smrću supruga gubi emotivni životni oslonac, remećenjem svakodnevnih bračnih rituala i suočenjem s neočekivanom samoćom Višnja gotovo gubi i smisao i razlog života. A u tom gubljenu smislu očitava se i autoričina nakana da ukaže na absurd tradicionalnih bračnih odnosa i malograđanskih konvencija, s osobitim žalcem usmjerenim na nemetljivo ironiziranje navodno immanentne i gotovo opsesivne potrebe žene da skrbi o svom, a u slučaju nužde o

bilo kojem muškarcu. Jer, potrebu da ugađa uvijek sitom i uredno odjevenom suprugu Višnja će na koncu pokušati makar dijelom kompenzirati svojim odnosom spram sitnog kriminalca Stalonea, mladića kojega je bezuspješno pokušala nagovoriti da je ubije.

Među ostvarenjima koja nisu zaslužila da budu uvrštena u konkurenčiju Dana osobito se izdvaja zamorni jednosatni film ceste *Odredište nepoznato* Vjerana Vukašinovića i Ines Šulj, dramaturški zbrkana, nekoherentna, isprazna, preduga i neopravdano ambiciozna priča o najboljim prijateljima Cigi i Maxu, koji jednog vrelog ljetnog dana u starom automobilu pokojnog Maxova djeda kreću prema moru. Želeći kreirati tarantinovsku cjelinu obogaćenu elementima horora, natruhamaapsurda i naznakama socijalnokritičkih opservacija, autori su baš poput svojih junaka, zalutalih u "negostoljubivim" hrvatskim bespućima, izgubili kompas i pogubili se u slijepoj vožnji među žanrovima i autorskim pretenzijama. Slično se može reći i za ponešto suvisliji naslov *Pet lakov koraka* Mije Prkić, priču o troje prijatelja koji će tijekom povratka automobilom iz Hercegovine u Split spletom okolnosti dosjeti u minsko polje zaostalo iz Domovinskog rata, u kojem će jedan od njih izgubiti život. Pravidno intrigantna dramska situacija u kojoj troje neodgovornih, budalastih i pripitih protagonisti iznenada postaju svjesni da su se našli u smrtonosnoj zamci, ne uspijeva prikriti besmislene dijaloge, krutu i statičnu režiju, nedostatak tenzije te antipatične i savim nezanimljive likove za čije sudbine gledatelj nimalo ne mari.

Napokon, zaključimo ovaj tekst konstatacijom da su ovogodišnji Dani imali sreću da se iz kvantitete prikazanih filmova u igranoj selekciji uspjela roditi i kvaliteta. A i to je već sasvim dovoljno.

* Manji dijelovi ovoga teksta iskorišteni su i u članku "Idu dani..." dvo-tjednika *Vijenac* u broju 421. od 22. travnja 2010.

Josip Grozdanić

Dokumenti vremena i ljudskih sloboda

Uz program dokumentarnih filmova na 19. Danim hrvatskog filma, Zagreb, 6–11. travnja 2010.

Dok je uigranoj selekciji 19. Dana hrvatskog filma programsko obilje rezultiralo pristojnom kvalitativnom razinom i sasvim solidnim projekom odabranih naslova, u selekciji dokumentarnih filmova to nažalost nije bio slučaj. Istina, prikazan je određen broj intrigantnih i vrlo zanimljivih filmova, redom biografskih ostvarenja s protagonistima koji su iskusili život na drugoj strani zakona i koji imaju problema s ponovnom adaptacijom u za njih možda neobnovljivu i zauvijek razorenu građansku svakodnevnicu. Vidjeli smo i niz angažiranih djela o osobama sa socijalne margine osuđenima na vječnu donkihotovsku borbu s vjetrenjačama društvenih predrasuda i ignorancije, kao i nekoliko slikovitih i razmjerno poetičnih priča o osebujnim umjetnicima koji tiho koračaju, ili su donedavno koračali, pored nas. Međutim, unatoč zavidnom broju od 31 izabranog dokumentarca, što svjedoči o živosti i potentnosti domaće dokumentaristike, teško je izdvojiti i jedan koji uistinu odskače kakvoćom i snagom. Razlozi tome možda leže i u činjenici da se u ovogodišnjoj konkurenciji, kao i prije dvije godine, nisu našla neka hvaljena djela koja smo imali priliku pogledati na nedavnom ZagrebDoxu, a kojima je na Danim svakako bilo mjesto – filmovima kao što su *Klasi optimist* Lane Šarić, *Zašto?* Ljubice Janković Lazarić, *Tjeskoba* Damira Čučića i *Čardak ni na nebu ni na zemlji* Miroslava Sikavice. Mogao bi se steći dojam da su se važnija ostvarenja našla izvan konkurenčije Dana; ipak, to ne znači da su ambiciozniji filmofili ostali kratkih rukava i da nisu imali priliku uživati u uistinu vrijednim djelima.

Nažalost, među takve sasvim sigurno ne pripada film *Ljudi s mlječnog puta* iskusnog redatelja Miroslava Mikuljana, koji se izvrsnim dokumentarnim filmovima *Radnica* (1978) i *Oproštaj* (1978) prije više od tri desetljeća afirmirao kao pronicljiv filmaš istančanog socijalnog senzibiliteta. Ovjenčani Nagradom Oktavijan za najbolji dokumentarni film, *Ljudi s mlječnog puta* bavi

se zagorskim seljacima koji vjeruju da će ulaskom Hrvatske u Europsku uniju doći kraj njihovu mukotrpnom pravljenju domaćeg sira i vrhnja, što bi im doslovce upropastilo egzistenciju. Premda je posrijedi uredan, nenametljivo režiran, neosporno zabavan i lako gledljiv film, autor povoljnije dojmove kvari odveć školskim i suhim pristupom temi, predugim trajanjem s posljedičnom redundantnošću te aranžiranjem duhovitih nosuvišnjih sekvenca, poput one u završnici kad se među protagonisticama, koje dijelom odjevene u narodne nošnje vlakom putuju na zagrebačke tržnice, u odori konduktéra pojavi popularni međimurski etno pjevač Mirko Švenda Žiga. A kad se vagonom zaori njegova pjesma, cjlina poprima nepotreban ironijski i parodijiski ton.

Znatno je poticajniji i sugestivniji film *Benjamin* Matije Vukšića, emotivna 26 minuta duga priča o inteligentnom i iznenađujuće zrelom sedamnaestogodišnjem Romu iz naslova koji, unatoč tituli državnog prvaka u natjecanju iz zemljopisa, ne uspijeva pobijediti predrasude i postići da bude sasvim prihvaćen. Živeći u romskom naselju u Međimurju, u okruženju koje je posljednjih godina na novinske naslovnice dospjelo i zbog izraženog antiromskog raspoloženja i rasističkih stavova, Benjamin se nimalo ne uklapa u stereotipne predodžbe o svojim sunarodnjacima. On je dijete građanski situiranih Jehovinih svjedoka koje se s roditeljima prilično oštro i argumentirano verbalno konfronterira oko religijskih dogmi i svjetonazornih ograda, a k tomu je i daroviti hip-hoper koji sa svojom plesnom skupinom naporno vježba i pobjeduje na natjecanjima. Međutim, sve to nije dovoljno da bi ga prihvatala šira zajednica, čiji pripadnici kao posljednji argument često potežu upravo činjenicu njegova etniciteta. Tužno je slušati mladićeve vršnjake, školske koleg(ic)e i deklarativne prijatelje koji ga opisuju kao prekrasnu osobu, dobrog i plemenitog momka, pravog "frenda" koji će uvjek sve učiniti za drugoga, dok istodobno njihova

neverbalna komunikacija i govor tijela kazuju nešto drugo. Primjerice, djevojka koja se svida Benjaminu – a naklonost je očito uzajamna – to sebi ne želi i nikad neće priznati, već uporno s određenom nelagodom i zazorom ponavlja fraze o njihovu isključivom prijateljstvu i neobaveznom druženju. Ponekad je posve razvidno da bi ona Benjamina željela dodirnuti, no u tome je očekivano sputavaju nepisani društveni zakoni i strah od reakcije okoline. A dok pred kamerom govori o svojim razmišljanjima, nadama i planovima, jasno je da je toga posve svjestan i Benjamin koji zna da je, unatoč svim svojim vrlinama i uspjesima, trajno osuđen na getoizaciju.

Naglašena segregacija drugih i drugaćijih, u ovom slučaju onih izrazito tjelesno hendikepiranih, kao i ponižavajući odnos prema njima, tema je odličnog filma *Kakva si s parama* Rasima Karalića. U njemu se govori o intelligentnoj, vedroj i ambicioznoj djevojci Merishi, osobi velikog stupnja invaliditeta, kojoj dekan jednog bosanskohercegovačkog fakulteta onemogućava ostvarenje davne želje – upis na studij, istodobno joj u lice hladnokrvno govoreći: "Ne mogu te gledati" i "Kakva si to?" Dok promatra kako Merisha, iako joj nedostaju i gornji i donji ekstremiteti, nevjerojatno vješto obavlja kućanske poslove i mijesi tijesto za kolače, gledatelj s grčem u utorbi sluša njenu isповijed o bezobzirnom načinu na koji je spomenuti dekan otpisuje kao studenticu, mlađu ženu i ljudsko biće.

U procesu odrastanja svojevrsnu samoizolaciju i getoizaciju odabrao je osamnaestogodišnji Ante, sin hrvatskih emigranata koji nepuno desetljeće s roditeljima živi u Švicarskoj. U filmu naslovrenom prema mladićevu imenu, scenarist, redatelj i snimatelj Zoran Zekanović tijekom sedam godina prati Antinu transformaciju iz dječaka u gotovo punoljetnu osobu, te bilježi njegova razmišljanja, svjetonazorske mijene i sve ono što bismo trebali nazivati sazrijevanjem. Dok je kao jedanestogodišnjak Ante senzibilan klinac koji se ne baš lako prilagođava novoj sredini, čeznući za mirnim djetinjstvom u starom kraju, svaka nova godina života i emigrantskog staža njega pogrubiće i od razboritog momka s osjećajem za pravdu pretvara u heavy-metalca te, napisljetu, skinheada koji prezire strance slične sebi. No to se može razumjeti i manjim dijelom pripisati mlađenačkim hirovima, a većim trajnom i razvidno traumatičnom osjećaju neprispadanja kojim je prota-

gonist obilježen u svojim formativnim godinama. Jer, Ante je osamljen i odbačen tinejdžer koji baš poput Roma Benjamina shvaća da će se vrlo teško i možda nikad posve integrirati u njemu uvijek strano društvo. Ipak, u dobi od 18 godina on je primjetno smireniji, racionalniji i svjetonazorno tolerantniji nego godinu-dvije prije, što ulijeva određeni optimizam za njegovu budućnost.

Uvodno spomenuti dokumentarni filmovi s protagonistima koji su zakoračili s onu stranu zakona (i morala) pa sad proživljavaju tegobne pokušaje ponovne adaptacije u društvo i svakodnevnicu, odnose se na filmove *Novinarov bijeg iz pakla droge* Ivana Perića i *Znak na Kajinu* autorica Tihane Kopse i Ljiljane Šišmanović. U prvom slučaju riječ je o nekad etabliranom splitskom novinaru Slavenu Relji, diplomiranom pravniku i dopisniku *Večernjeg i Jutarnjeg lista* koji je prilično kasno, tek kao tridesetrogodišnjak, upoznao drogu. Kao osoba koja prema vlastitim riječima nikad prije nije okusila alkohol ni zapalila cigaretu, Relja se vrlo brzo navukao na heroin koji je probao iz puke znatiželje, a naglo otkriven afinitet prema drogi rezultirao je svim općim mjestima i turobnim posljedicama iz repertoara liječenih ovisnika. Čitavo desetljeće kontinuiranog drogiranja od Relje je napravilo kradljivca i preprodavača obiteljske imovine, a on se vješto skriva i glumio normalnost. Srećom, na majčinu je inicijativu nekoliko puta boravio na programima detoksikacije i u komunama, isprva bezuspješno, sve dok se nije prijavio u zajednicu Cenacolo u kojoj je proveo četiri godine. Danas mu je najviše žao što je u bescjenje prodao svoju bogatu kolekciju filmova, jer Relja je veliki filmofil koji se poput nekog celuloidnog junaka danas diže iz pepela i s mukom pokušava početi novi život. Iako su neka prijateljstva i međusobno povjerenje odavno nestali, Relja vjeruje u sebe, što je razvidno i iz njegove gotovo terapeutske isповijedi kameri, u kojoj on vrlo realno, neposredno i bez imalo sustezanja govori o svojoj kalvariji.

Kroz kalvariju prolazi i Zadranka Ana Magaš, žena kojoj su mediji donedavno dodjeljivali titulu "najpoznatije hrvatske zatvorenice", protagonistica temom izuzetno zanimljivog i neosporno intrigantnog, no tek polovično uspjelog *Znaka na Kajinu*. U koncipiranju priče o bivšoj kažnjjenici osuđenoj zbog ubojstva muža u samoodrani, autorice su imale mogućnost dvaju pristupa. Jedan je pružao mogućnost davanja uvida u itekako tešku

životnu dramu, koju i sad doživljava bračnom nasilju izložena žena iz patrijarhalne obitelji, koja je u borbi za vlastiti život usmrtila agresivnog supruga, zbog čega je osuđena na drakonsku zatvorsku kaznu, znatno višu od standardne. Takav bi pristup pružio izravan, sugestivan, dinamičan i uz nemirujuć prikaz tjeskobnih i traumatičnih intimnih i psihičkih stanja mlade žene kojoj je oduzet kontakt s vlastitim sinom, a svjesna je da joj novi početak u rodnom kraju nije moguć. Ti su motivi donekle naznačeni i ovako, jer su nemir i nesreća Ane Magaš jednostavno neizbjegni i gotovo opipljivi, a očituju se u svakom izgubljenom pogledu njenih suznih očiju, pogledu gdjekad praćenom usiljenim osmijehom. Nažalost, autorice su odabrale drugu, svakako intrigantnu no znatno mekšu i benigniju koncepciju filma, onu u kojoj je naglasak stavljen na zatvorske dane protagonistice i na njezino suočavanje s počinjenim zločinom, što se gledateljima otkriva čitanjem zapisa iz njezina dnevnika. Također, vrlo je malo pozornosti posvećeno aktualnom stanju (anti)junakinje koja, u nemogućnosti pronalaženja bilo kakva posla u Zadru, za život danas zarađuje kao spremaćica na jednom kruzeru. Dakako da recepcija dokumentarnog filma o Ani Magaš ovisi i o apriornom mišljenju koje svaki gledatelj ima o njoj, mišljenju neizbjegno stečenom i na temelju tendencioznih, zlonamjernih i nerijetko posve lažnih medijskih napisa, čija je zacijelo najkorisnija svrha bilo da ukažu na licemjerje, patrijarhalni duh i stvarni položaja žena u našem društvu.

Među dokumentarnim djelima o velikim umjetnicima,

našim suvremenicima, osobito se izdvaja jedan naslov. Nije riječ o sasvim pristojnom, no suhoparnom biografiskom djelu *Meandar* Željka Senečića, priči o Juliju Kniferu, znamenitom hrvatskom slikaru s pariškom adresom. Nije posrijedi ni akademski, predug i pomalo zamoran film *Moć violončela* scenaristice i redateljice Anne Marije Dorčić, podnaslovljen kao *Portret Monike Leskovar*, naše čelistice svjetskog glasa. Nije to ni dokumentarni film *Leo Junek* Bogdana Žižića, pregledan i pedantan, ali ne i nadahnut prikaz životnog i umjetničkog puta ovog europski značajnog slikara 20. stoljeća. Naslov koji se izdvaja intimističkim ugođajem, sugestivnom poetičnošću i efektnim približavanjem kompleksne osobnosti svoje protagonistice, jest biografski dokumentarni film *Marija hoda tiho* redatelja Marka Stanića i scenaristice Paule Bobanović, priča o životnom putu i jedinstvenom umjetničkom djelu osebujne fotografkinje Marije Braut. Kao žena koja se nakon bračnog brodoloma u dobi od 38 godina neočekivano našla na ulici i životnoj prekretnici, te koja se odlučila svećenički smjerno posvetiti, kako kaže "samotničkom" i "vješticijem" pozivu umjetničke fotografkinje, Marija Braut je i s punih osam desetljeća života izuzetno vedra, oštromorna i energična žena, istinski dobri duh Zagreba koji s fotoaparatom u ruci neumorno obilazi ulice Gornjega grada. Dok prati priču gospođe Braut, priču za koju sama umjetnica tvrdi da "ima sumornu notu, baš kao i njen život", gledatelju u mislima odzvaju njezine riječi "ja odoh, fotografije ostaju..."

* Manji dijelovi ovoga teksta iskorišteni su i u članku "Idu dani..." dvo-tjednika *Vijenac* u broju 421. od 22. travnja 2010.

Jurica Starešinčić

Razlog za optimizam je dovoljno

Uz program animiranih filmova na 19. Dанима hrvatskog filma, 6–11. travnja 2010.

62 / 2010

S pravom se ponosimo poviješću naše animacije. Napokon, to je vjerojatno jedini segment naše kulture koji je u jednom trenutku (krajem 1950-ih i početkom 60-ih) stvarao globalne trendove i kroz Zagrebačku školu crtanog filma ostao od enciklopedijskog značaja sve do danas.

Čudi stoga da je tek ove godine, prvi put od osnivanja Dana hrvatskog filma, Velika nagrada, znana i kao Grand Prix, pripala jednom animiranom filmu. Znači li to da je kvaliteta domaće animacije toliko lošija od ostalih filmskih rodova u zadnjih dvadesetak godina? To je, naravno, pitanje bez jednoznačnog odgovora, ali priznanja na najuglednijem festivalu animacije u Annecyju¹ sugeriraju da većina nezavisnih (u našim skućenim uvjetima to znači stranih) procjenitelja ne misli tako.

Je li onda pravi razlog u još uvijek podcenjivačko-pokroviteljskom stavu filmske struke prema "šarenim crtežima za djecu i glupe odrasle"? Sudeći po broju studija i temata posvećenih animaciji u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, ako ova forma ima poseban položaj u odnosu na ostale filmske rodove, on može biti jedino povlašteni. Možda je zapravo stvar u pukoj slučajnosti.

Kad god je animacija ponudila neki snažan adut, uvijek se našao neki drugi film koji je iz ovog ili onog razloga prevagnuo. Primjerice, pretprošlogodišnja pobjednica, Ana Hušman, svoj je film *Manire čine čovjeka – Ručak* (2008) komotno mogla prijaviti u kategoriju animiranih filmova, ali je odabrala konkurenциju eksperimentalnih.

Ove godine film *Guliver* Zdenka Bašića iskoristio je ujednačenost igranofilmskih radova među kojima je bilo teško odabrati izrazitog favorita, te pretjeranu količinu dokumentarnih i eksperimentalnih filmova gdje se kvaliteta prorijedila masovnošću. Namjenski filmovi pak rijetko

imaju snage konkurirati za Veliku nagradu. *Guliver*, dakle, ni po kojem kriteriju nije najbolji animirani film producirani u Hrvatskoj u zadnjih dvadesetak godina, ali označava važan trenutak u novijoj povijesti naše animacije. Trenutak u kojem je, po dobrom starom provincijalnom običaju, naš animirani film nakon stranih nagrada prihvaćen i u vlastitom dvorištu.²

Nagrađeni

Zdenko Bašić jedan je od prvih diplomanata Odsjeka za animirani film i nove medije zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti i već se svojim diplomskim radom *Priča o snijegu – andeli u snijegu* (2005) predstavio kao tankočutni individualist sklon boležljivoj estetici Tima Burtona, mакar kod dizajna i karakterizacije likova. Kao i u Burtonovim filmovima, Bašićevi su protagonisti na neki način posebni i potencijalno dragocjeni, ali nerazumijevanjem društva svedeni na "svete idiole"; pojedince obdarene posebnim talentima i nepokolebljivim moralom, međutim, nesposobne razumjeti obične ljude i njihove životinjske nagone. Bašić je ipak skloniji izrazitijoj simbolici, pa njegov *Guliver* utjelovljuje Geju, božicu Majku, prirodu koja je život i koja daje život. Bašićeva spremnost u vođenju naracije i producijska raskoš spašavaju film dojma da se radi o "propovijedi", odnosno, o nenaručenom namjenskom filmu, a pažljivi dizajn nadoknađuje relativno malo animacije.

Govoreći o *Guliveru* nije loš trenutak spomenuti trend koji se, slučajno ili ne, nekako podudara s restauriranjem našeg najuspješnijeg animiranog serijala – *Profesora Baltazara*. Baš kao i u Baltazarovim pustolovinama, i u ovogodišnjem dugometražnom projektu Joška Marušića, *Dugi*, nema posebnih govornih uloga osim naratora, čime bi se takve filme moglo nazvati *audiovizualnim slikovnicama*,

¹ God. 2008. Veljko Popović dobio je nagradu FIPRESCI-jeva žirija za film *Ona koja mjeri*, a Simon Bogojević Narath Posebno priznanje stručnog žirija za *Moranu*.

² Iako su usporedbe naše novije animirane produkcije s uspjesima Zagrebačke škole crtanog filma pretjerane i dosadne, usporedbe provin-

cijskih kompleksa našeg suvremenog društva s onima iz sredine 20. stoljeća djeluju puno zabavnije. Naime, bio u okovima samoupravnog socijalizma ili *laissez-faire* kapitalizma, hrvatski će umjetnik (ovdje mislim na dvije generacije animatora, ali usporedba vrijedi i šire) uvijek morati ugled u svojoj zemlji tražiti kroz potvrde stranih procjenitelja.



Guliver (Ždenko Bašić)



Miramare (Michaela Müller)

jer estetski podsjećaju na slušanje tzv. *audio-knjiga* uz pratnju pokretnih crteža. Taj postupak često utječe i na režiju animiranih filmova, pa tako gledajući *Gulivera*, izraziti primjer spomenutog pristupa, imamo dojam da bi se uz minimalne zahvate mogao pretvoriti u mračnu slikovnicu za tinejdžere. Isti je slučaj s još jednim primjećenim ovogodišnjim filmom (*Moj put Veljka Popovića*) o kojem će nešto više biti rečeno poslije.

Članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara svoje su simpatije podijelili između *Gulivera* i filma *Miramare* švicarske redateljice Michaelae Müller, koji su zajednički osvojili na gradu Oktavijan za najbolji animirani film godine. *Miramare* je produciran kao diplomski rad na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, te će nakon Dana nastaviti svoj festivalski život na najuglednijim svjetskim festivalima poput Animafesta, Annecyja i Cannes-a. Možda čak i pretjeran uspjeh za film koji redateljski nije savršen, ali koji svakako djeluje drugačije i zanimljivije u poplavi digitalnih produkcija zbog činjenice da je izведен u zahtjevnoj tehnici boje na staklu. Autorica se ne zaustavlja na korištenju tehnike zbog tehnike same, već poput svog zemljaka, jednog od najuglednijih suvremenih animatora uopće i majstora ulja na staklu Georges-a Schwizgebela, istražuje mogućnosti spajanja kadrova pretapanjima, geometrijskim paradoksim i nemogućim pokretima "kamere". Iako mjesto radnje nije specificirano, priča o dvjema vrstama gostiju – bogatim švicarskim turistima i ilegalnim imigrantima – i sasvim različitom prijemu na koji nailaze u mističnoj državi na jadranskoj obali, nije pretjerano pretpostaviti da se radi o autoričnim dojmovima o zemlji u koju je došla studirati. Kao Švicarki koja je dobro upoznala Hrvatsku, vjerojatno su joj likovi i okolnosti o kojima je snimila film dobro poznati, a čini se da je taj dojam osjetljiv i gledateljima. Nema lažne patetike, osuđivanja ni moraliziranja. Samo

čuđenje i možda žaljenje što tek nevolje zbližavaju ljudi. Treći nagrađeni animirani film ove godine nagrađen je za montažu. To je pomalo neobično jer kod animiranih filmova, koji se zapravo snimaju postupcima montiranja dvadeset i četiri mikrokadra u svakoj sekundi³, teško je odrediti pravila kvalitetne montaže i usporediti ih s montažom igranofilmskih ili dokumentarnih filmova (već sam na primjeru filma *Miramare* spomenuo da klasični montažni rezovi ne postoje).

Bilo kako bilo, radi se o filmu *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića, vrlo zanimljivom istraživanju jezika sna. Kao u prije spomenutim *audiovizualnim slikovnicama*, i ovdje imamo naratora koji nam pripovijeda o svojoj odluci da ne spava, ali za razliku od *Gulivera* i *Mojeg puta*, koje bi s razumijevanjem mogle pratiti i slijepo osobe, jer sve ključno ispričano je riječima, te tek popraćeno zanimljivim vizualima, Meštrović se koncentriira u prvom redu na pripovijedanje slikom. Dojmljivi monokromatski računalni modeli, koji su postali njegov zaštitni znak još iz vremena zajedničkog stvaralaštva s Davorom Međurečanom, ovaj put nisu praćeni etnozvukovima Cinkuša, ali su jednako dojmljivo uklopljeni u zvučnu kulisu. Kao i u prethodnom radu *Note* (2008), Meštrović nastoji povezati eksperimentalne kadrove naracijom, a ovaj put su posebno zanimljivi prijelazi iz budnog stanja u stvarnost modificiranu podsjesnim. Marko Meštrović izgradio je već solidnu karijeru u animiranom filmu i čini se da konstantno nadograđuje svoj izričaj. Jedan je od autora za koje nas uvijek zanima gdje će ih nastavak stvaralačkih istraživanja odvesti.

Ostali

Već sam na početku teksta iskazao određenu skeptičnost spram nagrada na Danima, te iako smatram da su sva tri nagrađena filma vrijedna, možda i najuspjelija u ovogo-

³ Broj 24 nipošto nije jedini, u današnje doba digitalnih formata vjerojatno nije ni pretežit, ali je najpoznatiji, te tako ovdje korišten metaforički.

dišnjoj konkurenciji, nipošto se ne bi smjelo zaboraviti ni nekoliko zbilja zanimljivih filmova koji nisu imali čast da ih ocjenjivački žiriji posebno istaknu.

Moj put, novi film Veljka Popovića, koji je već svojim prijencem *Ona koja mjeri* (2008) na sebe privukao pažnju struke i medija, nastao je na temelju knjige i crteža Svetlana Junakovića, te se može istaknuti kao vrlo uspjela adaptacija. Potpuno računalno animiran, uspio je zadržati duh proizvoljnosti, čak slučajnosti razigranih linija Junakovićevih crteža, a osvaja toprom pričom o kamenčiću koji predstavlja posebnu ambiciju koju svatko, ma koliko mala bila, mora imati da bi živio jedinstveni život. Zanimljivo je da se u filmu čini kako Popović nema povjerenja u pripovijedanje slikom, iako mu je prošli film bio uspješno ispričan potpuno bez riječi. Možda nije htio izostaviti Junakovićeve rečenice iz izvorne slikovnice koje su ga oduševile, a možda je film namijenio mlađoj publici koja bi, po njegovu mišljenju, teže pratila priču s manje objašnjenja. Veljko Popović je i za vrijeme rada na *Mojem putu* pripremao još jedan film, pa vjerojatno možemo očekivati da će se njime vratiti bliže estetici *One koja mjeri*. Iako moram istaknuti da je ovogodišnjim filmom dojmljivo dokazao širinu svojeg talenta.

Određeni potencijal svojim drugim filmom potvrđuje i Stjepan Mihaljević. Jedan od najdužih animiranih filmova na Danima, trinaestominutni *Plavi andeo* izrazito je neuspis u korištenju glazbe i odabiru glasovnih glumaca. Radi se o filmu ispunjenom gegovima i namijenjenom prvenstveno neobaveznoj zabavi i kao takvu uspjelo mu je u kinu izmamiti glasan smijeh i usklike odobravanja, međutim, kvalitetnije snimljeni zvuk, bolje odabrana glazba i glumci različitijih glasova svakako bi ga učinili dojmljivijim i jasnjim, dok bi mu čvršća redateljska ruka dala više dinamike. Ovako se čini da mu je najjači adut izvrsna karikatura i dobro osmišljeni humor taman na granici vulgarnosti, ali ne pretjerano prost. Uspije li Mihaljević u jednom od sljedećih filmova spojiti svoje kvalitete sa čvršćom pričom i preciznjom režijom, vjerojatno će imati snažne adute za osvajanje najšire publike. Ako kratki animirani film još uvijek i može doći do publike koja ga je, vjerujem, željna. Darko Bakliža i Goran Trbuljak ostvarili su vrlo zanimljive eksperimente u animaciji. Bakliža filmom *Format* promišlja pravila likovne kompozicije i zanimljivo ih suočava sa kompozicijom pokretnih modela (znači: istražuje kako kompozicije iz slikarstva djeluju u filmu), a Trbuljak je još

ambiciozniji u filmu *Helixbauhaus* gdje se hvata ukoštac s kognitivnom teorijom i "tehnologijom razumijevanja", odnosno, pokušava prikazati kako teče kognitivni proces tehnološki i softverski, a kako biološki.

Dva filma vrijedi istaknuti i kao istaknute promašaje. Trinaestominutna "misa" *Tišina mora* korak je unatrag u stvaralaštvu Vjekoslava Živkovića. Film je to koji pokušava osvojiti atmosferom i emocijama, a uspijeva jedino biti dosadan. Patetična priča koja nastoji ponoviti remek-djelo Michaëla Dudoka de Wita *Otac i kći* (2000) u okružju dalmatinskog sela ne uspijeva uspostaviti emocionalnu vezu gledatelja s likovima, a nema ni estetsku kvalitetu de Witovih minimalističkih akvarela, pogotovo ne njegovu originalnost u animaciji. Živković je nesumnjivo talentiran autor, ali morat će pronaći priče i estetiku koji bolje odgovaraju njegovu talentu. Emocionalne priče o svakodnevnim tragedijama to zasigurno nisu.

Teško je pak shvatiti film Milana Blažekovića *Zeko i potočić*. Nije jasno pokušava li biti ironičan ili društveno kritičan, ali već na razini animacije djeluje kao neuspis pokušaj nastavka klasične disneyjevske animacije, samo s puno manje faza i duha. Koncipiran kao svojevrsni spot, manjeviše slikom ponavlja motive iz *hip hop* pjesme koja govori o kojekakvim općepoznatim društvenopolitičkim kontradikcijama iz naše novije povijesti. Ako su *Sjene sjećanja* (2005) upozorile da se autor naših najpoznatijih dugometražnih animiranih filmova više ne snalazi u novim tendencijama u animaciji, ovaj film to je gorko potvrdio. Drugi pak dojen naše animacije, Nedjeljko Dragić, u nekoliko jednominutnih filmova iz serije *Rudijev leksikon*, koji su i ove godine prikazani na Danima, pokazuju kako se klasičnim sredstvima i danas može ponuditi duh i životnost.

Zaključne napomene

Već činjenica kako lako možemo nabrojati neuspjehe prošlogodišnje produkcije potvrda je kako dobrih animiranih filmova i dalje ima. Dogovor o suradnji Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu i Zagreb filma kao producenta i distributera čini se vrlo uspješan te je i ove godine ponudio nekoliko zanimljivih filmova (*Miramare*, *Kolinje*, *Ispod...*), a veseli nas i što češće na velikom platnu vidjeti poznatoga "konjića" Zagreb filma, što je ovaj put bio slučaj na barem pola špica. Kako je suradnja praktički tek započeta, od nje se može u budućnosti još više očekivati.

Željko Kipke

Hrvatski filmski eksperiment i društvena zbilja

Uz program eksperimentalnih filmova na 19. Danimu hrvatskog filma

Iduća je 2011. godina jubilarna za Dane hrvatskog filma, a malo je vjerojatno da će se na domaćoj eksperimentalnoj sceni dogoditi nešto značajno, sudeći prema tome što se od nje moglo vidjeti tijekom travnja 2010. u kinosvorani Studentskog centra, odnosno, na gotovo svim prethodnim revijama hrvatskog filma. Ne samo zbog toga što se stanjio dijapazon medijskog istraživanja, nego i zato što se smanjila potreba za čistim eksperimentom ili filmom "zatvorenog tipa". Jedan od razloga, koji nikako ne treba zanemariti, jest umjetnička zbilja koja danas u velikoj mjeri mora uvažiti socijalni kontekst. U sličnim okolnostima, široki opseg eksperimentiranja s društveno osjetljivim temama nije neprihvativ, ali je njegova oštira znatno otupljena, ako ne i ograničena.

Nekoliko filmova prikazanih na 19. Danimu hrvatskog filma, poput Kneževićeva *Arhea 29*, GreinEROVih *Pola sata* te Sarićeva *Putnika*, koriste segmente društvene zbilje te automatski – posebno se to odnosi na *Pola sata* Borisa Greinera – izlaze iz strogo okvira eksperimenta i opasno se približavaju domeni dokumentarnog. S druge strane, Kneževićovo putovanje u ilustriranu prošlost 20. stoljeća, te recentnije fotosekvence sa zagrebačkog Zapadnog kolodvora u kratkom filmu Željka Sarića polaze od dokumentarnog materijala koji se medijski, optikom iskrivljene slike, dodatno dramatizira. Zanimljivo je kako oba autora u svojim postupcima koriste iskustva kojima je njemački slikar Gerhard Richter svojedobno, sredinom 1960-ih i poslije, privukao pozornost svjetske umjetničke scene, a i dan-danas izaziva reakcije mlađe populacije

umjetnika i filmskih djelatnika. Pogotovo potonjih, jer je u mediju nepokretnih prizora – na slikarskoj površini – sustavno proizvodio učinak pokreta. Drugim riječima, njegove slike hine osobine ekrana. Knežević se Richterovu optičkom kutu približio animacijom ilustriranih prizora iz starih, predratnih časopisa, a Sarić iščašenom, ponekad do neprepoznatljivosti rastegnutom optikom zagrebačkog kolodvora. Oba su se hrvatska autora u medijskom smislu dotakla osjetljive domene – neuhvatljiva prostora između nepokretne i pokretne slike. Ona ne prestaje intrigirati filmske djelatnike koji svoja ostvarenja uglavnom prikazuju na muzejskim i galerijskim ekranima i zidovima.

Na izložbi u bečkom Kunsthalleu, posvećenoj slikarskom opusu Edwarda Hoppera¹ koji je, usput rečeno, bio privržen i gajio poseban odnos prema filmskom mediju, predstavljeni su opusi umjetnika u čijim se radovima reflektirala strategija tog američkog slikara. Između petnaestak imena predstavljeni su i filmski eksperimenti Švedanina Jonas Dahlberga i Belgijanca Davida Claerbouta. Obojica su krajnje pasivnim kadrovima nastojali usporiti filmsku sliku ne bi li je približili dimenziji slikarskog medija. Prvi je, gotovo neprimjetno, sunčevim svjetлом rastakao oblike u tri različite prostorije, a drugi je dvokanalnom projekcijom sugerirao priču o voajerima – ograničenog dometa s elementima trilera². Komplementarno spomenutim projektima, dva hrvatska autora nastoje aktivirati nepokretnu sliku, a finalni je rezultat na tragu slikarskih postupaka koji će se, više ili manje uvjerljivo, predstavljati na galerijskim i muzejskim zidovima od 1970-ih pa

62 / 2010

¹ Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art, Kunsthalle, Beč 2008.

² Dahlbergov se projekt zvao *Tri sobe* (2008) i vrtio se na tri ekrana. S minutama koje prolaze na ekranima se počinju zamjećivati promjene u obrisima prostorija. Pred očima strpljivih gledatelja polagano se razgrađuje i nestaje namještaj u kuhinji, blagovaonici te spavaćoj sobi. Sunčevi uzorci u njima neodoljivo podsjećaju na svjetlosne uzorke s Hopperovih platna. Claerboutova dvokanalna instalacija je iz 2004. i zove se *American Car*. Sastoji se od dviju zamraćenih dvorana. U njima se

na zidu koji ih dijeli s obje strane istodobno vrte dvije različite videoprojekcije. Na prvoj vozač i suvozač iz unutrašnjosti automobila gledaju u vjetrobransko staklo po kojem lijeva kiša. Kamera ih prati s leda te gledatelji, kao i akteri, od silne kiše ne vide ono što se zbiva ispred stakla. Videoprojekcija traje nešto preko 83 minute. S druge strane, na ekranu u drugoj dvorani kiša je prestala, usred pustopoljne je onaj isti automobil u kojem sjede akteri iz prvog dijela. Ništa se ne miče, vozač i suvozač se ne vide, tek se povremeno zbog vjetra savija trava u polju pored ceste ili se povijaju grane na drvetu u prvom planu. Druga videoprojekcija traje nešto manje od 130 minuta.

sve do danas. U tom kontekstu svakako treba spomenuti "laboratorijski" projekt Borisa Poljaka i Damira Čučića *Sky Spirit* čiji duh je daleko od Richterova obrasca, no svakako je blizak slikarskim efektima američkog modernog slikarstva. I ne samo to – u tom vrlo predanom i dramaturški korektnom eksperimentu sa slikom i zvukom vatrometa, zbivanja na ekranu na momente podsjećaju na efekte koje su brojni zaljubljenici u eksperimentalni film postizali izravnim intervencijama na celuloidnoj vrpci, bilo bojanjem bilo grebanjem. Bez obzira što priča o nebeskim duhovima značajno ne mijenja klasični okvir tog žanra te je bremenita njegovom prošlošću, ipak je ona najzaokruženiji projekt na 19. D anima hrvatskog filma što se tiče eksperimentalnih naslova.

Oktavijanom nagrađen naslov Vladislava Kneževića bio je, nema dvojbe, tehnički vrlo zahtjevan, međutim, arhivska je građa, bez obzira na dodatnu animaciju i svjetlosne efekte, po sebi već sadržavala sve karakteristike društvene zbilje iz 1929. na koju se autor poziva. Drugim riječima, nizanjem iste konačni bi učinak bio identičan – karakteristična slika frivilnog društva, njegovih reklamnih kampanja u tiskovinama, stila odijevanja te, na koncu, slutnja skorašnjih društvenih turbulencija na europskom tlu i šire. Naime, ulazni i izlazni materijal za *Arheo 29* bio je unaprijed jasan, samo je optičkim trikovima trebalo dodatno dramatizirati simptomatičnu godinu, u kojoj posljednje dvije znamenke već nagovještavaju povolju. I premda šture najave, koje obično prate taj naslov, sugeriraju vezu s aktualnim stanjem u hrvatskom društvu, ona se ne iščitava iz pokazanog materijala. Slična je veza prepuštena volji i mašti pojedinaca u kinodvorani. Odnosno, za nju je bio potreban kompleksniji scenarij ili dodatni vizualni materijal, izvan okvira broja 29, s elementima koji iz rakursa današnjice korespondiraju s njim. Naime, za prepostaviti je da će svaki zahvat u prošlost reflektirati društvenu zbilju iz koje dolazi, ne isključivo po njezinim tehnološkim prednostima ili pogodnostima. Možda je autor otvorenim tonovima crvene, žute i narančaste nastojao proširiti utjecaj 1929. na našu zbilju, premda je autentični kolor originalnih ilustracija bio posve drugačiji. Trebao je, barem u uvodnim kadrovima, zadržati crno-bijeli rakurs ili tonove zelene, plave i sepije, karakteristične za sve prijeratne ilustrirane revije na europskom tlu, pa tako i one zagrebačke. Možda bi tako, postupnim promjenama u koloru, stvorio dobru osnovu za "vezu na daljinu".

Sa sličnim se nevoljama suočava film Hrvoja Juvančića *Trg / 20. stoljeće na filmu*. U njemu autor uz podršku šest koscenarista nastoji organizirati arhivski materijal o zagrebačkom glavnom trgu – filmske žurnale, raznorazne restlove, TV reportaže i slično, snimljene između 1915. i 1981. godine. S obzirom na elemente dokumentarnoga te zbog redateljeva korištenja eksperimentalnih postupaka, film je uvršten u program 6. ZagrebDoxa, a mjesec dana poslije među eksperimentalne naslove na reviji hrvatskih filmova u SC-u. Ideja da se resetiranjem istog materijala proizvede šest različitih zagrebačkih priča objedinjenih istom lokacijom nije nova, ali je tema glavnoga gradskog trga svakako bila poticajna. Prije negoli je film premijerno prikazan u na ZagrebDoxu, činilo se da bi konačni rezultat mogao konkurirati lanjskom igranom omnibusu *Zagrebačke priče*. Naime, kratkeigrane priče uglavnom su zaobiše pridjev "zagrebački", zbog čega je u naslovu omnibusa moglo stajati ime bilo kojeg europskoga grada. Pomalo otrcan konceptualni štos o istom materijalu u rukama sedam različitih autora nije rezultirao suvislim organizmom. Štoviše, kaotični je materijal, prekrojen prema autorskim zamislima Hrvoja Juvančića, Joška Juvančića, Ivana Vidića, Davorke Feller, Ognjena Čaldarovića, Ivana Marušića Klifa i Lale Raščić, zadržao početni status materijala u kaosu. Unatoč toga što je Joško Juvančić na samom početku postavio dramaturški solidnu i nepretencioznu priču o dnevnoj i noćnoj rutini glavnog zagrebačkog trga, a nešto poslije je Davorka Feller kvalitetno odradila svoj dio, silna potreba za eksperimentom i nepotrebним komplikiranjem ionako dosadnog i zamornog materijala filmu je priskrbila epitet "činovničkog eksperimenta". Povijest zagrebačkog trga nije se, slično Kneževićevu projektu, maknula iz zadanih gabarita prošloga vremena – nisu pomogle ni tehnološke smicalice Ivana Marušića Klifa ili Lale Raščić, koji inače svoju medijsku strategiju u muzejima i galerijama temelje na kompleksnoj optici novih tehnologija. Možda je autor filma trebao zaobići bliске suradnike ili poznanike te otvoriti slučaj trga prema javnom natječaju. Možda bi na taj način dobio otkačeniji i angažiraniji materijal. Na koncu, eksperimentalno-dokumentarni omnibus, slično igranom prethodniku, nije uspio, barem zakratko, na filmskom platnu preoblikovati zagrebačku svakidašnjicu te je oteti dosadi i dnevnoj rutini.

Pola sata Borisa Greinera, koji se približio dokumentarnom žanru, prema najavi njegova autora trebao je ki-

rurški detektirati stanje stvari na domaćoj umjetničkoj sceni. U tu je svrhu redatelj i vlasnik tavanskog prostora pozvao u goste zvučna imena s iste scene, ozvučio ih i stavio pod nadzor dvanaest skrivenih kamera. Zadatak je bio pokazati duhovni i komunikativni potencijal uzvanička tijekom druženja u intimnom i prijateljskom ozračju, čemu je trebala doprinijeti i zajednička izložba njihovih radova koji su bili izvješeni po čitavom prostoru. Međutim, umjetničko se sijelo pretvorilo u niz nezanimljivih i dosadnih kružoka, a sporadični dramatični trenuci tog društvenog eksperimenta sveli su se na, primjerice, pri-mjedbu domaćice kako palmino ulje nije dobro za prežnje fritula, odnosno, na monolog videoumjetnika u WC-u redateljeva tavana. Kao da su se svi uzvanici suzdržavali, očekujući neko čudo koje bi svakog trena trebalo stići iz smjera skrivene tehnike. S druge strane, nije pogrešno ako se Greinerov eksperiment promatra u svjetlu dokumentarca o zabrinjavajućem stanju na domaćoj likovnoj sceni, na uzorku od 30 likova koji više nemaju što reći jedni drugima. Uostalom, objektivi skrivenih kamera ne lažu – oni bilježe sve, jednakom mjerom i bez rezerve. Na revijama domaćih i stranih filmova, bez obzira na njihov predznak, sve je više naslova u kojima je eksperimentalni žanr legitiman i neodvojiv dio dokumentarnih ili igranih ostvarenja. Dovoljno je podsjetiti na pobjednika na prvom izdanju Festivala mediteranskog filma u

Splitu, francuski film *Leptir i skafander (Le scaphandre et le papillon)*, Julian Schnabel, 2007) ili na švicarski dokumentarni film *Zvuk insekata – bilješka o mumiji (The Sound of Insects: Record of a Mummy)*, Peter Liechti, 2008), koji je već ovjenčan nagradom Europske filmske akademije za 2009. godinu, prikazan na šestom ZagrebDox-u te prikazivan u Dokukinu Croatia. Eksperimentalnoj sekciјi na 19. Danima hrvatskoga filma nije stran sličan trend, no njezini autori više koriste dokumentarni uzorak negoli igranu podlogu. Samo je jedan naslov (*Detourious Galeba Vekića*) koristio igranu komponentu. Svi ostali autori, čak i oni čije kratke dnevničke crtice više naginju galerijskoj produkciji negoli eksperimentalnoj u kinodvoranama (*No Title* Renate Poljak, *Kuda plovi ovaj brod* Vanje Ujčić te *Auto-portret* Silvija Kolbasa) zadiru u resor dokumentarnog. Čak je tvrdi crno-bijeli eksperiment Davora Savinvincentija *Rijeka* razgrađivao strukturu fotografije na kojoj su snimljene tri figure – na njoj pod okriljem stabla muškarac gleda u smjeru visokog dimnjaka. Spomenuti motiv razgrađuje u duhu richterovske optike, čime se opet vraćamo na početak, na sudbonosnu vezu između hrvatskog filmskog eksperimenta, slikarskog obrasca njemačkog umjetnika te intrigantne poetike koju u sebi sadrže ilustrirane revije, stari filmski žurnali i zagonetne fotografije.

Kritični dani – *Ljetopisova škola filmske kritike*

Najbolje tekstove odabrali su voditelji radionice Diana Nenadić, Tomislav Čegir i Dražen Ilinčić

Što je zajedničko inkasatoru i torti s čokoladom?

(*Torta s čokoladom*, Dorotea Vučić, 2010; *Inkasator*, Igor Mirković, 2009)

"Gotovo ništa", mogao bi glasiti odgovor na pitanje postavljeno u naslovu. Doista, konotacije koje naslovi ovih filmova prizivaju, kao i njihov pozitivan, odnosno negativan predznak (jasno je koji ide uz koji naslov), već ponešto odaju o donekle različitim okusima koje filmovi ostavljaju nakon gledanja. Iako se oba ostvarenja bez oklijevanja može svrstati u kategoriju komedije, ona se razlikuju po svom tonu i to prvenstveno zbog emocionalno različito obojenih raspleta (sretan, za razliku od tužnog, odnosno tragikomičnog kraja) te karakterizacije likova i okolnosti u kojima se nalaze. Međutim, osnovna im je tema zajednička: u oba se slučaju karikaturalno i satirički, uz veću ili manju dozu suosjećanja, tematiziraju zastarjeli, konzervativni svjetonazori i ranjivost njihovih nosioca u situaciji u kojoj neočekivan i iznenadan događaj poremeti sustav koji je dotad ravnao rutinom njihovih svakodnevnih života. Osim toga, ova filmska ostvarenja dijele i svoju najveću slabost: satirički potencijal koji svojom tek djelomičnom realizacijom sam sebe potkopava, čemu ćemo se vratiti na kraju teksta. Do toga ćemo doći kroz razmatranje različitih načina na koje filmovi pristupaju navedenoj temi. Krenimo sa "slatkim" primjerom. Glavna junakinja *Torte s čokoladom* je Višnja Perić (koju vrlo uvjerljivo i žanrovske prikladno glumi Mirjana Karanović), postarija sredovječna žena koja utjelovljuje figuru "savršene domaćice": skromna, uredna te odlična i predana kuharica, čiji je život posvećen brizi za druge. Ovakvoj karakterizaciji značajno doprinose vizualno najupečatljiviji dijelovi filma, statični kadrovi stola snimljenog odozgora i prekrivenog raznim slasticama, koji se ponavljaju više puta s varijacijama te predstavljaju jedno od sredstava ritmiziranja u filmu. Po svojoj estetici oni asociraju na ženske revje, kuharice i priručnike koji su nekoć ženama davali savjete kako se približiti spomenutom kućanskom idealu. Danas takva stromodna, nesofisticirana, kičasta estetika djeluje izrazito

naivno i komično, pojačavajući satirički element u prikazu glavne junakinje i njezina kako estetskog, tako i vrijednosnog svijeta. Sličan ritmizacijski i karakterizacijski učinak autorica Dorotea Vučić postiže vještom upotrebot glazbene teme filma, pjesme *Za mene je sreća* u izvedbi Gabi Novak i Radojke Šverko, koja ujedno doprinosi širokim rasponom emocionalnih naglasaka te se i u svom tekstu, doduše na prilično simplificiran i jednostran način, bavi temom koja se u filmu dotoče: oprekom između tradicionalnog, kućanski orientiranog ženskog svjetonazora i stava "emancipirane" žene koja želi ženska prava, karijeru, slavu i materijalna dobra.

Događaj koji usurpira Višnjin sređen i samodovoljan kućanski svijet iznenadna je smrt njezina muža od srčanog udara na samom početku filma. Budući da su joj se djeca već odavno osamostalila i odselila u daleke krajeve, Višnjin se jednostavan život u potpunosti vrtio oko supruga, a od svega joj je najvažnije bilo pobrinuti se da gospodin Perić nikad ne bude gladan. Nakon njegove smrti, središnje mjesto u njezinu životu je ispraznjeno, čime je njezina uloga uzorite supruge i domaćice koja živi za druge doveđena u pitanje. Višnja ne može prihvatiči činjenicu da više nikome nije potrebna te joj se u snu počinje pojavitijati muž, žaleći se da na nebū nema što jesti, jer nikako da nađe kuhinju. Ona mu stoga preko noći na kuhinjskom stolu ostavlja kolače, čime se u karakterizaciju unosi i element komičnog praznovjerja, a ujedno se daje povod za nadrealni moment: u spomenutim kadrovima stola s kolačima vidimo kako oni, naizgled sami od sebe, krišku po krišku nestaju. Brižna domaćica međutim tom metodom nikako ne uspijeva utažiti apetit pokojnog supruga niti ublažiti vlastitu tugu. Potraga za ljudskom toplinom izvan toplog doma donosi samo razočaranje: sina koji radi na brodu u Indijskom oceanu ne uspijeva ni dobiti na telefon (kćerka je dobila samo tri dana dopusta da iz Amerike dođe na

očev sprovod), a tečaj izgradnje povjerenja i samopouzdanja na koji jednom ode djeluje samo obeshrabrujuće i otuđujuće.

Kad joj ni pokušaj samoubojstva ne pođe za rukom, gospođa Perić, očajno željna dospjeti na nebo kako bi svom mužu napokon priuštila solidan obrok, odlučuje okrutnost i ravnodušnost svijeta iskoristiti kako bi iz njega pobegla. Očito pretpostavljajući da mu to neće biti prvi put, obraća se lokalnom sitnom lopovu i narkomanu s molbom da je ubije, u njenom stanu po noći, u zamjenu za novac koji će mu ostaviti na kuhinjskom stolu. Zbunjeni mladić dakako pristaje, ali u dogovorenem vrijeme pokuša šmugnuti iz stanu s novcima (i televizorom), ne obavivši posao. Višnja ga, međutim, uhvati na djelu i snažno izudara kišobranom, pri čemu se on ni ne pokušava obraniti. Svijet se, dakle, na Višnjino veliko razočaranje, ipak pokazao manje okrutnim nego što se činio, a opasan i nasilan kriminalac spao je u njenim očima tek na nevaljalog, loše odgojenog dječaka, koji ju je razljutio pokušajem prevare.

Ova novonastala situacija, u kojoj je ljutnja nadjačala tugu i u kojoj Višnja ponovno osjeća da ima kontrolu nad stvarima, otvara mogućnost bar privremenog simbiotičkog odnosa među protagonistima. Izgubivši mogućnost da igra ulogu uzorne supruge, Višnja, bez da je toga i svjesna, zauzima u odnosu prema mladom prijestupniku ulogu stroge i ljutite, ali brižne majke te stavlja pregaču kako bi mu podgrijala čufte. Naredne noći ponovno joj se u snu javi njezin pokojni muž i zadovoljno je obavijesti da je pronašao kuhinju i da više nije gladan, što od gospođe izmami široki osmijeh zadovoljstva kojim film završava. Svjesno naglašena bajkovitost ovog "sretnog kraja" (dugotrajna simbioza fine građanske gospođe i narkomana uličara nije lako zamisliva) sasvim je konzistentna s ostatkom filma, koji je fokaliziran kroz glavnu junakinju, ali istovremeno održava komičku, satiričku distancu od nje, prikazujući je kao ženu koja živi u minulom vremenu i vrijednosnom sustavu te se ne snalazi izvan tradicionalnih ženskih uloga domaćice, supruge i majke.

Da vidimo kako stvari stoje s druge strane. U *Inkasatoru* Igora Mirkovića Pero Kvrgić i Marija Kohn utjelovljuju bračni par, u nešto više poodmakloj dobi od gospodina i gospođe Perić, i podjednako utonuo u rutinu kućnog života. U filmu nema glazbe, a vizualni stil je uglavnom realistički, tako da komičnost i karikaturalnost prikaza prvenstveno proizlaze iz scenarija (koji je zasluzeno osvojio nagradu Žirija DHF-a) i odlične izvedbe glumačkog dvojca. Film je

prostorno i vremenski izrazito kompaktan, jer se radnja događa u vremenskom razdoblju dužine otprilike jednog dana, u prostoru stana starog para, s tek dva vizualna "susreta" s vanjskim svijetom i to kad likovi izlaze na prozor (od kojih je s jednog pogled na ulicu prepriječen reklamom koja prekriva čitavu fasadu zgrade i daje povoda za dokumentarni kadar u eksterijeru – total zgrade doista prekrivene reklamom na uglu Zvonimirove i Šubićeve ulice u Zagrebu – koji ujedno pruža kratkotrajan odmak od fikcionalne priče i smješta je u kontekst gledateljskog iskustva izvanfilmskog života).

Ovdje također radnju cijelog filma pokreće šok koji protagonistima poremeti rutinu i koji se dogodi na početku filma, ali on u ovom slučaju dolazi *izvana* – u obliku crnca koji im jednog jutra pozvoni na vrata kako bi očitao potrošnju struje. (Njega se, doduše, u filmu nikad ne prikaže, što je ključno, budući da, s jedne strane, film uopće nije o njemu, nego o predrasudama starog para, i s druge, ostavlja se mogućnost da se taj pomalo nadrealni moment – zapitajte se: možete li stvarno zamisliti da vam se jednog dana, u Zagrebu, na vratima pojavi crni inkasator? – shvati kao posljedica slabog svjetla na stubištu i lošeg vida stare gospođe koja viri kroz rupicu na vratima.) Situacija je dakle u ovom pogledu suprotna od one u *Torti s čokoladom*: dok je gospođu Perić "unutrašnji manjak" – odsutnost pokojnog supruga iz kućanstva – nagonio da neku vrstu zamjene za njega potraži izvan kuće, bračnom paru u Mirkovićevu filmu problem predstavlja "izvanjski višak" – inkasator nezgodne boje kože, koji svojom pojavom poremeti funkcioniranje dotad stabilnog sustava. Stari bračni par, naime, prilično je konzervativan, pa svijest o prisutnosti obojene osobe u njihovo zgraditi pobođuje izrazitu paranoju – oni se iskreno i ozbiljno boje za svoju sigurnost. Njihova je reakcija stoga razumljiva: za razliku od gospođe Perić, oni se povlače prema unutra, zaključavaju se u stan i odlučuju sami očitati struju, što rezultira tragikomičnim raspletom: smrću stare gospođe uslijed pada sa stolčića pri pokušaju očitanja brojila, dok njen suprug mirno drijema sa slušalicama na ušima.

Inkasator dakle završava tamo gdje *Torta s čokoladom* započinje: kod smrti jednog od supružnika, koja u prvom slučaju pokreće zaplet, dok ga ovdje zaključuje. Ovi se filmovi, međutim, iz različitih razloga, nikako ne mogu zamisliti kao nastavak jedan drugoga. Prvenstveno, naravno, zbog rodne razlike smrtnih slučajeva, budući da su tradicionalni patrijarhalni odnosi važan aspekt teme u oba

filma. Moralni značaj smrti također je u oba slučaja bitno različit. U *Torti s čokoladom* smrt Višnjina muža potpuno je nepredvidiva te figurira kao banalna, nasumična i besmislena činjenica na koju čovjek nikako ne može utjecati i koja se kao takva suprotstavlja uređenom sustavu koji si je izgradio kako bi lakše podnosio život. U *Inkasatoru*, pak, smrt nipošto nije slučajna, već jasno proizlazi iz razvoja radnje, odnosno iz niza događaja i odluka koje protagonisti donose, pokušavajući izbjegći imaginarnu opasnost, a time dovodeći do stvarne i potpuno nepotrebne nesreće. Smrt ovdje dakle pristiže kao kazna ili, manje moralistički rečeno, kao neumitna konzekvenca (auto)destruktivnih strahova i predrasuda.

No najvažnija razlika, koja filmovima daje ponešto različit ton, nalazi se, kao što je već rečeno, na području karakterizacije, to jest gledateljskog odnosa prema likovima. Iako oba filma održavaju satirički odmak od svojih protagonisti, junakinja *Torte s čokoladom* prikazana je s određenom mjerom suosjećanja, kao krajnje dobromanjerna osoba koja se, ne svojom zaslugom, našla u teškoj životnoj situaciji te, unatoč komičnoj nerealnosti "sretnog kraja" njene priče, film ipak na jednoj razini funkcioniра kao *feelgood movie*, dobroćudna i zabavna satira. Protagonisti *Inkasatora*, s druge strane, potiču jedino sažaljenje, budući da u priličnoj mjeri utjelovljuju stereotip konzervativnih, para-

noičnih i živčanih staraca, koji svakog tko se i nakratko pojavi u njihovu dvorištu sumnjičavo pitaju "Koga trebate vi?" "Nesretni" kraj koji ih snađe stoga djeluje zasluženo, ali ne uvodi pozitivan moment koji bi u film unio "lakoću" i spomenutu dobroćudnost.

Što je dakle zajedničko inkasatoru i torti s čokoladom? Dosad smo se bavili razlikama između ovih dvaju filmova; vratimo se za kraj njihovim sličnostima (ujedno i najvećoj slabosti). Kao protagonisti, i autorica i autor odabrali su postarije ljude, ističući na komično karikiran način zastarjelost njihovih svjetonazora i načina života (patrijarhalnog shvaćanja ženine društvene uloge u prvom slučaju i rasizma u drugom), izvan čijih se uskih granica slabo snalaze. Prikazujući svoje likove kao relikte, čije je vrijeme odavno prošlo i koji možda u nekoj mjeri zaslužuju razumevanje, ali prvenstveno prizivaju sažaljenje i podsmijeh, autori su donekle oduzeli oštrinu satiričkom potencijalu svojih tema – koje su itekako aktualne i to ne samo među penzionerima – te se priklonili polu lagane, neobavezne komedije. To im je, doduše, očito bila i namjera, tako da se ne radi o slučaju promašenog žanra, međutim satira koja stane na pola puta uglavnom će imati suprotan učinak od deklariranog: njenu kritičnost razoružat će ono što je ostalo netaknuto.

Anja Ivezović-Martinis

Otpor svakodnevici u 26 kadrova

(*Oslobodenje u 26 slika*, Ivan Ramljak i Marko Škobalj, 2009)

Inkontinencija, senilnost, osjećaj izostavljenosti – ti nimalo priželjkivani simptomi tjelesne, mentalne i socijalne degradacije predstavljaju nedaće starosti, treće životne dobi. Strah sredovječnog pojedinca od tim silnicama određenih poznih godina, a nadograđen osjećajem prolaznosti onoga što nazivamo vremenom, često je tematsko polje u djelima mnogih umjetnika. Ipak, u kontekstu igranog filma rijetko se problematiziraju upravo problemi starosti, s tim da se likovi takvih djela najčešće ocrtavaju ili naglašavanjem određenih karakternih finesa namijenjenih humoru, često balansirajući na ivici ismijavanja, ili pak u smjeru određenih psiholoških razrada odnosa roditelja sa djecom. Na Danima hrvatskog filma svjedočili smo filmovima koji koriste obje profilizacije te grube podjele – u

kontekstu prve treba navesti *Inkasatora* Igora Mirkovića čiji se pristup u razradi odnosa ostarjelog bračnog para krije u naglašavanju njihove zbumjenosti i neprilagodljivosti (a možda i inherentnog rasizma), dok se za drugu može navesti *Pola sata za baku* Jure Pavlovića, u kojem se polusatni posjet sina i unuka baki na selo pretvara u psihološko rastvaranje generacijskog jaza baziranog na nerazumijevanju i sukobljenom odnosu urbanog i ruralnog.

Oslobodenje u 26 slika, sedamnaestominutni drugi film Ivana Ramljaka i Marka Škobalja, također prikazan u sklopu DHF-a, izdvaja se iz standardnog ocrtavanja pozicije starca u filmu, prvenstveno jer autori svom glavnom liku pružaju ne samo potpunu pažnju i poštovanje, već i dostojanstvo u, za njega, i najsramnijim situacijama. Njihov je glavni

lik starac, bivši partizan, koji dane provodi u sarajevskom građanskom stanu zagasitih boja koje sugeriraju njegovo fizičko i psihičko stanje, a prevladavajući osjećaj bespomoćnosti i očekivanja izmjene dana visi u zraku. Pratimo ga u njegovim potpuno osobnim svakodnevnim aktivnostima – gleda sumo hrvanje na televiziji, tušira se i mijenja pelenu, kuha kavu i puši, besposleno sjedi na kauču ili pak dalekozorom promatra susjedstvo. Ključno je u toj vojerističkoj igri promatrača i promatranog što se taj starac, kao ogoljeni subjekt pred našim očima, također formira kao promatrač, on sa svog prozora promatra susjede te nailazi na konstantne prepirke između ostarjelog bračnog para, u kojima muškarac stalno maltretira ženu. Glavni lik tako odluči intervenirati u njihov život te pružiti otpor, ne samo patrijarhalnoj ukorijenjenosti u sredini, već i nepravdi na univerzalnoj razini, ali će ta konačna intervencija biti i udarac nedvosmislenosti i banalnosti standardnih izmjena njegova samotničkog života. Fotografije koje se starcu nalaze u stanu – od Titove sličice zataknute za okvir slike do velike slike vojnog oslobađanja grada iznad kreveta, a koju autori koriste i kao početnu fotografiju u filmu, dodatno naglašavaju ne samo njegovu prošlost, već i njegov revolucionarni duh zatomljen u banalnim radnjama svakodnevice.

Oslobođenje u 26 slika je tako metafilmska refleksija na Zafranovićevu *Okupaciju u 26 slika*, djelo u kojem se fašistička okupacija Dubrovnika prikazuje kroz 26 scena koje postupno vode nasilju i potpunoj dehumanizaciji. Ono što imponira u naslovu Ramljakova i Škobaljeva djela je konceptualna rigoroznost koju su si, naslanjajući se na Zafranovićev naslov, zadali – stvaranje djela u točno 26 kadrova. Ipak, kao što naslov također sugerira, zamijenjeni su predznaci filmova te se na *Oslobođenje* može gledati kao na negaciju *Okupacije* i implicirajuće inherentnosti zla te stremljenje ka afirmaciji pravde, odnosno potrebe borbe protiv nepravde. *Oslobođenje u 26 slika* dijeli i neke sličnosti s Hanekeovim *71 fragmentom kronologije šanse* za koji je iskorišten točno 71 kadar – osim statičnih položaja kamere i snimanja pojedinaca u svakodnevnim aktivnostima, pa tako na primjer starac gleda televiziju u višeminutnom kadru, samo naglašavanje broja kadrova u naslovu kod oba filma uzdiže simboličku važnost svakog od tih kadrova i iznad fragmenta svakodnevnog života. U tom se smislu sva banalnost života ujednačava u kolekciji fragmenata tako da se naglašava psihološko stanje lika te pripadajuće mu radnje.

Unatoč namjeri da svoju ideju razrade u već unaprijed određenim brojevnim mjerilima, ovaj kratki film ipak karakterizira sasvim ujednačen ritam, garniran poduzim nepomičnim kadrovima koji variraju od ozuvovski distanciranih do krupnih planova lica, i tek nekoliko pokreta kamere, najznačajnije u kontekstu starčeve subverzije koju pratimo u jednom neprekinutom, glavinjajućem kadru. Minimalistički stil filma, uparen s izražajnom fotografijom, daje mu umjetničku vrijednost te nadograđuje osnovni kostur filma dosjetke. U tom smislu, humorni finale djeluje kao izokretanje standardnog iščitavanja art-filma, pogotovo fenomena tzv. sporog filma koji sam sebe uzima ili smrtno ozbiljno (Pedro Costa, Sharunas Bartas) ili tek s određenom dozom (auto)ironije (Tsai Ming Liang). Ramljak i Škobalj tako se i stilski i tematski više približuju autorima vizualno naglašenih, iščašenih komedija (João César Monteiro, Roy Andersson), u čijim je filmovima starost jedna od dominantnih tematskih odrednica, prikazana kroz tehnički minimalizam *tableaux vivants* te često upotpunjena bizarnim rješenjima i propitujućim metafizičkim obrisima. Stremeći izrazito vizualnome i prevladavajućoj atmosferi, Ramljak i Škobalj tako ne samo da iskazuju istančan arti-stički pristup mediju, gotovo nepoznat u novijoj hrvatskoj kinematografiji, već i izrazitu umjetničku hrabrost. Tek se dugometražni eksperimenti Lukase Nole s početka desetljeća i prošlogodišnji *Crnci* tandem Jurić-Dević mogu pojaviti sličnim kontemplativnim predznakom. Kontemplativnost *Oslobođenja* sugerira i potpuni izostanak dijaloga, a u prvih nekoliko minuta i same glazbe, koja se ponavlajući osnovni motiv javlja nekoliko minuta nakon početka, da bi se idući prema kraju sve više pojačavala do dramatskog finala i glazbenog krešenda.

Osim stilski, okosnica je filma nadgrađena i gotovo minijaturnim simboličkim sugestijama koje je dodatno obogaćuju. Tako je glavni lik bezimen i šutljiv poput junaka špageti vesterna, a čak i u eksterijernim prizorima on je gotovo potpuno sam, što dodatno naglašava njegovu mitsku ulogu. U jedinom eksterijernom kadru s više ljudi on je pak u društvu promatranog bračnog para iz susjedstva, čime su uvelike naglašene zadane konture svemira ovoga kratkog filma. Osim već spomenutih slika u stanu, simboličku ulogu ima i do samog kraja neizvjesna upotreba bosanskih dnevnih novina *Oslobođenje*, koja varira nametnutu simboliku od samog naslova filma pa do povijesnih referenci, dodatno naglašavajući provodnu nit filma. Potpunom redukcijom karakternih osobina, glavni je lik sveden na

arhetipski golu humanističku crtu borca protiv nepravde te tako postaje intervencionistički fantom čiji minijaturni čin ima nesagledive posljedice – ponovno oslobođanje u kojemu se kriju i individualne i univerzalne pretenzije. Njegovo povraćeno dostojanstvo stoga izvire iz suštinske transformacije koja ga od bespomoćnog i besposlenog starčića pretvara u samilosnog borca protiv nepravde, ali i protiv stočke pomirenosti i sveobuhvatne stagnacije. Povezivanjem fašizma sa crticom unutar mikrokozmosa susjedstva, autori tako simbolički uravnjuju svaki zločin jer ako postoji pojedinac koji pati zbog nepravde, društvo

treba učiniti sve kako bi mu pomoglo da je zatre. Konačna utika kojom odišu zadnji kadrovi filma, lišeni i glazbe, a uronjeni u početni svakodnevni osjećaj polaganog otkucavanja sata i, naizmjence vidljivog, otkucaja bila, sugerirali bi nepromjenjivost i neumoljivu cikličnost stvari, da se ipak, u odlučnom trenutku, usne starca ne razvlače u blagi smiješak koji poput oštice noža prekida sve robovanje svakodnevici kojem smo svjedočili prije subverzije te on, dostizanjem spokojstva, postaje slobodan, baš poput Sarajeva kojeg je on sam oslobođio nepravde.

Stipe Radić

Majka i kći

(*Crveno, Sonja Tarokić, 2009*)

Od trenutka kada smo se rodili, majka postaje središtem našeg svijeta. Kao novorođenčad iskusili smo čari istinskog simbiotskog odnosa, od kojeg smo malo-pomalo bivali odsjećeni ulaskom u svijet značenja. Međutim, kompleksne spone između majke i djeteta ne miruju u svoj svojoj dinamici ni kad dijete postane odrasla osoba, bez obzira na njihovu međusobnu bliskost. Navedena kompleksnost tog dijadnog odnosa tema je mnogih filmova, a među njih možemo uvrstiti i kratkometražni film *Crveno* Sonje Tarokić, prikazan na 19. Danim hrvatskog filma. Riječ je o komornoj drami koja se bavi specifičnim odnosom majke i kćeri, u interpretaciji Jasne Bilušić i Marine Redžepović. Njihov odnos u najmanju se ruku može okarakterizirati kao konfliktan; štoviše, dalnjim razvojem radnje on poprima gotovo patološku dimenziju. Takav prikaz supostavljanja likova priziva tumačenje iz perspektive Lacanove psihoanalitičke teorije u kojoj je iskazana sva problematičnost zahtjeva kontrolirajućih majki čiji način ophođenja s djetetom uvlači dijete u "kuću zrcala" imaginarnog registra – razvojnog načela definiranog stanjem koji prethodi Edipovu kompleksu, stanja čvrstog odnosa majke i djeteta, neokrhnutog posredujućom instancom Trećeg koja se upleće u njihovu "srastenu" vezu. Naime, od početka života, dijete započinje svoj razvoj na temelju određene imaginarne cjelovitosti – cjelovitosti neposrednog odnosa s majkom i cjelovitosti slike o sebi koju stvara pogledom u svoj odraz u stadiju zrcala. Međutim, iz svijeta slike odraza s kojim se identificira potrebno je izići

usvajanjem jezika, Zakona, intervencijom Trećeg ("očinske" funkcije) i rješenjem Edipova kompleksa – ulaskom u tzv. simbolički poredak (Drugo) širih društvenih procesa. U tom procesu majka je krucijalan faktor o kojem ovisi hoće li se djetetu dati do znanja da izvan njegova mikrosvijeta postoji čitava simbolička mreža razlikovnih odnosa. Ukoliko se ona fokusira na dijete, u ovom slučaju, kćer, tako da svijet počinje i završava s njom, stvara se poligon za formiranje raznih sukoba, kako međusobnih, tako i unutarnjih. Takvih sukoba, pak, mladoj djevojci u središtu zbivanja filma zasigurno ne nedostaje. Skučena s majkom u malenoj garsonijeri, Marina trpi konstantne prigovore, zahtjeve i komentare. Stan je neuredan, a dojam kaotičnosti naglašava se praćenjem Marininih žustrih pokreta kroz dvije prostorije stana (kupaonica i soba) koji podsjećaju na frenetično glavinjanje lavice u kavezu. Gotovo dokumentaristički način snimanja dodatno pridonosi uvjerljivosti prikaza odnosa likova i njihove smještenosti u prostor, prepun hladnih tonova svijetlozelene, plave, smeđe i bijele boje, baš poput njihove međusobne hladnoće. Ipak, ambijentom dominira crveni ogrtač gospođe majke, uvijek prisutne u kadru, gdje god se Marina, koja je najčešće u fokusu, našla. Tradicionalno, crvena se boja smatra bojom ljubavi, ali i agresije – a majka u svom odnosu prema kćerki utjelovljuje oboje.

Ona joj kopa po smeću, brine što si je kći obojila kosu, izražava zabrinutost zbog lošeg finansijskog stanja u maniri ose koja napadno zuji oko potencijalne žrtve. Među



Crveno (Sonja Tarokić, 2010)

njima nema zadovoljavajuće komunikacije. Nema ni fizičkog kontakta. Marina majku pokušava jednostavno ne gledati, što je prikazano zanimljivom izmjenom fokusa – u nekoliko navrata svjedočimo Marininu krupnom planu u čijoj je pozadini zamagljena crvena spodoba. Isto tako, Marina je pokušava i ne čuti – pali sušilo za kosu, a u trenutku gledanja kroz prozor odvraća pažnju od majčina blebetanja potpuno se isključivši – u off-u se može čuti samo ujednačen ritam kapi vode. Međutim, ne nazire se eksterijer u prizoru pogleda kroz prozor. Sve što se može vidjeti je zasljepljujuća bjelina zida susjedne zgrade i naslutiti mrežasta struktura zastora za kojeg je Marina zatakla svoje prste. Prizor upućuje na svojevrstan autoričin komentar – plan snimanja naglašava intenzitet duševnog života lika koji se ujedno, po svemu sudeći, osjeća svojevrsnom zatočenicom.

Međutim, zatočenicom čega? Život u "izbi" malih proporcija s majkom, bez značajnijih financijskih osnova za osamostaljenje, zasigurno ograničava, no svojevrstan unutrašnji sukob, kao i njegovu međusobnu svezu s vanjskim sukobom, u pravoj mjeri naslućujemo tek kad Marina posjeti svog dečka Hrvoja. Uvodni kadar sekvence započinje njenim pogledom kroz prozor zagrebačke višekatnice. No, svijet koji joj je takoreći na dlanu prekriven je mrežom, što

čini analogiju s kadrom iz prethodnog stana, te upućuje na istovjetnost unutrašnjih napetosti. Frenetičnost Marininih pokreta se smanjuje, ritam se usporava, međutim, i dalje dominiraju hladne boje, hladan i taman interijer. Komunikacija s dečkom ne bi se mogla nazvati ispunjujućom – Marina se pretvara u osobu koja sveznadarski prigovara, zahtijeva i komentira, baš poput majke, a dečko joj na takvo ponašanje uzvraća "Netko je dosadan". Naposljetku, komunikacija se i prekida majčinim manipulativnim "pozivom upomoći" zbog navodnog poremećaja tlaka.

Taj trenutak potvrđuje prijašnje pretpostavke o imaginarnoj naravi njihova odnosa. Marina, ne vodeći računa o potrebama svog dečka, gasi TV i ušutkuje ga za vrijeme telefonskog razgovora, lišava svoj prostor podsjetnika na simboličko Drugo utjelovljeno u TV-u. Nalazi se u emotivno nabijenom majčinom svemiru evocirane ovisnosti o njoj i nemogućnosti detektiranja što majka zapravo želi. No, majka u općenitom smislu uvijek želi nešto izvan djeteta, a to je falus, što neke majke znaju djetetu adekvatno naznačiti uz pomoći Trećeg, simboličke funkcije, tradicionalno shvaćene funkcije oca (simptomatično je što je Marina dijete samohrane majke). Lik Jasne Bilušić, dakako, ne uspijeva u tome te implicitno zarobljava Marinu u vlastitoj imaginarnoj slici koja je preslika majke same. Marinin ne-

stabilan identitet sačinjavaju ljubav i mržnja njezina vlastitog ogledanja u majci, što se očituje ponašanjem istovjetnim majčinom u očito sporednom odnosu s dečkom, ali i crvenim lakovom na nožnim prstima u detalju stopala prije no što će ih utaknuti u crvene šlape nakon što se vratila majci u stan, odbivši druženje s dečkom i prijateljima (ali i poziv na useljenje s dečkom, zbog finansijskih razloga). Crveno na njezinim stopalima, dijelovima tijela neprisutnim unutar prijašnjih kadrova, uglavnom snimanih u krušnom i bližem planu – upućuje na očitu, novootkrivenu poveznicu među likovima.

Povratak djeteta u majčine krokodilske ralje u kontekstu filma ne treba začuditi. Slijedeći Lacanovu teoriju, ne smijemo zaboraviti registar realnog, onog neizrecivog i neshvatljivog, traumatičnog, koji u njegovoj kasnijoj fazi popunjava elemente u funkciranju imaginarnog i simboličkog načela. Zbog određenosti majčinom žudnjom Marina ustraje u vlastitoj, destruktivnoj žudnji, koju zadovoljava nepotrebnom patnjom, realnom silom, i odabire majku, svojevrstan centar gravitacije, nauštrb drugih. Nakon što "saznaje" da majci nije ništa, Marina se uzrujana osamljuje – gledamo je kako u kupaonici plače u kadru dužeg trajanja, snimljenom u odrazu kupaoničkog zrcala. Takav filmski postupak definitivno upućuje na postojanje unutarnjeg sukoba lika, štoviše, na kulminaciju sukoba s inkorporiranim slikom majke kao idealnog drugog s ko-

jom se Marina bori i u majčinoj neprisutnosti.

Ritmički dekretendo filma redateljica naglašava svojevrsnim smirajem – Marina se smješta pored majke na krevetu. Boje unutar zajedničkog prostora više nisu oprečne. Marina više ne nosi (komplementarni!) svijetlozelenu, nego, sličnu topalu ružičastu majicu, pri čemu čitav kadar odiše crvenkastim tonovima. Također, obje su znatno otvorenije jedna prema drugoj, majka joj dodiruje kosu i ljubi ruku.

Hoće li se Marina odseliti i pronaći svoje mjesto u društvenom poretku? Film je kratkometražan i samo prikazuje situaciju između majke i kćeri te na spomenuto pitanje ne možemo znati odgovor. Međutim, čak i Marininim sudjelovanjem u simboličkom poretku, kroz socijalizaciju i pronalaženje finansijskog uporišta u karijeri, moguće je da će joj lik majke i dalje predstavljati ideal s kojim se u svakom trenutku ogledava, također je sprečavajući u adekvatnoj izgradnji vlastita subjekta i ispunjujućih socijalnih odnosa. U kolikoj će ona mjeri zaista stvoriti uvjete da izade iz svijeta slike, ovisi o popuštanju spona u odnosu s majkom, odnosu koji najviše određuje osobe kakve jesu i kakve postaju. Međutim, da patologija takvog odnosa nadasve funkcioniра i zarobljava u imaginarnim bojištima sukoba u kojima podlijежemo iracionalnim manipulacijama, prilično dojmljivo prikazuje redateljica Sonja Tarokić u svom igračkom filmu te navodi na daljnja promišljanja.

Karla Lončar

Dragan Rubeša

Životi na sporednom kolosijeku

Povodom Dana Kinoteke Makedonije u kinu Tuškanac, Zagreb, 23-27. ožujka 2010. i u Art-kinu Croatia, Rijeka, 25-29. ožujka 2010.

U tekstu objavljenom u časopisu *DNK* u izdanju riječkog Drugog mora, Marin Lukanović čini zgodnu paralelu između riječkih kina i pruge. Sva riječka kina, ona zauvijek izgubljena i ona koja uspješno odolijevaju sveopćoj multipleksizaciji, nalaze se opasno blizu pruge. Onima poput riječkog Art-kina vlakovi prolaze ravno pod prozorom njegova ureda. Na otvaranju Dana Kinoteke Makedonije, kad je prije glavnog filma umjesto klasičnih filmskih novosti bila prikazana restaurirana kopija filmskih zapisa braće Manaki, za koje se vezuju počeci filma na Balkanu, zvižduk vlaka koji je prolazio iza zgrade Art-kina dogodio se upravo u trenutku kad je na njegovu filmskom platnu prošao vlak s okrunjenim glavama koje su posjetile Bitolu. Bio je to valjda prvi i jedini put da je nijemi film braće Manaki dobio i svoju zvučnu verziju. Ali tu se ne završava naša priča o vlakovima koji su na Danima Kinoteke Makedonije uglavnom završavali na slijepom kolosijeku, kao i životi njegovih protagonisti.

U *Iluziji* (2004) Svetozara Ristevskog teretni vlakovi gotovo da prolaze kroz junakovo stražnje dvorište. U bijegu od alkoholiziranog oca, isprane majke, sestre sponzoruše i školskih nasilnika predvođenih sinom lokalnog policijskog "kabadahije", čiji je omjer glave jednak omjeru vrata, njegov dvanaestogodišnji protagonist pronalazi najsigurnije utočište u groblju vlakova i njegovim izgubljenim i u korov obraslim tračnicama. "Nada je najgora od svih zala jer produžuje čovjekovu patnju." Na tom Nietzscheovu citatu počiva kompletna struktura filma začinjena melankolijom Satieja (*Gnossiennes*) i galerijom izgubljenih likova koja priziva duhove Koste Racina, tog začudnog pjesnika mladenačkog beznađa i bijede. Motiv *bullyinga* podastire se krajnje plastično. A transformacija jednog senzibilnog dječaka u nasilnika rezultirat će uznemirujućom završnicom, pri čemu autor stavlja čitavu stvar u politički kontekst jer se ubojstvo dogodilo nakon što je na školskoj svečanosti odsvirana makedonska himna. Ristevski ne daje junaku nikakve šanse da se izvuče

iz svoje teške situacije, začinivši film nepodnošljivom dozom pesimizma i beznađa.

Sličan odnos alkoholiziranog oca skretničara i njegova sina prisutan je i u izvrsnom kratkom filmu *Bube* (2004) Iгора Ivanova Izzyja, u kojem njegov junak, sada odrasli mladić zaposlen u punionici boca, saznaje za očevu smrt. Ono što je spor Ristevski ugurao u 103 minute, to je Ivanov sublimirao u petnaest minuta. Tračnice i njihovo kamenje pod kojim dječak kao pasionirani kolekcionar buba traga za svojim eksponatima, opet su tu kao glavni motiv. A jedini način oslobađanja od nasilnog oca dječakovo je pogrešno postavljanje skretnice i izazivanje željezničke nesreće. Kao što se i dječaku iz *Iluzije*, tako se i dječaku iz *Buba*, u kojem vlak također prolazi uz samu kuću, osveta nameće kao jedino rješenje izlaska iz okrutne stvarnosti.

Iako *Tetoviranje* (1991) Stolea Popova reciklira ikonografiju klasičnog zatvorskog filma i stavlja ih u politički kontekst, njegove ponajbolje uvodne sekvene ambijentirane su upravo na željezničkoj stanici, gdje njegov glavni akter biva uhićen samo zato jer je miliciji bila sumnjiva njegova poluprazna torba, pri čemu se humor gradi neobičnim odabirom filmskog *soundtracka*. Prije odlaska junaka na kolodvorski peron, na kojem je pokušao pronaći malo mira nakon bračne svađe, njegova žena izlazi iz kreveta i pali radio. Umjesto očekivanih narodnjaka, začujemo *The Clash (Rock the Casbah)*. Dok Popov promatra na stanici galeriju likova, koje znamo i iz njegovih drugih djela: *Gipsy Magic* (1997), glazbene etno-stereotipe zamjenjuje *rock*. Apsurd postaje jedina dramaturška motivacija. A egzistencijalna problematika makedonskog društva suočenog s krahom socijalističkog sistema našla se na istom kolosijeku s pitanjem vjere (ali ne i religije) kroz dva Isusova ukazanja – njegovim narkomanskim dvojnikom koji umire u pretjeranoj teatralnosti kadra, i njegovom tetovažom na junakovim prsimu. Jer "milicija" ne ubija samo Iliju u tipičnoj hollywoodskoj završnici, već i njegova tetoviranog Isusa, i to ravno u čelo. Poput



Kao loš san (Antonio Mitrikeski, 2002)

lika nasilnog policajca iz *Iluzije* (Dejan Aćimović), tako i lik okrutnog čuvara u *Tetoviranju* postaje inkarnacija brutalnosti policijske države. Ipak, najveća žrtva zatvorskog nasilja albanski je autostoper koji se našao na krivom mjestu u krivo vrijeme. Ali koscenarist Mirko Kovač prvenstveno je politički i društveno angažiran pisac, pa taj angažman izlazi iz svake filmske pore, ponekad u nepotrebnim stereotipima (neizostavni lik zatvorske "tatkice" rezerviran je za Grka koji dobiva nadimak Pederakis, što je valjda najgora uvreda koja se mogla atribuirati narodu koji se ne prestaje svađati s Makedonijom oko njena imena).

Uz "pedere" i žene, najgore su na D anima Kinoteke Makedonije prošle mačke i poneki Albanac. U *Tetoviranju* mačka je završila obešena u zatvorskom dvorištu, a u *Prije kiše* (Before the Rain, 1994) Milča Mančevskog ona završava ubijena na balkanskom vrućem limenom krovu – "To je neoprostivo!" napisao je Aldo Paquola nakon njegove premijere u riječkom HKD-u. Mančevski je fino uskladio poetsko nadahnuće i naturalizam crnog filma, balkansko nasilje u sukobima i netrpeljivostima Makedonaca i Albancaca te univerzalne poruke o tragičnoj ljudskosti, ljubavi, prijateljstvu i dobroti (pravoslavni pop koji se zavjetovao

na šutnju skriva u manastiru mladu Albanku u bijegu od, za krvnu osvetu spremnih, divljih hordi). No da bi se ulagivao bjelosvjetskoj festivalskoj eliti koja mu je i dodijelila Zlatnog lava, on slijedi zapadne kanone u prikazivanju balkanske klaonice kao poprištu plemenskih sukoba u kojima su svi podjednako krivi.

No dok je Mančevski angažirao dva izvrsna inozemna glumca, prerano preminulu Katrin Cartlidge i asketski smirenog Gregoirea Colina, Antonio Mitrikeski je u filmu *Kao loš san* (Kako loš son, 2002) angažirao Roberta Englund-a koji se iz noćne more u *Ulici briještova* preselio u loš san, dakle, još jednu noćnu moru, dok pretvara studentsku aulu u teatar držeći predavanje studentima o krvnji i zlu poput loše recitacije Shakespearea. Poput Pederakisa iz *Tetoviranja*, tako i ovdje imamo lik "tragičnog pedera" zaljubljenog u pogrešnu osobu. Iako Zagreb postaje bio koji europski grad, njegova imaginarna četvrt crvenih svjetiljki s transvestitima i prostitutkama u izlozima, smještena tek par koraka od Kaptola, postaje smiješna. No najveće žrtve u filmu ostaju žene i "žene". U Mitrikeskog/Dukovskog postoje dvije vrste žene: "Penelopa" i "svetica". Prva čeka muža koji se vraća iz balkanske klaonice i odmah biva silovana, a druga se ukazuje u junako-

vojćelji u odori Majke Tereze, poput anđela iz *Andela u Americi* Tonya Kushnera.

No, dramaturga Dejana Dukovskog ne prestaje žuljati onaj "balkanski hemoroid u šupku svijeta" iz drame *Bure baruta* (1998), koju je filmski adaptirao Goran Paskaljević, a u kojoj se kao u lošem snu isprepleću tragične sudbine očajnika u svom antropološkom prokletstvu: tamo gdje se Manojlovićev Mane u *Buretu baruta* vraća iz pariške dijaspore u Beograd i moli taksi da ga izravno s aerodroma odvede u crkvu da bi upalio kandila za duše pokojnika, Manojlovićev Šejtan se sada vraća u makedonske vrleti iz još jednog balkanskog rata. Možda nije ni slutio da je taj hemoroid tako tvrd da ga ne bi mogla razoriti ni najpreciznija laserska operacija. Zato se umjesto klasičnog kirurškog zahvata prešlo na operaciju združenih snaga. Svi oni pokušavaju, dakle, izbrisati iz podsvijesti vlastita traumatska iskustva arhivirajući krvavu prošlost u ladicu lošeg sna. Samo što se odgovor na pitanje: "Mamu mu jebem tko je prvi počeo?" – kako glasi originalni naziv dramskog predloška – u *Buretu baruta* pokušava pronaći u boksačkom ringu. Meč će se okončati ubojstvom. Ubojica se ukrcava na vlak i izvršava samoubojstvo aktivirajući bombu u kupeu u kojem se nalazila djevojka koja je putovala u posjet netom mobiliziranom momku. Vlakovi dakle ostaju konstanta na ovim prostorima, samo

što ih u Paskaljevića upotpunjaju gradski autobusi i riječni brodovi s kompletnim simfonijskim orkestrom.

U Branka Gape u filmu *Vrijeme, vode* (*Vreme, voda*, 1980) rijeka postaje predmet razdora. Iako je snimljen prije 30 godina, on postaje aktualniji no ikad, kao proročanski nagovještaj doba u kojem će voda postati suho zlato. Njegovi junaci, seljani Suševa, koji se suočavaju s nedostatkom vode potrebne za preživljavanje, uz blagoslov popa mijenjaju smjer rijeke i počinju krasti vodu iz susjednog sela Kamenovo, samo što seljane danas zamjenjuju neke moćnije multinacionalne korporacije. Gapin film jedini se donekle udaljio od sveopćeg beznađa i očaja koji je dominirao Danima Kinoteke Makedonije. Zato su u programu nedostajale neke nove snage koje bi mu ubrizgale malo razigrane ležernosti i osloboidle ga teatarskog balasta. To prije svega vrijedi za Atanasa Georgieva i njegovu dokudramu *Plati i ženi* (*Cash & Marry*, 2008) čije su junake tračnice odvele čak do Beča, gdje bivaju zaustavljeni u purgatoriju između makedonskog tranzicijskog pakla i obećanog austrijskog raja u koji pokušavaju ući kupovinom žene za par hiljada eura. Umjesto raspojasanog vjenčanja s bubnjevima koje promatra Mitrikeski, Georgiev nam pokazuje vjenčanice u izlogu koje stoje kao u nekom nedostignom prostoru. To je makedonski film kakav najviše volimo.

Antonio Mitrikeski: "Ljubav i smrt se ne objašnjavaju"

Razgovor povodom Dana Kinoteke Makedonije vođen u Art-kinu Croatia, Rijeka, ožujka 2010.

Svečana otvaranja ciklusa postjugoslavenskih kinematografija u riječkom Art-kinu ne privlače samo njegovu vjernu publiku i radikalne filomofile. Na njih dolaze i oni kojima je njegov prostor prilična nepoznanica. To su mahom pripadnici etničkih i nacionalnih manjina. No, poučno je prisjetiti se gostovanja Jiříja Menzela u tom kinu; gospode iz Češke besede dočekale su ga s pladnjevima slanih kiflica posutih kimom da se režiser ne bi vratio kući gladan. Nakon tih finih kiflica, zalivenih češkim pivom i uvodnim protokolarnim besjedama, bilo bi prilično nezgodno publici servirati jednog Švankmajera. Zato je i bio odabran humoristi Menzel. Ali riječki Makedonci koji su pohrlili na otvaranje Dana Kinoteke Makedonije, nakon uvodnog nastupa folklornog društva Ilinden dočekali su Antonija Mitrikeskog, koji im je predstavio svoj mračni film "Kao loš san", što već pomalo graniči s mazohizmom. Dok je trajala projekcija filma, porazgovarao sam u atriju kina s njegovim autorom.

Vaši filmski počeci vezani su za enigmatično ime Koče Topenčarova. Tko je zapravo on? Zašto vas on tako često proganja da ste mu posvetili čak dva filma?

Mitrikeski: Bio sam fasciniran istinitom životnom pričom o dvoje ljudi koji se zaljubljuju i žele biti zajedno. On je u Makedoniji. Ona živi u Albaniji. Dijeli ih samo jezero. U tom periodu Albanija je bila izolirana od ostatka svijeta. Da citiram apostola Pavla koji kaže: "Ako jezike ljudske i anđeoske govorim, a ljubavi nemam, onda sam samo mjed koji ječi ili cimbal koji zveči". U ime te ljubavi Koče ilegalno prelazi na drugu stranu jezera, u Albaniju, želeći samo uzeti djevojku i vratiti se natrag. Tada su granice bile zatvorene. Koče

je uhvaćen na granici, Albanci ne mogu shvatiti da je došao zbog ljubavi. Oni kažu, ptica ne može da preleti, a ti si došao po ljubav. Koče je tretiran kao špijun, on živi godinama po albanskim zatvorima. Izoliran u tuđoj zemlji. Kad je umro Enver Hoxha granice su se opet otvorile. Izmučeni Koče vraća se zajedno s voljenom u svoj rodni kraj. Ta ljubav, ustrajnost da se dođe do kraja vlastitog sna fascinirala me da napravim dokumentarni film o Koči Topenčarovu, a zatim iigrani *Preko jezera – zbog ljubavi cijeli život u zatvoru*.

Dok se studentski dani filmaša s ovih prostora uglavnom vezuju za prašku FAMU, vi ste odabrali Poljsku. Kakva vas iskustva vezuju za taj period?

Mitrikeski: Još kao gimnazijalac obožavao sam dokumentarne filmove. Tada su prije igranih filmova u kinima prikazivali filmske novosti. Jako me fascinirala istinitost, jednostavne i obične stvari. Imao sam priliku vidjeti dokumentarne filmove poljske crne serije – Munka, Karabasa, Bosaka. U meni se rodila želja da ih upoznam i naučim zanat od tih majstora koji su radili u Filmskoj školi u Łódžu. Jednostavno sam se prijavio na prijamni u Łódź i bio sam izabran među pet studenta. Jako sam se radovao. Ostao sam tamo šest godina. Asistirao sam kod velikih majstora poput Zanussija i Wajde, a dolazili su i gostujući profesori poput Polanskog. Imali smo na raspolaganju mnogo filmova. Radili smo njihovu analizu. Tada sam snimio prve kratke filmove i dva TV filma. Škola se zanima za svoje studente i sudjelovala je kao koproducent u mojim igranim filmovima. Drago mi je da sam imao priliku studirati tamo. A život je, kao što je govorio Wajda, prepun problema i ideja.

Svi filmovi koje smo vidjeli na D anima Kinoteke Makedonije puni su očaja, sporednih kolosijeka, loših snova i egzistencijalnog beznađa. Kad je Susan Sontag odlučila u ratnom Sarajevu postaviti *Godota*, Sollers je rekao da je sarajevska raja preumorna od patnji i ne treba joj Beckett već Marivaux. Kako to objašnjavate?

Mitrikeski: Ovaj narod, moj narod i naš narod, stalno je povezan s ropstvom i nasiljem. To ja ta naša sudbina, ali i sudbina balkanskih naroda uopće. Ta vječna borba između dobra i zla. U to je utkana i kolektivna memorija naših predaka. Izgleda da se ne može pobjeći od vremena u kojemu živimo. Glupost granica, zatvorene grane, netrpeljivosti i razlike, bratoubilačke vojne, etničke

tenzije. Razlike nas tjeraju da se upoznajemo. I u tome je ljepota. Duga tranzicija, kriminal, siromaštvo, velika nezaposlenost. Da dalje ne nabrajam. Ne možemo kao autori i da hoćemo pobjeći od te realnosti. Moja realnost zove se Makedonija, koju povrh svega negiraju, ne priznaju joj ime, cijepaju nas u identitet i objašnjavaju da predstavljamo opasnost, što je smiješno. Osobno volim diskretni Menzelov humor, ranog Formana, gdje se problemi prikazuju nemetljivim humorom i tragikomikom. Ja sam tako odrasao. Govorili su mi da humor i smijeh oslobađaju, prazne negativne emocije poput straha, boli i agresije, zblizavaju ljudi. Ono što je rečeno smijehom manje boli. Zato trenutno radim na novom scenariju u kojem se pokušavam oslobođiti od te boli, sivila i težine koji ulaze duboko u psihologiju čovjeka. Želim raditi svjetlige filmove, s više humora.

Režiseri trenutno više vole postavljati pitanja nego dati odgovore. Ne samo dokumentaristi. Vaš film *Kao loš san* adaptacija je drame Dejana Dukovskog *Mamu mu jebem, tko je prvi počeo?* Imate li vi odgovor na to pitanje?

Mitrikeski: Na to pitanje, naizgled jednostavno, nije mi lako odgovoriti. U nas ima jedna pjesma koja govori o pečalbarstvu. Govori o tome koliko je teško otrgnuti se od svog rodnog mjesta i svojih bližnjih. U toj pjesmi postoji stih u kojem se pita: "Tko je prvi počeo da ide u pečalbu?" Mnogo boli, ali odgovora nema. Dukovski u drami *Mamu mu jebem, ko je prvi počeo?* kaže: "Neko je rekao 'ajde idemo!' Svi smo se uhvatili kao slijepci za štap, nema tko da kaže stop, bratoubilački rat, etničke tenzije. Ima li pobjednika? Svi su izgubili." Ne mogu dati nijedan drugi odgovor osim da kažem da je život jako kratak, popravnog ispita nema, i da završim riječima glavnog junaka Šejtana, koji kaže: "Ljubav i smrt se ne objašnjavaju, cijeli život sam zaljubljen u obične ljudi. Ne možeš pobjeći od svoje kože, nitko ne može. Da sam mogao, da sam mogao vratio bih se na početak. Da, rekao je da nije tako trebalo biti. Da, rekao je, vrati se. Boli me koliko te nema."

Da li ste vidjeli originalnu kazališnu verziju u režiji Aleksandra Popovskog (koja je gostovala i u zagrebačkoj Gavelli)? Transfer teatra na film prilično je riskantan posao jer je riječ o dvama posve različitim medijima.

Mitrikeski: Kazališna verzija dijeli se na sedam krugova: Smisao, Radost, Vjeru, Nadu, Ljubav, Čast i Grijeh. Nešto



Antonio Mitrikeski u prvom planu na snimanju filma *Kao loš san*

poput krugova pakla iz Dantove *Božanstvene komedije*. Ljubav je, kako to reče Dejan Dukovski, poput statike, iznevjerjenih snova. Iluzija svijeta koji funkcioniра u vlastitoj nesavršenosti. Film se razlikuje po tome što sam ja uzeo samo dvije priče koje sam povezao drukčije, na svoj način, po svom viđenju i intuiciji.

Kako ste došli do Roberta Englunda?

Mitrikeski: Znao sam da će scenarij teško komunicirati s publikom, jer sam želio prikazati unutrašnje svjetove koji poniru u dubinu duše. Prikazati profesorovu tamnu stranu, njegovu kontroverznu prirodu, prikazati Europu koja samo po sebi ne znači i bolji svijet. Dugo sam tragao za glumcem koji bi mogao prenijeti taj lik na ekran. Robertu smo predali scenarij preko njegova talijanskog agenta. Prihvatio je odmah i rekao da bi sa zadovoljstvom odigrao ovaj lik i bez honorara. On je glumac koji je u stanju reći puno uz malo dijaloga, pretežno kroz unutarnje monologe, i uspio je pokazati da Europa sama po sebi ne znači bolji svijet. Robert je to tako odigrao da Ivanov lik preko njihove zajedničke igre nije ušao u poročni krug. To je samo još jedna zabluda o novom svijetu, o učenju.

Nakon riječke premijere dio publike je prigovorio filmu da je okrutan prema ženama. I doista, Dukovski tretira žene ili kao žrtve silovanja ili ih svodi na anđele/svetice. A nekako paralelno s distribucijom Grlićeva filma *Neka ostane među nama*, u kojem Mikija Manojlovića proganjaju traume i krize sredovječnosti, u riječkom Art-kinu se održala projekcija vašeg filma *Kao loš san* u kojem tog istog glumca proganjaju traume rata. U oba slučaja riječ je o muškarcu naglašenog libida koji na neki način misli penisom. Kako to tumačite?

Mitrikeski: Na Balkanu postoje nasilje i strasti. U dramama Dejana Dukovskog postoji žena koja čeka, ali i puno promašenih životnih situacija. I ne samo kod žena. To se događa i muškim likovima. Likovi ne uspijevaju komunicirati i zato oni ne mogu ni dati ni dobiti. Ljubav se teško iskazuje. U muških likova emocije su atrofirale. Mislimo da su muškarci u osnovi egocentrični slabici koji nisu u stanju izići na kraj sa svojim strahovima, agresijom, ljubomorom i depresijom. Zaboravili su na mala zadovoljstva i radosti. Šejtan je prekasno počeo misliti na Ikoniju.

S obzirom da pripadate autorima koji vole pričati priču, čini mi se da vam je razbijena dramaturgija predloška Dukovskog bila izazov.

Mitrikeski: Pri radu na scenariju s Dejanom, moje su misli bile da napravim dvije priče i da se fokusiram na unutarnji monolog i na tamnu stranu čovjeka s kojom se ne može pomiriti, onim što nesvesno nosi u sebi. Otud Šejtanovo samoubojstvo. Bratoubilački rat užasno devalvira čovjeka, pretvara ga u ono čega se i sam užasava. A s druge strane postoji tamna profesorova strana, Europa koja automatski ne znači bolji život. Tu pravimo drugu priču na drugoj razini. Htjeli smo pokazati da se sreća krije u nama samima, u malim, naizgled običnim stvarima.

Kakvi su vam planovi?

Mitrikeski: Iz fonda kinematografije Makedonije dobio sam potporu zaigrani projekt *Djeca zimskog sunca* prema scenariju Gordana Mihića. To je ljubavna priča ambijentirana oko Prespanskog jezera. Pratimo doživljaje jedne obitelji, njihove radosti, želje, posao, fantazije i boli. Priča je protkana lakim humorom. Pregovaramo s koproducentima iz drugih zemalja. Vjerujem u ovaj projekt i u svoje suradnike.

Kako funkcioniraju koprodukcije u makedonskom filmu? Koliko je jaka njegova nezavisna i niskobudžetna produkcija?

Mitrikeski: U posljednje vrijeme gotovo da nema filma bez koprodukcije više zemalja. Ali nažalost sredstva koja se odvajaju za film su malena, bez koprodukcije se teško može realizirati film. Čine se naporci da se u Makedoniji realiziraju bar dva dugometražna igrana filma godišnje. Komisija pregledava scenarije, nastoji dati šansu ne samo afirmiranim autorima već i debitantima.

U Makedoniji imamo odlične filmske radnike koji su se profesionalno dokazali kod kuće, ali i vani, na festivalima. Postoji i ono što se u vas naziva "festivalizacijom kulture". Tu je Festival filmske kamere Braća Manaki, Skopski filmski festival, Cinedays –festival europskog filma, Asterfest – festival dokumentarnog filma. Na njima se ostvaruju kontakti i razmjenu iskustva. Mi smo malena zemlja, a film je medij koji nas mnogo brže i efikasnije približuje svijetu.

Koliko je u makedonskoj kinematografiji prisutan "odljev mozgova"? Vidimo da su se neki makedonski filmaši afirmirali u pečalbi. I Teona Mitevska živi u Parizu. To vas pitam jer kao docent na Fakultetu za dramsku umjetnost pri Univerzitetu Sv. Kiril i Metodij u Skopju možete na neki način izravno opipati autorski puls onih koji obećavaju. Da li su se neki od njih nakon kraja studija afirmirali kao relevantni autori ili se sve svodi na režiju glazbenih videospotova?

Mitrikeski: Makedonski film iznjedrio je afirmirane filmske radnike koji su naši najveći ambasadori. Dio njih poput Milča Mančevskog, Teone Mitevske, Ive Trajkova i Svetozara Ristevskog pretežno žive vani, a rade u Makedoniji, te povremeno i vani. Nije to odljev kadrova, već jedan oblik suradnje. Oni rade za Makedoniju. Postoji tendencija za rad u drugim zemljama, ali teme kojima se oni bave ostaju duboko makedonske, premda ujedno i univerzalne. Iz katedre Fakulteta za dramsku umjetnost u Skopju izlaze odlični kadrovi i talentirani mladi ljudi. Oni snimaju na fakultetu praktične filmove i dobivaju nagrade na raznim festivalima, od Łódźa i Sarajeva do Amsterdama. Neki od njih završavaju vani, a drugi ostaju u Makedoniji i orijentirani su na koprodukcije. Uz sav tehnološki napredak, svijet je postao jako malen.

razgovarao: Dragan Rubeša

KINOREPERTOAR

Antikrist

(Antichrist, Lars von Trier, 2009)



62 / 2010

Kada autor (i to upravo povodom ovoga filma) nakon projekcije u Cannesu ustvrdi: "Ja sam najbolji redatelj na svijetu", čak i oni koji za književnu teoriju mnogo ne mare vjerojatno će se s nostalgijom prisjetiti poziva na odstranjenje autorskog subjekta iz procesa analize/tumačenja teksta, te će pokušati potisnuti sve zanimljivosti o ovoj osebujnoj autorskoj osobi koje su tijekom posljednjih dvadesetak godina polusvjesno prikupljali kroz različite intervjuje, osvrte, izvještaje s festivala i iz skandinavskih psihijatrijskih institucija. Što se međutim događa kad *Antikrista* pokušamo nasilu iščupati iz konteksta Trierova opusa i pokušamo film iščitati kao proizvod anonimne (i kao takve nebitne) autorske funkcije?

Već i samo grafičko oblikovanje naslova filma sugerira bliskost (pa i identičnost) žene i antikrista, novozavjetne figure (po sistemu 4 u 1) lažnoga Krista; glavnog Kristova neprijatelja; osobe koja ne vjeruje u Krista, i/ili utjelovlje-

nja Sotone. Toliki konotacijski teret, priznat ćete i sami, ne pada nimalo lako na nejaka ženska pleća, čak i kad su pleća vlasništvo Charlotte Gainsbourg. Mašući svojom mizoginom tezom kao crvenom krpom u celuloidnoj koridi, tekst već na samome početku kod gledateljstva izaziva iznimnu nelagodu (bar kod onog njegova dijela koji se s poslovičnom patrijarhalnom esencijalizacijom, pa potom i demonizacijom ženskosti nije voljan olako složiti). Taj politički i simbolički grub i neotesan manevr (zamijenimo li ženski simbol Davidovom zvijezdom, ili kakvim drugim proizvoljnim znakom koji predstavlja određenu društvenu skupinu, problem će biti donekle očigledniji), baš kao i čitav *Antikristov* prolog, koreografiran poput pornoverzije reklame za Whirlpool, emocionalno izmještaju gledatelja i onemogućuju, pa i ironiziraju proces gledateljskog suživljavanja, toliko nužnog kad je riječ o igranome filmu (pogotovo kad isti tematizira

smrt djeteta). Združujući *eros* i *thanatos* u uvodnoj audiovizualno naglašeno stiliziranoj, koreografiranoj i estetiziranoj sekvenci, djelo/prikazano skreće pozornost na sebe kao artefakt, proizvod kulturno-umjetničke povijesti (bez autora?), pa se i njegov egzibicionističko-mizogin temelj u tom smislu nudi na tumačenje kao svojevrstan ideopolitički artefakt, radije no kao doslovna teza.

Nastavak filma (koji stilski varira između reduciranih, intimnijih, dokumentarističkih sekvenca međuljudske komunikacije i arealnih sekvenca ljudske komunikacije s prirodom) bavi se odnosom arhetipski oblikovanog lika Njega (Willem Dafoe) i Nje (Gainsbourg). Supostavljujući ih kroz radikalnu rodnu dihotomiju, autor razvija strukturu muško-ženskog odnosa i pridruženih im "priroda" do grotesknih granica kojih se ne bi zastidjela ni visoko-budžetna ekrанизacija *Malleusa Maleficarum*, popularnog vjerouaučnog udžbenika s kraja 15. stoljeća. Zanimljivo je u tom smislu primjetiti koliko su zapravo dvoje protagonisti oblikovani u skladu sa srednjovjekovnim (teološkim) percepcijama muškog i ženskog, tj. muške i ženske prirode: žensko je, primjerice, kronično vezano uz tjelesno/materijalno, i kao takvo je slabo (srednjovjekovni teolozi žene su stoga smatrali podložnijima zaposjedanju zlih duhova) te iracionalno, dok se uz muškarce vezuje urođena racionalnost i snaga volje. Ona i On na identičan način predstavljeni su i u *Antikristu*. Ona je sva tjelesna: od divljeg i nekontroliranog seksualnog nagona, preko intenzivnih tjelesnih manifestacija anksioznosti (drhtavica, povraćanje, udaranje glavom u zahodsku školjku i sl.) do konačnih luđačkih, "histeričnih" ispada u kojima brutalno fizički zlostavlja Njega, a potom i sebe, spontanom klitoridektomijom. On je, nasuprot Njoj, utjelovljenje čistog razuma čija ga svjetlost vodi i kad mu je za nogu prišarafljen mlinski kamen.

Logično, i kao što primjećuje Una Bauer u nadahnutoj analizi *Antikrista* (whiteflesh.blog.hr), i Ona i On zapravo su ludi – pri čemu je precizna dijagnoza njihova ludila (ovo tvrdim ja, ne Una) upravo njihova rodna uloga, a unutarnji i međusobni konflikt likova posljedica je nemogućnosti nošenja s istim – esencijalno *neprirodnom* – ulogama koje im je dodijelila (dakako neprirodna) kultura, pod golemlim utjecajem Crkve, odnosno kršćanske ideologije. I premda su oboje svjesni uvjetovanosti ovih kategorija (ona piše doktorat o ginocidu, on je moderan, emancipiran muškarac) u trenutku krize/tragedije upravo u njima pronalaze uporište, kao rijetku stabilnost u svijetu (kao što se, uostalom, pred smrt ili u teškoj bolesti ljudi nerijetko i spontano znaju preobratiti).

Tragedija filmske priče, međutim, ne počinje smrću sina, već seže u ljeto prije, kad Ona shvaća da ne može pomiriti vlastito majčinstvo i znanstveni angažman. Pišući u vi-kendici u Edenu doktorat o ginocidu, zadubljena u tekst – a možda i pod njegovim utjecajem – odjednom začuje dječji plač. Premda uskoro shvati da plač nije sinov, ova pukotina u savjesti – halucinatorični odjek vlastitog osjećaja krivnje – otvara prostor da, umjesto da uspostavi kritičniji odmak od predmeta vlastita istraživanja, paradoxalno pounutri sve mizogine teorije o ženama.

Osjećaj krivnje, jer pored majčinskog haje za još pokoji užitak (seksualni, intelektualni), isprva pokušava potisnuti, a nezadovoljstvo koje osjeća, jer joj je nesebična i požrtvovna majčinska uloga "neprirodna" i "neudobna", istresa na sinu, naopako mu obuvajući cipele. Majčinska agresija – i agresija spram majčinstva – vrhunac pak doživljavaju kad sina (svjesno?) "odbacuje/zanemaruje", na prvo mjesto stavivši vlastiti (prirodni!) seksualni nagon i užitak. Međutim, nakon svoje "male smrti" i sinove velike i konačne, Ona majčinstvo prihvata srčanije no ikada (možda upravo zato što sebe kao majku može idealno konstruirati samo uz objekt u odsutnosti) te ponire duboko u povjesno proskribiranu rodnu ulogu ne bi li se iskupila za svoj grijeh. On, dakako (i sam polovično odgovoran za život i smrt djeteta), mora učiniti isto da bi se održala rodna/društvena ravnoteža – pa odlazi u "mušku" krajnost – u racionalnost. Oboje pritom, dakle, kao što je već sugerirano, spas pronalaze u glumi, "odigravanju" prikladnih društvenih/rodnih uloga, štite se njima da bi zatrili (kako od drugih, tako i od sebe) vlastite (prirodne) instinkte, vlastite sebičnosti, vlastito "ja" (koliko god ono bilo teško dosezivo).

Zato je upravo odlazak u prirodu kušnja i test za rodnu igru dvoje protagonista: iščašenje iz društva i civilizacije prilika je da se suoči sa svojom "istinskom" – ili ono barem iskonskijom – prirodom, onim čega se oboje u tom trenutku užasavaju. Međutim, baš kao što i naziv te prirode (Eden!) ironijski sugerira nemogućnost bijega iz kršćanske civilizacije, jer smo je odavno pounutri, jer je već srasla s nama toliko da je postala i naša vlastita priroda, tako će i On i Ona fizičku prirodu doživjeti kao psihofizički nepodnošljiv prostor – *red in tooth and claw* (lisica ždere samu sebe, srna s mrvorođenim mладунčetom koje joj viri iz tijela kaska kroz paprat itd.) – u kojem

kada ptić (poput njihova sina) padne sa stabla, priroda ostaje sasvim ravnodušna i/ili poždere ga. To je (vlastita) priroda s kojom se On i Ona ne žele suočiti.

Njezina zloslutna primjedba: "Priroda je Sotonina crkva" u tom je smislu logično (kršćansko) poricanje/odbijanje vlastitih instinkata te izjednačavanje prirodnih poriva sa Zlom, koje valja kontrolirati i/ili sasvim potisnuti. Ipak, činjenica da je upravo Eden ta ista Sotonina crkva, odnosno, da su "zlo" i "dobro" zapravo jedno te isto, možda je najstravičnija implikacija *Antikrista* i najtragičnija spoznaja za Njega i Nju. Svijet u kojem su pristali živjeti, siguran svijet sačinjen od dihotomija (a sami su spas pokušali potražiti u rodnoj) zapravo je kaos (što će vam, uostalom, potvrditi i lisical!) – i nijedna religija, teorija ni doktorska disertacija – u nj ne mogu uvesti red.

Premda smo na početku teksta naprasito odlučili odstraniti autorsku funkciju iz diskusije, šteta je propustiti priliku za etičku kontekstualizaciju *Antikrista* u Trierovu opusu – osobito s obzirom na dio feminističke kritike (među kojima je i Nicole Kidman) koji mu je nerijetko predbacivao iživljavanje nad ženskim likovima. Možda bi ipak zanimljivije bilo odzumirati korak-dva iz takva čitanja i promotriti "širu sliku", ono što bi mogla biti manje očita Trierova meta, a to je kršćanstvo (odnosno, njegove groteskne prakse) kao temelj zapadne civilizacije.

Prisjetimo li se isusovskog lika Grace u *Dogvilleu* (2003) koja se veći dio filma kršćanski smjerno podvrgava naj-

različitim oblicima mučenja od bližnjih svojih (makar to nipošto ne mora, jer joj je otac Bog) i na vlastitoj koži spoznaje čari ljudske prirode, možemo zaključiti da se Trier ženama služi uglavnom da bi kroz kršćanske stereotipe o njima – uz Grace tu su Bess u *Lomeći valove* (*Breaking the Waves*, 1996) i Selma u *Plesačici u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000) – u ekstremnom i najgrotesklijem obliku ukazao (i) na paradokse i pukotine na kojima ova ideologija počiva. U tom smislu antikrist/antikršćanin (kao i kod Nietzschea, uostalom) postaje i svojevrstan kompliment; točnije, postaje uporište za (brutalno, okrutno, /auto/destruktivno) propitivanje temelja sustava zapadno-kršćanske civilizacije.

Uostalom, obračun Nje i Njega, stravično nasilan (što je preduvjet svake poštene revolucije), kao i sraz rodnih uloga: "razuma" i "osjećaja", na kraju i uzrokuje raspad (destruktivnog) sustava – prvi put u filmu Njime prevladavaju osjećaji, pa, sloboden od svoje uloge, ugušuje ženu. Ovu suludu (i, dakako, nimalo neproblematičnu) katarzu kroz smrt/ubojstvo, osim kao oslobođenje za Njega, pa i za Nju (koja je svoju ulogu apsolutno pounutrla, pa je iz nje samo smrću mogla izaći), valja shvatiti (ako je suditi po posljednjoj sekvenci gdje se stotine neidentificiranih žena penju uzbrdo prema Njemu) i kao oslobođenje simboličke Žene; a možda i rođenje nove, koja će se s ponosom antikristom zvati.

Mima Simić

Bijela vrpca

(Das weisse Band, Michael Haneke, 2009)

Postoji jedan stari, gotovo zaboravljeni britanski znanstvenofantastični horor iz 60-ih godina, *Selo prokletih* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960), koji ne samo da je anticipirao najnovije djelo Michaela Hanekea, već neizbjježno poziva da se njime poslužimo kao uvertirom za tumačenje upravo *Bijele vrpce*. U malom britanskom selu Midwich svi stanovnici i posjetitelji odjednom se iznenada onesvijeste. Pilot, koji nadlijeće područje, također gubi svijest i njegov se avion sruši. Zatim dolazi vojska koja na to mjesto upućuje promatrača s gas-maskom, ali se i on onesvijesti. Ubrzo nakon toga čitavo se selo opet osvijesti, a u nedostatku pravog objašnjenja za taj čudan do-

gadaj vojska ga naprsto prozove svojevrsnom "pauzom" u normalnom protoku stvari. Pa ipak, dva mjeseca poslije, pokazuje se da su sve žene i djevojke s tog područja trudne. Da bi stvar bila još čudnija, sve one rađaju na isti dan, i to rasu super-inteligentne plave djece koja kao da su ispalila iz radionice dr. Mengelea. Nakon tri godine ta su djeca već na stupnju razvoja dvanaestogodišnjaka, ponašaju se čudno, čitavo vrijeme provode isključivo u vlastitoj grupi i ne pokazuju nikakve znakove ljubavi i savjesti. Otkada su se ta djeca pojavila, u selu je umrlo nekoliko ljudi i postaje sve jasnije da ona imaju nadnaravne moći i zle namjere. Dolazi do prave pobune, no ona je na kraju fil-



ma ugušena u plamenu iz kojeg možemo razaznati samo bijele i pakosne oči djece...

Na početku Hanekeova filma prva sumnja također pada na djecu – jer, kako kaže sam redatelj: "Ja ne vjerujem da su djeca nevina. Samo otidite na neko igralište i promatrajte kako se djeca igraju u pješčaniku. Romantična ideja o slatkom djetetu naprosto je projekcija vlastitih želja roditelja." Djeca se u *Bijeloj vrpci* već od samoga početka – kako nam povjerava narator i svjedok tih događaja, seoski učitelj – ponašaju čudno i druže se u skupinama. Kao i u *Selu prokletih*, tako i ovdje svjedočimo nizu čudnih i neobjašnjivih događaja: zbog konopa razapetog između dvaju stabla, lokalni doktor pada s konja, zadobiva teške ozljede i završava u bolnici. Nedugo potom nestaje barunov najstariji sin, da bi ga iduće jutro pronašli svezanog i isprebijanog u mlinu. U podmetnutom požaru ubrzo nestaje sjenik, a pretučen je i umalo oslijepljen i retardirani sin lokalne porodilje... Međutim, za razliku od *Sela prokletih*, podrijetlo ovih zločina nije izvanzemaljsko i nadnaravno – ono je "ljudsko, odveć ljudsko". I za njega, premda su u velikoj mjeri kriva, nisu odgovorna djeca, koliko roditelji i autoritarne ličnosti koje faktički vladaju selom (djecom i ženama): pastor, barun i liječnik. Premda – ili upravo zato – jer je radnja Hanekeova filma smještena u fiktivno protestantsko njemačko selo Eichwald u doba Njemačkog Carstva pred početak Prvog svjetskog

rata, ono jednako tako može reprezentirati bilo koje drugo europsko selo iz tog vremena. Čitav film je progresija kontinuiranog preusmjeravanja agresije: obični stanovnici, umjesto da se pobune protiv baruna i surove eksploatacije, iživljavaju se nad vlastitim članovima obitelji, dok pak zlostavljeni članovi tih istih obitelji – starija djeca, na primjer – svoju zadovoljštinu nalaze u ponižavanju mlađe djece, i tako dalje. Dvadesetak godina poslije ta će djeca postati nacisti... Pa ipak, Haneke se nije zadovoljio psihoškim tumačenjem podrijetla nacizma. Jer *Bijela vrpca* mnogo je više od toga.

Crno-bijela slika, gotovo klinički sterilna i s ponešto aure s fotografija Augusta Sandera, kao i dugački i nerijetko statični kadrovi koji ponekad (kada je riječ o prirodi) podsjećaju na Tarkovskog i (kada je riječ o interijeru) na mizanscene Ingmara Bergmana, stvaraju unikantni filmski univerzum koji gotovo da nas prisiljava da *Bijelu vrpcu* gledamo kao dokumentarno ostvarenje. Ovdje je ta tehnika dovedena do vrhunca i potpunom odsutnošću glazbe – sva je glazba isključivo prizorna (kada učitelj ili baronica sviraju klavir ili kada pjeva školski zbor). Kao i u *Skrivenom* (2005) ili *Funny Games* (1997), ni ovdje gledatelj nije tek pasivni promatrač, već ga Haneke – posebice statičnim kadrovima, tijekom kojih se javlja prirodni nagon da pogledom potražimo upravo nestalog protagonista, kao i neprestanim velom tajne kojim su prekriveni, ali istovre-

meno razotkriveni brojni događaji – čitavo vrijeme uvlači u svojevrsni voajerizam, aktivnu participaciju, umjesto pasivne rezignacije. Na neki način, upravo je to i glavna karakteristika fiktivnog njemačkog sela u kojem represija i potiskivanje tinja na svakom koraku: premda nitko od mještana ne zna prave uzroke brojnih nedaća, sve se ipak zna. Sam manjak znanja ovdje zadobiva poziciju posjedovanja znanja – jer je neznanje, odvraćanje pogleda, taj naizgled pasivan čin, ujedno jedan aktivan spoznajni (i moralni) proces koji ima dalekosežne konzekvensije.

Društvo koje prikazuje Haneke temelji se upravo na toj kobnoj međuigri znanja i neznanja, gledanja i odvraćanja pogleda, prešutne istine koja zbog nedostatka potpune artikulacije nije manje brutalna. To je društvo u kojem je svaka mogućnost konstruktivne pobune, koja se ne bi svela tek na sadizam ili autodestrukciju, već unaprijed isključena. Pobuna se ovdje svodi na osvetu i iziviljavanje, na pronalaženje nedužnih žrtava, na potiskivanje pravih uzroka problema i preusmjeravanje agresivnih nagona. Svatko tko dođe u poziciju moći može se iz žrtve ubrzo pretvoriti u tlačitelja.

Paradigmatski primjer te dijalektike agresije na svakodnevnoj razini predstavlja dehumanizirajući i ponižavajući dijalog između liječnika i njegove ljubavnice, koji se događa netom nakon što pri oralnom zadovoljavanju dočinom liječniku međunožje nije bilo na razini zadatka: "Zašto ne prestaneš s time? Čemu sav taj trud? Zašto si zanijemila? Nije da ti nedostaje talenta. Ja to naprsto više ne mogu s tobom. Da budem iskren, gadiš mi se. – Što sam ti učinila? – Bože moj, ništa mi nisi učinila! Ružna si, neuredna, mlitava i smrdi ti iz usta. Je li to dovoljno? Stvarno sam pokušao... misliti na neku drugu ženu dok spavam s tobom. Na neku koja dobro miriši, koja je mlađa, manje oronula od tebe, ali moja mašta to nije mogla. Na kraju, to si opet ti i onda mi dođe da povraćam i sramim se samoga sebe. Čemu onda sve to? – Jesi li gotov? – Već odavno."

Iako u tom trenu gledatelj – ovom eksplozijom brutalne iskrenosti koja cilja na totalno poniženje i poništenje drugog subjekta – može biti zaveden i ljubavnicu smatrati žrtvom, stvar nije tako jednoznačna i Haneke iznova u igru uvlači ne toliko bezazlenu međuigru znanja i neznanja. Naime, liječnikova ljubavnica je čitavo vrijeme (kao što će se otkriti poslije u dijalogu) znala da ovaj seksualno zlostavlja svoju kćerku, ali nije činila ništa, jer je očito bila zadovoljena njezinom vlastita želja. No čim više nije bila u

milosti bezobzirnog liječnika, ona se odjednom više nije pravila da ne zna, već mu je jasno dala do znanja da je svjesna te činjenice. *Bijela vrpca* bi se, sukladno tome, mogla opisati i kao istraživanje bezdana sačinjenog od incesta, seksualne represije i konformizma. Pravo pitanje nije koliko su podređeni subjekti u stanju patiti prije nego što će se pobuniti, nego upravo suprotno: koliko su uopće spremni biti podređeni, a ne i sami izvršavati slične grozote poput vlastitih tlačitelja? – jedan krajnje opipljiv primjer je i papiga lokalnog pastora koja je iz osvete brutalno ubijena škarama, a koja kao da stoji u doslihu s jednom prijašnjom Hanekeovom scenom ubijanja životinja – radi se o psu ubijenom golf palicom u *Funny Games*. I premda se *Bijela vrpca* može tumačiti i kroz prizmu podrijetla nacizma, Hanekeovo sećiranje ljudskih odnosa uvjetovanih pozicijama moći ima i univerzalni karakter, što će, uostalom, potvrditi i sam redatelj u jednom intervjuu kada kaže: "Ideologija je ideja koja postaje apsolutna. Svugdje gdje postoji potiskivanje, ponižavanje, nesreća i patnja, teren je spreman za svaku vrstu ideologije. Iz tog razloga *Bijelu vrpcu* ne valja razumjeti samo kao film o njemačkom fašizmu. Radi se o jednoj društvenoj klimi koja omogućuje radikalizam. To je temeljna ideja." Kada bismo, umjesto školskog učitelja koji odlazi iz sela ostavljajući misteriozne događaje i tinjajuću pasivno-aktivnu agresiju iza sebe, zamislili drugačiji završetak *Bijele vrpce*, onda bismo vjerojatno završili u scenariju iz realnog života kao što je to, recimo, pokolj u poljskom selu Jedwabne. Jednoga dana u srpnju 1941. jedna polovica stanovništva tog sela (Nijemci) ubila je drugu polovicu stanovništva (Židove) – oko 1600 muškaraca, žena i djece. Muškarce i žene klali su noževima, kosama i sjekirama, dok su djecu vilama bacali na krijebove. Svjedoci navode da su s glavom neke žene čak igrali i nogomet. Zapis svjedočanstva preživjelog Židova iz Jedwabna iz 1945. najbolje sažima sav taj užas: "Lokalni huligani naoružani sjekirama, specijalnim štapovima s čavlima i drugim oruđem za uništenje i torturu, istjerali su sve Židove na ulice. Za prve žrtve svojih đavoljih nagona odabrali su sedamdeset i pet najmlađih i najzdravijih Židova. Naređeno im je da podignu i nose veliki Lenjinov spomenik, koji su svojedobno Rusi postavili u središtu grada. To je bilo nemoguće teško, ali – obasipani strahovitim udarcima – Židovi su morali to učiniti. Noseći spomenik, morali su još i pjevati dok ga nisu donijeli na odredište. Tamo su ih prisili da iskopaju jamu i u nju bace spomenik. Nakon toga ovi su Židovi

zatučeni na smrt i bačeni u istu jamu. Drugo mučenje bilo je sljedeće: ubojice su prisilile još žive Židove da kopaju rake i u njih bace prethodno ubijene Židove, a poslije su i oni ubijeni i pobacani u njih. Paljene su brade starih Židova, ubijana je novorođenčad na prsima majki, žrtve su udarali i prisiljavali na pjevanje, ples i tomu slično. Pri kraju se pristupilo glavnoj akciji – paleži. Cijeli je gradić okružila straža tako da nitko nije mogao pobjeći, a svi su preostali Židovi poredani u četverored; rabina, više od 90 godina starog Židova i obrezivača postavili su na čelo, stavlili su im crveni barjak u ruke i s pjesmom potjerali prema štaglju. Putem su ih huligani zvјerski tukli. Pored ulaza stajalo je nekoliko huligana koji su svirkom na raznim instrumentima nastojali prigušiti krikove nesretnih žrtava. Neki su se od njih pokušali braniti, ali su bili bespomoćni. Okrvavljeni, ozlijedjeni, stjerani su u štagalj. Nakon toga štagalj je poliven benzинom i zapaljen. Potom su banditi krenuli po židovskim stanovima tražeći bolesne i djecu. Bolesne, koje su pronašli, nosili su u štagalj, a djecu su vezivali po nekoliko za nogice i nosili ih na leđima, stavljali na vile i bacali u žar. Nakon požara iz još neraspadnutih tijela sjekirama su izbijali zlatne zube i na različite načine obeščaćivali tijela svetih mučenika."

Ono što je šokantno u cijelom tom slučaju jest to da su svi povjesničari dosad za ovakve grozote i masakr optuživali naciste, međutim, izveli su ga – kao što pokazuje povjesničar Jan Gross u knjizi *Susjedi: uništenje židovske zajednice u Jedwabnu (Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland, 2001)* – dotad normalni i "obični"

susjadi. Njemačka okupacija Poljske samo je omogućila da se agresivni nagoni, koji su očito tinjali i prije, sada na brutalan način i realiziraju. Kada bismo *Bijelu vrpcu* pokušali prevesti i premjestiti u neki današnji kontekst, onda pred sobom ne bismo imali samo agresiju u francuskim predgrađima (čime se Haneke posredno bavio u *Skripenom*) ili dobrosusjedske odnose koji se pretvaraju u pravi pakao (kao što je to slučaj u *Funny Games*), već i jednu vječnu ljudsku karakteristiku – a to je preusmjerenje agresivnih nagona na onoga tko nije kriv, ali nam je u tome trenutku "pogodan" za to iskaljivanje. Posvadate se recimo s roditeljima, ali im ne možete uzvratiti, pa svoju bijes, posve iznenada i neplanirano, iskalite na supruzi, ili obrnuto, posvadate se sa suprugom, a umjesto da njoj izrazite svoje nezadovoljstvo, u nekom drugom, nevezanom trenutku, izražavate pasivnu agresiju spram roditelja. Primjera je bezbroj, a svaki bi se sveo na zaključak da u svima nama osim dobre strane postoji i zla, koja samo čeka poticaj i pravu priliku da se oživotvori. Ili kao što će, komentirajući vlastito djelo, reći sam Haneke: "U svima nama jednako postoji zlo kao i dobro. Neprestano smo krivi, čak i kada zlo ne činimo namjerno. Sjedimo u luksuznim hotelima, živimo na grbači drugih iz trećeg svijeta. Svi mi imamo lošu savjest i ne činimo puno po tom pitanju." Naposljetu, bijela vrpca koju Hanekeov pastor veže na ramena ili u kosu djece, simbol je upravo te nepostojeće nevinosti i čiste savjesti, iluzije da smo dobri čak i kada činimo zlo.

Srećko Horvat

Invictus

(*Clint Eastwood, 2009*)

Najnoviji film redatelja Clint Eastwooda u žarište smješta ponešto recentnije razdoblje u životu južnoafričkog velikana Nelsona Mandele, odnosno, razdoblje nakon oslobođenja od dugogodišnjeg sužanstva tijekom aparthejda, pogotovo početni tijek njegova predsjednikovanja. Pritom društveno-politički uteg uravnотežuje odnosom sa sportskim uspjehom – sudjelovanjem i pobjedom južnoafričke nacionalne ragbi momčadi na svjetskom prvenstvu održanom 1995. godine upravo u toj najjužnijoj afričkoj državi.

Međutim, povjesno se u tom filmu ne razabire izravno, već kroz prizmu književnog rada Johna Carlina pod naslovom *Playing the Enemy: Nelson Mandela and the Game That Changed a Nation* (2008). Premda poneki kritički osvrti Carlinovo ostvarenje zbog stila, filmskog okusa i ritma razabiru kao pogodno za adaptaciju, razvidno je da scenaristička prilagodba Anthonyja Peckhama, a pogotovo redateljsko uprizorenje Clint Eastwooda svjedoče o svrhovitom prenošenju književne forme u filmski jezik. Nedvojbeno je dramaturška, pa tako i slikopisna okosni-



ca utemeljena u rasnim dvojnostima bjelačkog i crnačkog predznaka. Od početne sekvenце, pa sve do završetka, svjedočimo o prvotnim suprotnostima, neprestanim napetostima, zatim, izraženom nerazumijevanju, a, napoljetku, i usuglašavanju rasnih principa. Tako izražena struktura filmske pripovjednosti svrhovito pomaže gledateljevoj recepciji ustanovljene i prikazane filmske grude, nadgrađuje književni izvornik temeljen na interpretaciji povjesnog, ali, zasigurno, pojednostavljuje povjesnu stvarnost aparthejda koja je ozakonila rasnu podjelu ne tek na dva predznaka – "bjelački" i "crnački" – već čak na četiri, umanjujući pritom društveno-političke vrijednosti i tzv. "obojenih", te Indijaca.

Navedeno dramaturško pojednostavljenje povjesne stvarnosti uvjetuje određenu strukturu niza protagonista, strukturu koja se zbog rasnih suprotnosti sasvim razgovijetno razabire. Iako je nedvojbeno ključan odnos Nelsona Mandele (u iznimnom tumačenju prokušanog Morgana Freemana) i predvodnika ragbi momčadi Françoisa Pienara (u nešto suzdržanijoj interpretaciji Matta Damona), ne trebam zaboraviti ni odnose unutar skupina Mandelinih "zaštitara", ili ragbi igrača. Struktura

je zaštitara, međutim, razrađenija, njihovi se karakteri i djelovanje usuglašuju i u mikrosvijetu zajednice koja štiti opstojnost Nelsona Mandele od moguće životne ugroženosti, ali i u makrosvijetu društvenog okruženja čiji jezičac na vagi postaje sportsko natjecanje. S druge strane, upravo zajednica ragbi igrača, čija djelotvornost pomaže ublažavanju rasnih napetosti i nadahnjuje čitavu zemlju, ne uspijeva biti u potpunosti razabirljiva, osim pojedinih njenih pripadnika. Ako su pritom pripadnici zajednice zaštitara u određeno ravnopravnim rasnim suprotnostima, tek je jedan ragbi igrač crne boje kože, ali je njegova djelotvornost znatna i u društvenim i u sportskim razmjerima.

Zanimljivim nam se može učiniti oblikovanje obiteljskih zajednica središnjih likova, predsjednika Mandele i momčadskog kapetana Pienara. Naime, Pienarova je obiteljska zajednica arhetipska u svom obitavanju ili potpori, pa se njeni odnosi profiliraju razmjerno glatko. Mandelina je obiteljska zajednica, međutim, u rasapu, ali se taj rasap tek ovlašto naznačuje, pa neka vrsta njezina nadomjestka postaju članovi predsjedničkog ureda, pogotovu predstojnica.

Bez poteškoća možemo ustvrditi da središnji junak tijekom filmske priče postaje poput svojevrsnog katalizatora pročišćenja čitavoj društvenoj zajednici, ili njenim pojedinim članovima. Mandelino djelovanje poticaj je rasnog pomirenja, a njegovo povjesno obitavanje u kaznionici otoka Robben nadahnuće naizgled nedohvatne sportske pobjede. Upravo zbog takva središnjeg položaja lik Nelsona Mandele predočen je možda i bez nekih nedostataka. Marginalizacija obitelji tako postaje poput osobnog odricanja prigodom postizanja viših društvenih i državnih ciljeva, a zdravstvene su tegobe posljedica ne-prestanog samoprijegornog rada.

Scenaristički je predložak većinom pravocrtan, pa mjestimice trpi od pretjerane predvidljivosti. Ipak je dostatno učinkovit da bi snažnije vezao gledateljevu znatniju uključenost u tijek pripovijedanja. Redateljskom nadgradnjom Clint Eastwood je uprizorenjem dosljedan u praćenju scenarija. Takva dosljednost ipak je upotpunjena i nekolicinom nadahnutijih sekvenci poput posjeta ragbi igrača kaznionici otoka Robben, posjeta oblikovanog i objektivnim redateljskim postupcima, ali i subjektivnim reminiscencijama kapetana momčadi prožetim s tegobnom Mandelinom opstojnošću u tom okruženju. U toj se sekvenci usuglašavaju egzistencijalizam kaznionice i esencija postupaka Nelsona Mandele koja nadahnuće crpi iz poetskog iskaza *invictus*. Ako je takva sekvenca iznimjan Eastwoodov postupak, sekvenca završnice finalne ragbi utakmice prikazana je u *slow-motionu*. Percepција protoka vremena južnoafričkih igrača, koji nastoje zadržati rezultat, kao i gledateljstva na stadionu u isčekivanju sučeva zvižduka, zasigurno potvrđuje takav redateljski postupak. Međutim, filmski se gledatelj nalazi u svojevrsnom procjepu prigodom recepcije prikazanog, pa željeni postupak postaje redundantnim i postaje utegom u razabirljivosti, i toga segmenta filmskog gradiva, pa i same cjeline.

Preglednost Eastwoodovih postupka, pa i stalan rast napetosti, otponac su višoj razini gledateljeve uživljenosti u filmsku građu. Jasna je autorova naklonost spram povijesne vjerodostojnosti Nelsona Mandele, međutim, Clint Eastwood zazire od pretjeranih redateljskih komentara, pa će glasovitoga borca za rasnu ravnopravnost radje predočavati u bliskim ili srednjim planovima, negoli gledatelju nametati izbor odabirom krupnih planova. Objektivnost takvih postupaka ukida bilo kakvu naznaku sentimentalnosti ili patetike, premda je znatna emoci-

onalnost prikazanog. Možemo ustvrditi da snimatelski rad Toma Sterna više oslikava ugođajnost i raspoloženje iznimnih povijesnih zbivanja, uz redateljski nadzor, ostavljajući gledatelju mogućnost uspostave vlastitoga odnosa s podnebljem i razdobljem. Tomu svakako pomaže i glazbeni odabir Eastwoodova sina Kyea u suradnji s Michaelom Stevensom. Razabirljiva montaža Joela Coxa i Garyja D. Roacha u nekoliko se trenutaka poigrava s gledateljevom percepcijom, poput dviju sekvenci naznačenih opasnosti po život Nelsona Mandele, prve u segmentu zapleta, a druge u segmentu raspleta, kada se naznaka opasnosti proširila na čitavo stadionsko gledateljstvo i natjecatelje. Oba su se nagovještaja pokazala zamkom gledateljevih očekivanja uslijed redateljskih i montažerskih postupaka, pa ti ritmički skokovi ostaju tek zanimljivi obrati u filmskoj priči.

Ipak, mogli bismo ustvrditi da je najveće dostignuće ovog ostvarenja tumačenje uloge Nelsona Mandele Morgana Freemana. Taj prokušani glumac osloonio se temeljno na iskaz vlastite osobnosti, gotovo karizmatičnosti, kojom uz opsežno istraživanje Mandelina životopisa i karaktera višeslojnim glumačkim postupcima nadograđuje lik središnjega junaka kojeg tumači. Zanimljivo je da mu glumačku protutežu iznimnim ostvarenjem ne ostvaruje Matt Damon, čiji je status svakako zvjezdani u filmskom okruženju, već u nizu naznaka glumica Adjoa Andoh u ulozi predstojnice predsjedničkog ureda Brende Mazikubo. Nije uputno zaboraviti ni glumačko ostvarenje Tonyja Kgorogea kao stožernog u Mandelinu osiguranju, premda podosta osvrta naglašava ulogu Scotta Eastwooda u tumačenju ragbi igrača koji je postigao presudan pogodak u finalnoj utakmici.

Film *Invictus* vrednuje se uglavnom s blagonaklonih stanovišta, možda više zbog njegovih povijesno-društvenih označica, nego isključivo filmskih. I premda tijekom praćenja filmske građe gledatelj zasigurno percipira posvemašnji "junačko-pobjednički" naglasak, i u pojedinom segmentu Nelsona Mandele, kao i u segmentu sportske momčadi, pa, napoljetku, i u društveno-rasnom segmentu južnoafričke državne zajednice, nužno ipak moramo primjetiti određeno konzervativno stanovište s kojeg scenarist Peckham, a pogotovu redatelj Eastwood, pristupaju obradi zahtjevne teme. Takvo stanovište uvjetuje i smještanje toga ostvarenja u samu srednju struju američkoga filma, kao i društva. U tekstu je već naznačen nedostatak razrađenije rasne višeslojnosti pa, nažalost,

u Eastwoodovu filmu ne svjedočimo o zanemarenim grupacijama stanovništva "obojenih" i Indijaca koje su, povjesno sagledano, itekako trpjeli zbog žrvnja apartheida, pa su sasvim sigurno i pozdravile promjene u političkom životu, ukidanje toga zloglasnog zakona, kao i predsjednikovanje Nelsona Mandele.

Pritom moramo spomenuti i zanemarivanje kompleksnog društvenog konteksta. Prisjetimo li se da se Mandela tijekom početnog razdoblja predsjednikovanja suočava ne samo s rasnom podijeljenošću i netrpeljivošću, već i sa značajnim državnim problemima, poput kriminala i nezaposlenosti, posvema je jasno da pobjeda sportskog predznaka ne može riješiti gotovo ništa osim mogućeg rasnog pomirenja i usuglašavanja. Filmska cjelinu *Invictusa* doima se zaciјelo previše ispolirano, sve dramaturške prepreke središnji junak, njegovi pobočnici, pa i sportska zajednica prevladavaju bez nekih većih, ili barem naglašenijih poteškoća, a zanemaruje se većina mogućih

društvenih ili osobnih nepogodnosti. Potpisnik se ovih redova ne uspijeva oteti dojmu da Eastwood usuglašavanju filmske građe ovoga ostvarenja pristupa "linijom manjeg otpora", oslanjajući se više na prestižnost teme i središnjega lika, negoli na istinski kvalitativnu stvaralačku, a sasvim sigurno i autorsku nadgradnju. Nema, ipak, u tome djelu dovoljno iznenađenja, dovoljno iznimnih redateljskih postupaka uklopljenih u naraciju koji bi filmsku cjelinu podigli na viši nivo. Kao da se Eastwood više oslonio na rekonstrukciju i interpretaciju povijesne i društvene vjerodostojnosti, a manje na filmsku cjelovitost i moguću kontekstualnu višeslojnost.

Naposljetku, to je solidno ostvarenje, mjestimice i više od toga, a vrlo rijetko manje. No ipak tek ostvarenje kojim je filmski velikan prestižnog statusa, ovjenčan nizom znamenitih nagrada, tek počastio društvenog velikana, dobitnika Nobelove nagrade za mir. Društveni je značaj toga djela zasigurno veći od filmskoga.

Tomislav Čegir

Ljubavni život domobrana

(Pavo Marinković, 2009)

Pavo Marinković, nagrađivani hrvatski dramatičar i pisac, na posljednjem se festivalu igranog filma u Puli predstavio svojim prvim samostalnim dugometražnim igranim filmom *Ljubavni život domobrana*, melankoličnom komedijom smještenom u suvremenim Zagreb. *Trešeta* (2006), Marinkovićevo prethodno djelo koje je korežirao s Draženom Žarkovićem, bila je humorna drama o malom i mirnom dalmatinskom otoku u kojem četvorica prijatelja svakodnevno kartaju trešetu. Nakon smrti jednog od njih, preostala trojica pokušavaju pronaći novog sudiонika, a njihova potraga rezultira oslikavanjem raznih sudbina i odnosa stanovnika gotovo napuštenog otoka. Ovaj se put Marinković predstavlja filmom koji govori o Saši (Nenad Cvetko), neuspješnom piscu nesređenog privatnog života koji zarađuje pišući u gastronomskoj rubrici jednih zagrebačkih novina. Kada u fitnes-centru upozna Ines (Dijana Vidušin, nagrađena za ovu ulogu Zlatnom Arenom), bivšu odbojkašicu koja je zbog ozljede prekinula karijeru, po prvi će puta biti primoran suočiti se sa sobom, promijeniti svoj bezlični karakter i

pokazati odvažnost. Stoga će u svojoj rubrici oštro iskritizirati restoran čiji je vlasnik utjecajan investitor s jakim političkim zaledem, što će mu donijeti brojne nevolje. Kao što je to bio slučaj i s *Trešetom*, Pavo Marinković je i u ovom filmu scenarist. Kao i kod prethodnika, *Ljubavni život domobrana* odlikuje čvrsta narativna struktura koja pomaže preglednom i spretnom izlaganju događaja. Evoluciji glavnog lika, koji od sasvim nekonfliktne i bezlične osobe postaje karakteran muškarac, doprinosi i dobro razrađen lik Ines, njegove partnerice, ali i sporednih likova u filmu (npr. Filip Šovagović u ulozi urednika Sašine potencijalne knjige). Nameće se podjela filma na nekoliko dijelova sličnog trajanja od kojih se svaki završava književnom tribinom u kafiću-knjižari koje svi Zagrepčani prepoznaju kao kulturnu Booksu. Razvoj lika Saše i događaja oko njega u svakom je od tih dijelova izložen nepretenciozno i prirodno, što dovodi do lage identifikacije gledatelja s likom. U prvom od njih, saznaćemo o Sašinim privatnim problemima i određenoj kreativnoj krizi. Nakon upoznavanja s Ines, Sašin se život



kreće nabolje pa se time i njegovo pisanje poboljšava. Središnji će se dio filma pokazati ključnim u Sašinu životu, prvenstveno zbog događaja vezanih uz Ines i promijjeni odnosa između njih dvoje. Naime, taj je dio filma u početku posvećen određenim naznakama da bi njihova veza mogla prijeći u nešto ozbiljnije (prvenstveno zbog upoznavanja Ines sa Sašinim roditeljima), ali je to ujedno i dio u kojem dolazi do njihova konačnoga razlaza. Iz svega navedenog uočljivo je da film posjeduje brojne elemente romantične komedije. Međutim, ljubavna je priča ovdje vješto upotrijebljena samo kao element koji glavnome liku omogućuje razvoj i spoznavanje samoga sebe. Ključno je što ona tvori i podlogu za inteligentnu studiju o životu u suvremenom Zagrebu. Prikaz zagrebačke malograđanstine kroz prizmu ruralnih moćnika i novostečenih bogataša sumnjiva pedigrea koji drže konce u političkom i javnom životu pomalo je stereotipan, ali je barem djelomično utemeljen. Marinković u svom filmu ismijava i kritizira upravo taj tip ljudi koji su posljednjih nekoliko godina Zagrebu narušili njegov urbani duh. Očito je da je jedna od glavnih uloga u filmu dodijeljena upravo gradu koji, kao svaki drugi živi organi-

zam, raste, razvija i mijenja se. Zagreb je u ovoj situaciji prikazan i kroz prizmu nostalгије u srazu onoga što je nekada bio i onoga što je sada. Kada bismo samo malo izmijenili rečenice koje je Saša u filmu napisao o lošem restoranu, lako bismo dobili definiciju današnjeg Zagreba. "Grad koji je nekada bio sinonim građanskog ukusa, pretvoren je u svetište neukusa" ili "Ulice prošarane nacionalnim obilježjima." No, taj ruralni, primitivni Zagreb cijelo se vrijeme na određen način bori s onim "pravim", urbanim, umjetničkim i kreativnim Zagrebom. Grad je to koji nije kao New York ili San Francisco (kako u jednom trenutku u svojoj naraciji navodi glavni lik), nesavršen je, ali svejedno je lijep. U svakom slučaju, film je posveća (ali i kritika) jednom gradu (uočljivo je to i vizualno, brojnim kadrovima zagrebačkih ulica i prepoznatljivih gradskih mjeseta kojima je filmska priča ispresjecana), ali i njegovim ključnim mjestima (Booksu) i ljudima (Ivica Prtenjača, Zoran Ferić, Nenad Stipanić i drugi) koji čine njegovu kreativnu okosnicu. Sukob starog i novog primjećuje se i u odnosu glavnog lika s ocem, te u njemu također treba tražiti uzroke Sašina nesnalaženja u svijetu oko sebe, jer je očito da se

Saša ocu nikad nije suprotstavio, što logično dovodi do njegove beskarakterne ličnosti s obzirom da se karakter lika, pa i čovjeka, izgrađuje upravo kroz sukobe s okolinom. Taj će odnos, a pogotovo kada se uzme u obzir situacija da je Saša svoj posao gastronomskog kritičara naslijedio od oca, ostati više-manje nepromijenjen do kraja filma, što dovodi u pitanje i navodno izgrađen Sašin karakter. On preko očeva konzervativizma i prigovora šutke prelazi, premda su neki od njih upućeni izravno njemu i njegovoj djevojci (spomenuta scena upoznavanja). S druge strane, uzevši u obzir tu izrazito često pojavu, filmu spomenute scene daju dodatnu njansu realističnosti.

Ugođaj i atmosfera samoga filma neodvojivi su od njegove ljubavne priča. Elegantna sjeta i melankolija (kao i humor) kojima je ona prožeta podsjećaju na neka od recentnih djela europske i svjetske kinematografije. Osvrćući se na nacionalne korpuse, uočljive su sličnosti s češkom komedijom i njezinim suvremenim predstavnicima (naročito, u međunarodnim okvirima, vjerojatno najpoznatijim današnjim češkim autorom Janom Svěrakom, koji je i generacijski blizak Marinkoviću). A u kontekstu pojedinih djela (uz književne citate na djela *Ljubav u doba kolere* i *Dvanaest hodočasnika* Gabriela Garcíje Marqueza) treba spomenuti sličnost s američkom romantičnom komedijom *500 dana ljubavi* (*500 Days of Summer*, Marc Webb), također prikazanom 2009. godine. Film je to o ljubavnom odnosu između Toma i Summer, dvoje mlađih koji se zaljube i u tom osjećaju provedu jednu fazu svojih života. Međutim, na kraju će se filma oni rastati, ali će svatko od njih iz tog odnosa izvući nešto korisno što će im s vremenom pomoći (to nije prikazano već samo naznačeno) da postanu bolji i ispunjeniji ljudi. Slično klasični romantični obrazac *happy enda* potkopava i Marinković: ljubav Saše i Ines također nema budućnost, ali im je ona ipak pomogla u prevladavanju određenih teškoća i prihvaćanju sebe i svojih nedostataka, kao i u osvjećivanju vrlina. Ines je Saši pružila onaj segment života koji mu je omogućio veću dozu samopouzdanja i kreativnosti, što je dovelo i do njegova boljeg pisanja, pa i objavljivanja na samom kraju filma, jednako kao što je u Webbovu filmu Summer nagovorila Toma da ispravi

propuštene prilike. "Svaki osjećaj ima rok trajanja i možda se jednom vrati u nekom drugom obliku", kaže Saša na kraju filma, svjestan važnosti koju je Ines odigrala u njegovu životu, ali i dovoljno razuman da zna da takav odnos nije imao budućnost. Ili, kao što je to u filmu Filip Šovagović jednostavno sažeо: "Glavno je da ti je ovaj slučaj pomog'o da se vratiš u formu."

I dok je *500 dana ljubavi* prvenstveno romantična komedija, kod *Ljubavnog života domobrana* nezanemarivi su i kriminalistički elementi u prikazivanju spomenutog zagrebačkog miljea. U tim trenucima ugođaj filma podsjeća na film *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* (Jacques Audiard, 2005). Tome su ponajprije doprinijeli autor glazbe Hrvoje Crnić (HC Boxer), čija glazbena tema priči daje ritam i dodatan život te prije premijere filma preminuli direktor fotografije Vedran Šamanović. On je, kao i u svojim prijašnjim radovima, u suradnji s Marinkovićem izgradio poetičnost filma istovremeno uspješno dočaravajući dramatičnost pojedinih scena. Unatoč tome što je riječ o filmu koji je prvenstveno glumački (vrlo dobri Nejad Cvetko i Dijana Vidušin), Šamanovićeva i Marinkovićeva suradnja stvorila je i elegantan vizualni prosede. Pripovjedno, film je napravljen vrlo klasično, sa širokom plejadom planova. Početak filma, u kojem Saša u off-u čita ulomak svoje priče *Ljubavni život domobrana*, istovjetan je kraju kada on, sada pisac s objavljenom knjigom pred publikom čita svoje djelo. Na taj je način stvorena zaokružena cjelina preglednog izlaganja sa zanimljivim epizodnim ulogama, od kojih svakako treba spomenuti onu češkog glumca Jana Budara u ulozi Honze.

Postupan scenariistički razvoj Pave Marinkovića, od filma *Ajmo žuti* (Dražen Žarković, 2001) preko *Trešete*, doveo je do ovog posljednjeg, njegova prvoga samostalnog djela, te pokazuje da je riječ o autoru koji dobro vlada pravilima filmskog medija i vješto izbjegava zapadanje u pretjeranu literarnost priče. Prisutni sitni nedostaci, poput ponekad doslovnog prikazivanja već jasnih stvari, u ovom su slučaju gotovo zanemarivi. *Ljubavni život domobrana* još je jedan pokazatelj višeslojnosti inteligenčne komedije te ujedno i naznaka svijetle budućnosti hrvatskog filma.

Vladimir Šeput

Mlijeko tuge

(*La teta asustada, Claudia Llosa, 2009*)



Početak rata malo je kada upitan. A kraj? Čak i kada su potpisani mirovni sporazumi ili kada je jedna od zaraćenih strana prisiljena na bezuvjetnu predaju, može li se govoriti o definitivnom koncu sukoba? Može li se uopće sprječiti da ratovi unatoč svom prestanku i dalje ne utječu na svakodnevnicu onih koji su ga preživjeli? Teku li ratne traume i dalje? Mislima, krvlju, majčinim mlijekom? Ne treba otići na drugi kraj svijeta i doznati što misle i kako se osjećaju preživjele žrtve dojučerašnjih ratova. Pitanje je samo u kojem trenutku ono mirnodopsko prevagne nad onim traumatičnim. Jer živjeti se mora, ma kako bolno preživljavanje bilo. Građanski rat u Peruu, koji je između 1980. i 1992. odnio više od 70 000 ljudskih života, primjer je da se najteži sukobi ne odvijaju između naoružanih i međusobno suprotstavljenih strana. Politički, ideološki ili ekonomski, svejedno. Kroz najteže sukobe prolaze civilne žrtve rata razapete između onoga što su bile prije i onoga u što ih je rat pretvorio: u trajne svjedočke vlastitih patnji. Počesto neizdrživih. I upravo zbog tih ljudi rat se teško završava samo činom potpisivanja mira. Jer pravi mir, unutarnji mir, mogu postići isključivo žrtve. A taj put pomirbe sa sobom i svijetom oko sebe nove su

traume, neovisno svjedoči li njima cijela javnost ili jedino najbliža okolina.

Drama *Mlijeko tuge* peruanske redateljice i scenaristice Claudije Llose refleksija je te pomirbe i tih trauma. Film je velikim dijelom uspjela sinergija lirske ispričanog sazrijevanja glavne junakinje i zastrašujuće pozadinske faktoografije koja je to sazrijevanje otežala i odgodila koliko god je mogla. Upravo u sugestivnom dočaravanju jedne osobne traume bez eksplicitnog navođenja tko ju je, kada i zbog čega uzrokovao, peruanska filmašica postiže najviše. Na taj način i žrtvama u svojoj priči, ali i svim žrtvama u stvarnosti, izražava jedinstveno suošćenje. Zbog toga film, iako prepoznatljivog folklora, dobiva univerzalno značenje. Gledajući ga prvi put nije lako dočekiti kontekst prošlih događaja koji su tako dramatično utjecali na sva zbivanja poslije. Novija peruanska povijest obilježena je višegodišnjim građanskim ratom koji je i redateljicu ponukao da u svom filmu oda počast najvećim tragičarkama tog rata: silovanim i na druge načine zlostavljanim ženama. U tim zločinima sudjelovale su sve strane u sukobu, pa iako je moguće zaključiti da su u konkretnom slučaju zločin učinile postrojbe gerilske skupine

Sendero Luminoso, autorica filma ne želi opteretiti priču upiranjem prsta na samo jednu stranu, koliko god ona bila nemilosrdna u svojim zlodjelima. Zato je *Mlijeko tuge* film koji se obraća svim žrtvama svih ratova zlostavljanim na iste ili slične načine. U njemu se zrcali i rat u Bosni i Hercegovini, i genocid počinjen u Ruandi, i kambodžanska polja smrti, baš kao i aktualni bliskoistočni sukobi. Odlučivši se za portret jedne mlade žene koja je ratnu traumu, i stvarno i metaforički, popila s majčinim mlijekom, Claudia Llosa samo polazi od konkretnih zbivanja da bi u svakoj sceni lokalnu priču s lokalnim simbolima ispričala univerzalnim rječnikom i univerzalnim porukama. Gdje god je ta preplettenost najuočljivija, film je najdojmljiviji, magičan i realističan istovremeno. Stoga ne čudi da je u svijetu naišao na gotovo unisona odobravanja. Uz uvijek opravданo pitanje koliko su pozitivne ocjene, nagrade na filmskim festivalima te priznanja ocjenjivačkih sudova nepristrano vrednovanje jednog umjetničkog djela, a koliko iskazivanje potrebe da se, makar retroaktivno i izdaleka, osude zla i zločini o kojima progovara autorica filma.

Potonje je shvatljivo. Podrška žrtvama koje su u središtu *Mlijeka tuge* i osuda onih koji su sudjelovali u ratnim zločinima, razumljiv je samoisčiteljski čin. To je bila i prvotna redateljičina namjera kada je odlučila realizirati filmsku priču o vremenima koja su njezinu zemlju pretvorila u još jedno bojno polje Trećeg svijeta, a o kojima ostatak svijeta malo zna, a puno se zgražava. Premda glavna junakinja filma, djevojka Fausta, nije generacijski puno udaljena od redateljice (Claudia Llosa rođena je 1976. godine, dok je Fausta rođena u vrijeme građanskog rata u Peruu), njih su dvije – jedna kao stvarna osoba, druga kao metafora stvarnih osoba – personifikacije različitih strana peruanskog društva. Autoričina želja da filmom premosti te strane, koje su upravo tijekom rata bile najudaljenije, djeluje iskreno i nepretenciozno. To je još jedna dobra odlika filma jer se gledatelj, bez obzira tko je, odakle je i koliko zna o Peruu jučer i danas, najlakše identificira s redateljicom. S njezinom potrebom da svim peruanskim Faustama te njihovim majkama i obiteljima iskaže poštovanje i pruži nadu za vlastiti mir. U tom je smislu film niska simbola koji znatno bolje od eksplisitnih slika govore o zлу, prevladavanju tog zla i novim preprekama na tom putu. Pjesma umjesto bijesa. Šutnja umjesto osuđivanja. Perle umjesto suza. Cvjetovi umjesto strasti.

Već prvi kadrovi u kojima bolesna majka glavne junakinje kroz naricanje u pjesmi opisuje ono što joj se dogodilo u

vrijeme rata – brutalno silovanje i ubojstvo supruga čiji je spolni organ bila prisiljena gutati – naznačuju da će se redateljica koristiti višestrukim asocijacijama. Gotovo na rubu apsurda, jer su najstrašnija zla sama po sebi apsurf. Uvod u film predstavlja središnji lik Fauste kao lik nikad dozrele mlade žene čiji su strahovi doslovce prirođeni. Narodno vjerovanje u Peruu da traumatizirane trudnice svoju bol prenose mlijekom na vlastitu djecu, unatoč razumskim objašnjenjima, na Faustinu je primjeru samoramljivo. Logično, bolno, nerješivo. Takva je i Fausta sve do pred kraj filma kada jedna trauma dokida drugu. Ili je barem pohranjuje u potisnuta sjećanja kako bi život napokon dobio priliku. Na svom početku film zatječe Fastu u trenutku majčine smrti, koja još više naglasi njezinu nesigurnost i strah od bolne prošlosti i neizvjesne sadašnjosti. "Dijete mlijeka tuge", djevojka je ustro i pri dnu društvene stratifikacije, bez novca i socijalne podrške, koja preminulu majku ostavlja na odru sve dok ne zaradi dovoljno novca za ukop u njezinu selu daleko u Andama. Ujak joj ne može pomoći jer i sam krpa kraj s krajem, a ona je limitirana u društvenim kontaktima koji bi joj priskrbili kakvu-takvu pomoć. Ostavljajući majku svoje središnje tragičarke na posmrtnoj postelji, redateljica sve njezine traume namjerno ostavlja otvorenima. Kao podsjetnik da smrt uvijek određuje život. Osim u trenucima kada život određuje samog sebe, ma kako to bolno bilo. Dok god Fausta ne bude bila u prigodi sahraniti majku na način da će se njezinim pokopom otrgnuti od "prestrašene dojke" (izvorni je naslov filma upravo *La teta asustada*), nema nade u pokoj. Ni živih ni mrtvih u ovoj priči.

Pritom redateljica u svom tekstu taj mukotrpnji put prema pokolu gradi oko Faustina odnosa s tri lika. Prvi je odnos s majkom, drugi s novom poslodavkom, a treći s vrtlarom i potencijalnim prvim muškarcem u njezinu životu bez biljega nasilja. Mada lik majke fizički prvi izlazi iz filma, duhovno najdulje određuje Faustu. Odrastajući u sjeni zločina koji je odredio majčinu, a samim time i njezinu sudbinu, djevojka se pretvara u nijemo svjedočanstvo rata koji očito se nikad nije završio na pojedinačnim primjerima. Sukob, tko god u njemu sudjelovao, i na koji god način u njemu doživio zlo, traje i dalje. Ima li uopće načina kako ga zaustaviti? Faustino je provizorno rješenje jednako simbolično kao i majčino mlijeko koje metaforički nikad nije prestala piti. Poimajući seksualni čin kao čin krajnjeg nasilja, a silovanje kao dominantni, ako ne i jedini suodnos muškarca i žene, Fausta u svoju rodnicu

stavlja krumpir kao prepreku bilo stvarnom, bilo simboličnom silovanju. Silovanju koje je godinama prije doživjela njezina majka, nikad oporavljena žrtva građanskog rata i nasilja. Claudia Llosa pojedinim elementima u priči – od inicijalne seksualne agresije preko zlostavljanja silovane žene do naoko groteskna načina sprječavanja nekog budućeg zlostavljanja – postavlja temelje dvostrukе emancipacije glavne junakinje, a kroz nju i važnog dijela društva. Tako uz emancipaciju temeljenu na mirnodopsku pomirenju, teži i emancipaciji vezanoj uz doživljavanje sebe kao seksualno svjesnog bića kojemu eros nije istoznačnica za thanatos. Dakle, uz samopercepciju u kojoj volja za smrću nije izjednačena sa seksualnim činom.

Ovaj je dio priče, ili preciznije rečeno njezin kontekst, najbolje elaboriran i prikazan u filmu. I stvarno i metaforički. Silovanje je, kako to pokazuju i povijesni i aktualni primjeri ratovanja, jedan od najperfidičnijih oblika nametanja moći protivniku gdje medij poruke o nadmoći postaje najintimniji i time najosjetljiviji dio čovjeka. Silovane žene, a ponegdje i muškarci, u ratu postaju, a u miru ostaju svjedoci beskrupuloznosti ostvarivanja ciljeva. Čak i kada protivnik u sukobu koji se time služi doživi poraz, kao što se to 1992. dogodilo gerilcima Sendera Luminosa, dokazi o njegovoj bestijalnosti kao vrsti oružja ne nestaju. Faustina majka i Fausta za taj tip ratne beskrupuloznosti, same, na marginama društva i bez ikakve institucionalne zaštite, nemaju rješenja. Osim naricanja i krumpira. Za nešto drugo osim regresije nemaju ni vlastitog impulsa niti pravog poticaja od okoline. Na trenutak dvostrukе emancipacije koju pokušava osvijestiti redateljica stoga se čeka i prije početka i nakon kraja filma. Sve ovisi o pojedinačnim primjerima kakvih u Peruu, ali i u Bosni i Hercegovini, Ruandi i drugdje ima nebrojeno mnogo. Uz jedan ili drugi folklor.

I dok je Faustin odnos s majkom zapravo trajni odnos s vlastitim i kolektivnim samoodređenjem, njezini odnosi s druga dva lika u filmu imaju drukčije konotacije. Možda je najintrigantnija veza Fauste s Aídom, dobrostojećom glazbenicom u čijem domu djevojka kao sluškinja pokušava zaraditi za majčin ispraćaj. U početku se čini da Aída kao pripadnica malobrojnije, ali socijalno neusporedivo utjecajnije peruaanske bjelačke elite (Faustino je podrijetlo indijansko, odnosno mestičko) i sama traži načine kako svoju u svakom pogledu depriviligiranu posloprimku učiniti svjesnjicom svojih mogućnosti i udaljenijom od svo-

jih ograničenja. Njihova komunikacija počne teći preko glazbe, odnosno, preko Faustinih pjesama o životu, bolima i nadanjima koje u profesionalnoj glazbenici dobiju odgovarajuću sugovornicu. Malo-pomalo njih dvije preko pjesama i perla za svaku otpjevanu pjesmu uspostave odnos razumijevanja, ali u jednom trenutku taština prevlada širinu te Aída Faustu doslovce izbací na cestu. Ovaj odnos ponajviše govori o poslijeratnom Peruu u kojem sukobi više nisu manifestno oružani, ali i dalje stvaraju jaz u kojem se jedna strana mora osjećati poraženom. Zato treći ključni Faustin odnos u filmu daje nadu da je pomirenje u svim svojim dimenzijama – sa sobom, s drugima, s prošlošću, sa sadašnjostišću – ipak moguće. Njega s druge strane uspostavlja vrtlar Noé koji će Faustu barem u početnim fazama oslobođiti samonametnutih tereta. I umjesto gomolja, koji joj je skoro došao glave, ponudit će joj cvijet. I to ne krumpirov. Da je darovita, redateljica Claudia Llosa pokazuje baš tom nemetljivom uporabom cvijeta, jer je umjesto proklizavanja u patetiku vrtlarovu gestu prikaza la kao snažan i jednostavan čin.

Mlijeko tuge, dakako, nije film bez mana, ali dok god ga se gleda kao efektan spoj lokalnih tragedija i univerzalnih metafora, protječe mirno i čuvstveno. U tome mu najviše pomaže, ali iz drugog aspekta i najviše odmaže nastup glavne glumice Magaly Solier. Facialno gotovo nepomična, s rijetkim rečenicama i emotivno paralizirana, glumičina Fausta je sve samo ne neupečatljiva. No, to počesto odlazi u krajnost te je uvelike na gledateljima da sami profiliraju središnju junakinju i osmisle je onako kako oni sami doživljavaju mozaik simbola i činjenica koje nudi redateljica. Jesu li pritom spori tempo i nizanje antikatarzičnih prizora samo postupci kojima se naglašuje intrapsihičko stanje i nesigurnost središnjeg lika ili Claudia Llosa još uvijek nema dovoljno iskustva da ovako tešku temu prebaci u lakši filmski jezik? Ocenjivački sud Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu, koji je 2009. njezin rad nagradio Zlatnim medvjedom, i Američka filmska akademija koja ga je ove godine nominirala za Oscara, dali su prednost prvom tumačenju. Ipak, jedno ne poništava drugo. *Mlijeko tuge* je film koji, baš poput drugog berlinskog laureata druge redateljice iz zemlje nedavno izašle iz rata, *Grbavice* Jasmile Žbanić, na sadržajno i stilski pregnantan način razlaže ljudske patnje s namjerom da se one kolektivno osvijeste.

Boško Picula

Na putu

(Jasmila Žbanić, 2010)



62 / 2010

U 20. stoljeću, pogotovu od njegove druge polovice, iz procesa tumačenja pripovjednih umjetničkih djela njihov je tvorac izbačen. Počevši sa strukturalizmom sredinom stoljeća, a nastavljajući se s gotovo svim poststrukturalističkim i postmodernističkim teorijama tumačenja pripovjednih tvorba, autor je postao "kralj bez zemlje". Koliko je pozitivizam pokušao proniknuti u um autorov, u njegove motive za stvaranje, u ove ili one zanesenošti životne, njegove radosti i žalosti, strahove i brige, u zapravo cjelokupan osobni svijet tvorčev i položaj društveni, toliko su strukturalistička, poststrukturalistička i posmodernistička gledišta povikala: "Dolje autor!" A to je gledište paradigmatski izraženo u slavnu eseju Rolanda Barthesa *Smrt autora*. Čak i u modernizmu, koji je autora uzdigao na pijedestal Autora, važne su ideje koje je unio u svoje djelo, poruke koje je odasiao, ali, opet, ne i on sam. O motivima koji pogone autora da stvara upravo to što stvara, ni slovca. Pa i u onim postmodernističkim teorijama koje se naslanjaju ili u potpunosti crpe nadah-

nuće iz klasične psihanalitičke jezgre, koja se proteže od začetnika Freuda, makar što se psihodinamičke grane tiče, do za pripovjednu teoriju veoma popularna Lacana, sve one psihanaliziraju "nežive" likove, njihove pobude i nesvesne procese, kao da su bića živa, dok o autoru, koji živo biće jest, za razliku od pozitivizma, muče. Dakako, jedan bi od vrlo važnih argumenata zašto je tako moglo biti to da govoriti ili pisati na taj način o autoru nije ni prilično ni pristojno. Ali što kada autori to sami rado čine? Dakle, kada sami govore zašto ih je zaintrigirala određena tema. A koliko se interpretacijske teorije otklanjaju od stvarateljevih misli, ideja i stavova iznesenih izvan umjetničkoga djela, toliko oni sami vole govoriti o tome što su i zašto mislili i iznijeli u svom djelu (što je opet u skladu s postmodernističkom idejom ravnopravnih interpretacijskih subjekata).

U svojim je intervjuima, od televizije do različitih časopisa, Jasmila Žbanić često pripovijedala o motivima svoga stvaranja. Teme koje su je zanijele i kojima se bavi krajnje

su teške, i(li) osobite dobrim dijelom za zemlju u kojoj živi (riječ je, dakako, o Bosni i Hercegovini). U svom prvom filmu *Grbavica* (2006), kojim je u Berlinu osvojila Zlatnoga medvjeda, zabavila se poslijeratnim posljedicama masovnih silovanja, situacijom u kojoj silovana žena, usprkos tomu za nju užasnu činu, ipak odluči začeto dijete roditi i već rođeno odgojiti. U središtu je spomenutoga filma odnos majke i kćeri tinejdžerice, kojoj mati skriva istinu o njezinu začeću lažući joj da joj je otac poginuli bošnjački vojnik. Kao ključna scena mogla bi se istaknuti ona u kojoj mati i kći sjede za stolom u nekom ugostiteljskom objektu, te kćerka materu svoju u jednome trenutku upita da kakav joj bijaše otac, kakvu kosu bijaše imao i što njegovo ona ima: uši, nos, oči? Prvi sam put tu scenu viđio ne u cijelini filma, nego kad je kao isječak bila prikazana u emisiji *Nedjeljom u dva*, u kojoj je Jasmila Žbanić sudjelovala kao gost. Opisana scena nije puštena odmah na početku emisije, nego tek pošto je voditelj sa svojom gošćom proveo neko vrijeme u razgovoru ponavljajući vezanom uz temu filma, dakle, sceni je prethodila rasprava o masovnim silovanjima i njihovim posljedicama na silovane žene i njihovu djecu, opisi redateljičinih susreta s tim ženama, pripovijedanje o ispovijestima tih žena, kao i propitivanje karaktera i psihe ljudi koji su u tome sudjelovali, a koji su do rata bili "miroljubivi" i dobroćudni susjadi. Tema, dakle, ne samo bolna i krajne mučna nego i teško shvatljiva. No, kao što sam već spomenuo, tema filma nisu sama silovanja, niti njihovi počinitelji – redateljica je rekla da film s takvom temom nikada ne bi mogla snimiti, jer ne može ni zamisliti da se uživljuje u situaciju tih nasilnika – nego film ponajprije pokazuje poslijeratne traume tih žena i probleme rođene djece tako začete. 29. siječnja 2006. u *Jutarnjem listu* Jasmila Žbanić rekla je: "...i ja shvaćam da živim u ratu u kojem se seks koristi kao oružje u ratnoj strategiji ponižavanja žena i kroz njih uništavanja jednog naroda! Dvadeset tisuća žena sistematski je silovano u Bosni. Živjela sam sto metara od prve linije i najviše sam se bojala tog oblika ratovanja. Od tada silovanje i njegove posljedice za mene su postali opsesija: čitala sam i pratila sve što se ticalo te teme. Nisam još uvijek znala zašto to radim i što želim s tim. Kada sam rodila svoje dijete, koje je nastalo iz ljubavi, materinstvo me je – s cijelim setom osjećanja koje je budilo – navelo da se zapitam što ono znači za ženu koja ima dijete nastalo iz mržnje? Tada sam znala što hoću od *Grbavice* i napisala sam je – između dojenja."

Kada sam, dakle, prvi put video tu scenu djelovala mi je vrlo uvjerljivo i mučno. No kada sam je video u kontekstu cjeline filma, ni približno toliko. Zašto to spominjem i supostavljam? Zato što je film umjetnost montaže, sve i kad je snimljen u jednom kadru – jer ne upravlja gledatelj svojom voljom što će u filmu gledati, već je na to "što" uvijek "primoran". Spomenuti je intervju bio načinjen u isповjednom tonu, redateljica se činila vrlo iskrenom, a dojam je bio čak pomalo i potresan. Jedan je mogući odgovor zašto sam tu scenu, u spomenuta dva gledanja, tako različito doživio – različit kontekst. Ispovjedne forme i žanrovi sve više potiskuju one fikcionalne, izmaštane. Banalno je više i spominjati to da živimo u *reality* svijetu. Pa sukladno tomu "montažni" slijed ispovijed /zbilja-film / fikcija djeluje potresnije nego slijed fikcija-fikcija. A drugi je dakako taj da film ipak nije (dovoljno) vješto i umješno režiran. Koji je od ta dva odgovora istinit – i jesu li možda i oba – nemoguće je reći, osim tek iskazati subjektivan dojam. No ono na što želim uputiti, nešto je drugo: očito je da redateljica svoje filmove snima iz intenzivne, vlastite nutarnje potrebe, što uostalom i sama kaže: "Bavim se onom temom koja me općini ili opsjeda. [...] Ne radim to da bih bila po novinama, nego da bih sama sebe izgradila kao ličnost." A čini mi se da ta pobuda i motivacija baca jedno zanimljivo svjetlo upravo na njezin drugi film *Na putu* i da pokazuje kako djeluje nesvjestan proces pounutrenja ideologije u svom najčišćem obliku.

U valjda svim intervjuiima povodom tog filma, Jasmila je Žbanić isticala da joj je nakana bila snimiti film koji bi obje (ideološke) strane prikazao s razumijevanjem, bez obzira na to što je ona identitetski i emocionalno vezana samo uz jednu. U njezinu intervjuju na portalu Radiotelevizije Uskosanskog kantona stoji sljedeće: "Mene su doista zanimale njihove priče, zanimaju me žene koje se prekriju nikabom da im se vide samo oči. Zanima me zašto su to uradile i kako se osjećaju. [...] Prilazila sam takvim ženama bez ikakve osude i one su mi se otvarale. Pričale su mi svoje priče što mi je pomoglo u pisanju i građenju likova, a kasnije je puno pomoglo i glumcima da izgrade svoj lik. Mirjana Karanović igra ženu pod nikabom. [...] I ona je doista pričala s takvim ženama i ti su joj razgovori pomogli da shvati kako je taj komad garderobe zapravo njihova sigurnost. *Ja se kao građanin ne slažem s takvim načinom odijevanja niti bih ga ikad prihvatile, ali film je nešto drugo* (kurziv moj); lik mora imati svoje opravdanje i glumac ga mora razumjeti", odnosno, u *Jutarnjem listu* od

16. prosinca 2009: "Jednom sam kod prijatelja upoznala njihove znance koji se sa mnom nisu htjeli rukovati, rekli su da se ne rukuju sa ženama. Bili su to veahabije, odnosno kako sam to kasnije naučila, selefije (izraz veahabije je više pogrdan) [...] Otišla sam iz te kuće nevjerljatno bijesna i davala za pravo medijskoj kampanji koja je u to vrijeme veahabije predstavljala u vrlo nepovoljnom svjetlu i pozivala s al-Quaidom. Ipak, kad me prva ljuntnja prošla, počela sam istraživati zašto njima toliko raste broj, zašto im prilaze ljudi koji su iz građanskih, intelektualnih i u velikom broju sekularnih obitelji. I najzad, što je to mene tako razbjesnilo da sam osjetila skoro pa mržnju, pa ja sebe smatram umjetnikom koji mora biti u stanju razumjeti sve ljudske pojave. [...] Pokušala sam napraviti film u kojem će ljudi bliski Amarovu gledanju na stvari reći da je on u pravu. On u jednoj rečenici kaže: 'Želim biti bolji čovjek.' To shvaća svako ljudsko biće. Ljudi koji dijele Lunin svjetonazor bit će na njenoj strani. Ali publika nisu navijači, publika ulazi u dušu svih likova. Zato je umjetnost specifična i divna jer je prostor kao ni jedan drugi." I za raspravu koja će uslijediti osobito važno: "Ja kao autor ne mogu propagirati svoja vjerovanja jer bi to onda bila propaganda. Kao umjetnik pokušala sam razumjeti jedan i drugi svijet, pokušala ispoštovati oba, pokušala zavoljeti likove iz tog svijeta, a to je bilo posebno teško jer sam vam pričala iz koje sam pozicije krenula."

Sve bi se rečeno zapravo moglo skratiti u iskaz: "I oni (vehabije) su ljudi." Danas bi vjerojatno svaki "liberalni" intelektualac drugaćiji, vidljivo šabloniziran i pogrdan prikaz "druge" strane nazvao politički nekorektnim. Obično se taj pojam vezuje uz "zaštitu" svakojakih manjinskih grupa unutar zapadnoga društva i vjerojatno malo komu zvuči naredbodavno, ali ako latinizam nekorekstan prevedemo na hrvatski dobivamo izraz politički neispravno, u kojem se imperativna nota, makar mi se tako čini, puno jače čuti. A ta politička ispravnost uglavnom se sastoji u tome da o Drugom govorimo s uvažanjem i razumijevanjem. Da te Druge prikažemo i "prihvatimo" kao ljudi. Na to veoma lucidno, naravno i cinično, Slavoj Žižek domeće i pita se: Je li to onda vrijedi i za naciste? Jer nije uopće nemoguće zamisliti umišljeni dijalog u kojem Hitler (ili Himmler) govorи: "Ali ja sam samo želio stvoriti bolji svijet." Jer koliko god to bilo sumanuto i čudovišno, to po svem sudeći jest bila njihova iskrena nakana. Ako klasična, politički neispravna ideologija Drugog vidi kao nečovjeka u svim njegovim vidovima, kojega se, koliko god to moralno bilo "teško",

mora uništiti, što zapravo čini "liberalna", politički ispravna, ali, opet, ništa manje zato ideologija? Ona drugomu priznaje čovječnost, ali mu s druge strane sve što tu (njegovu) čovječnost čini ne priznaje. I gdje smo sad? U politički ispravnom, ali i licemjernom svijetu: Ti si čovjek, ali sve što ti misliš i činiš nije ispravno (zapravo "čovječno"). Ja se kao građanin ne slažem s takvim načinom odijevanja niti bih ga ikad prihvatile, ali film je nešto drugo. (ponovljen citat) Zašto bi film bio nešto drugo? I je li doista on nešto drugo?

K tomu, sadržaj je filma zapravo većim dijelom suprotan citiranom, jer je veoma jasno razaberiva podjela na "dobru" i "lošu" stranu, samo što antonime dobar-loš treba da zamijenimo s antonimima slab-jak, odnosno, tolerancija (snošljivost)-netolerancija (nesnošljivost). Luna (Zrinka Cvitešić) je odgovorna, samosvesna, spolno emancipirana (ali opet ne preveć – u niti jednom trenutku njezina spolnost ne prelazi u "preveliku" permisivnost, čak ni u situacijama ne samo prispodobivim jednokratnom seksu u (su)pjanom stanju dramaturški motiviranom prkosom i srditošću te željom da se Amar (Leon Lučev), objekt njezine frustracije, povrijedi u narcističkoj osveti), u svakome je pogledu umjerenja (njezina je vrlina u aristotelovskom ravnotežju), dok je Amar neodgovoran (zbog pića gubi posao), nesamosvjestan (lako je povodljiv), postaje spolno pokoran (u skladu s religijskom dogmom), neumjeren (najprije u piću, a poslije u "radikalnoj" religijskoj zanesenosti). On jest prikazan kao lik koji posjeduje određen čuvstveni raspon i čiji je identitetski preobražaj dramaturški motiviran. Ali ne samo on, nego i svi ostali likovi veahabija, odnosno selefija, iako samovoljno pristupaju tom ogranku islama, u toj svojoj odluci motivirani su negativnim motivima: krizom identiteta (Bahrija), odnosno, svojim nezavidnim ekonomskim stanjem i društvenim položajem (Nadja je u ratu ostala bez muža i s dvoje djece, a Dija je šesnaestogodišnjakinja koja je postala siroče). Suprotno njima, Luna je prava "liberalna" Ivana Orleanska koja bije boj jašući na idealima zapadne "multikulturne demokracije". Treba ipak napomenuti da ona u filmu spram veahabija nije pretjerano snošljiva i da za njih i njihov način života ima manje razumijevanja od autorice, kako u filmskom tako i u izvanfilmskom iskazu, ali to je dramaturški posve razumljivo, budući da ona ipak čini jednu od dviju ideooloških strana prikazanih u filmu. No, čak i tada za nju je lako naći opravdanje; uostalom, sve su (autoričine) simpatije na njezinoj strani. Svaka njezina

emocionalna reakcija (pa makar ona bila burna ili nesnosljiva) ima svoj "dobar" razlog: ona samo ne želi izgubiti čovjeka kojega voli, a koji je zbog svojih karakternih slabosti isprva potresao, a na koncu i uništio njihovu vezu. U filmu se, također, neizravno ali ipak dovoljno jasno implicira, ako ništa drugo, iskazuje makar mogući teroristički potencijal takvih grupa, što je posve suprotno onomu što je Jasmila Žbanić u intervjuu rekla: "Puno smo slušali i čitali o tim kampovima, koje su u nas predstavljali kao mjesto u kojima se obučavaju teroristi. Pretpostavljam da je i toga bilo, ali ovaj na Jablaničkom jezeru – koji imamo u filmu – po podacima s kojim smo mi raspolagali, a konsultirali smo i novinare i policiju, s tim nije imao veze." *Na putu* nije klasičan ideološki film. "Negativni" likovi nisu zli, oni nisu čudovišta bez duše i osjećaja, ali su u "slabosti". Zbog vlastite nesigurnosti, odnosno, želje za sigurnošću – *I ona je doista pričala s takvim ženama i ti su joj razgovori pomogli da shvati kako je taj komad garderobe zapravo njihova sigurnost* (ponovljen citat) – pristaju na gubitak dijela svoga (zapadnoga) identiteta (Amar prihvata restriktivna vjerska spolna pravila, Nadja da se Bahrija, osim s njom, oženi s još jednom ženom, još maloljetnom Dijom, a Dija, pak, da se sa šesnaest godina uda za dvostrukog starijega muškarca i da bude "druga" žena). Treba se reći da moć ideologije raste to više što ona manje koristi laž, a što više govori istinu. Problem je kod ideo-

logije u nečemu drugome: *u onome što se ne govori*. Ili u ravnodušnosti i neobaziranju. Terorizam (ili bolje rečeno u većoj ili manjoj mjeri revolucionarni teror – koji god bio predznak ispred ovoga revolucionarni – danas uistinu jest svjetska činjenica). Najpoznatiji i medijski je najekspoziraniji onaj različitih muslimanskih vjerskih grupa, ali dašto da nije jedini. Osnovni je problem zapadne "liberalne" ideologije (koja se u ovom filmu u punoj mjeri iskazuje, iako redateljica živi u većinsko muslimanskoj zemlji te je i pripadnica bošnjačkoga naroda) taj da se ko Vrag tamjana kloni razmišljanja o dubinskim uzrocima "antiliberalnih" društvenih pojava. Prava bi pitanje bila: Zašto se netko odriče dijela svoga identiteta? Zašto je nesiguran? Zašto postaje radikalан?

Zanimljivo je opaziti da je veoma sličnu ideološku strategiju poput bosanskohercegovačkoga filma imao i švedski film *Udaljeni svjetovi* (*To verdener*, 2008) Nielsa Ardena Opleva koji se mogao vidjeti na prošlogodišnjem Motovunu, a u kojem je bio prikazan sukob zajednice Jehovinih svjedoka s "liberalnom", zapadnom kulturom. I dašto da je opet bila riječ o ljubavnoj pripovijesti s vrlo sličnom antonimijskom podjelom strana. Najgora je posljedica takva pristupa ta da on pogled na određeni fenomen zakriva zrcaljenjem vlastite idealne projekcije kojom se, katkada svjesno, a katkada nesvjesno, mute uzrok i posljedica.

Krešimir Košutić

Neka ostane među nama

(*Rajko Grlić, 2010*)

"Obvezno pogledajte film prije nego što prevarite voljenu osobu", stoji kao upozorenje na foršpanu novog filma Rajka Grlića *Neka ostane među nama*. Ostaje nejasno što se ustvari ovim upozorenjem htjelo poručiti. Jasno je pak to da se u filmu na preljub gleda kao na razonodu, stvar gotovo u pravilu inherentnu braku te, napose, kao odliku građanske klase grada Zagreba. Film se ustvari predstavlja kao svojevrsni *hommage* dekadenciji tih srednjih slojeva, na koje se gleda kroz prizmu afirmacije hedonističkog uživanja u seksu, ali onako skriveno, baveći se opscenim tajnama likova. Tako da sve ostane među njima. Jedno novinarsko pitanje nakon premijere filma, "Je li film realan?", što god ono značilo, ciljalo je valjda na onu dokumenta-

rističku notu, onu zadovoljštinu koja se gledateljima inače daje napisom na kraju filma "po istinitom događaju". Sličan dojam htio je postići i sam redatelj svojim gostovanjem u emisiji *Nedjeljom u dva*, gdje je navodio kako se zna za puno slučajeva preljuba, što bi valjda trebalo značiti da je i ovaj film, koji se njima bavi, ustvari "realan". No teško je ne pomisliti da takvi navodi nisu posve slučajni, nego imaju upravo reklamne namjere, a one u ovom slučaju filmu daju prizvuk trača koji kao takav ima zaintrigirati gledatelja. I to ne bilo kojeg gledatelja, nego onog koji pripada najširem sloju hrvatske populacije, onima iznad 40 godina, i k tomu ženama. Ostali su isto tako dobrodošli, no već prokušane marketinške metode nalažu kao najuti-



litarniju metodu profiliranje potencijalnog konzumenta i prilagođavanje njemu. Ciljana skupina vjerojatno s istim udivljenjem kao i autor gleda na taj izumirući dekadentni građanski stalež i njihove intrige.

Od te razine trač film se pretjerano ne udaljava niti u jednom svom dijelu. Prpošno prelazeći preko bilo kakve dublje karakterizacije likova, ne nudi nam nikakvo objašnjenje motivacije aktera kako za seksualne, tako i za emotivne veze kojim se isključivo bavi. Opet, imajući sve to u vidu, zanimljiva je redateljeva opaska, izrečena istom prilikom, da je ovdje riječ o jednom ženskom filmu (za žene iznad 40), što u ovom kontekstu može značiti stereotipnu podjelu da se ovakvim temama, intrigama i preljudima bave uglavnom žene. Smisao te izjave dobiva svoju puninu kad potom Grlić svoj prijašnji film *Karaula* (2006), naziva muškim. Slična rodna stereotipija provlači se kroz cijeli film. Tri glavna ženska lika i dva muška, uzgred rečeno brata, okosnica su radnje na čijem kraju shvatimo da su njihovi odnosi na različite načine ispresjecani te da imaju nekakvu zajedničku ljubavnu ili seksualnu prošlost. Pa iako se priziva hedonističko uživanje u izvanbračnom seksu, skriveno pod postojanim društvenim konvencijama, istina je da nesmetano uživa samo glavni lik Nikola (Miki Manojlović). Iako u poznim godinama, Nikola nema problema na ljubavnom planu, osim što mu seks sa ženom ne polazi za

rukom baš uvijek, no ima i ljubavnicu te usputne seksualne avanture. Glede spomenute rodne stereotipije ima nekoliko ilustrativnih scenarističkih manevara kojim se ona ustanavljuje. Jedan dijalog u sceni pred crkvom dosta je ilustrativan po tom pitanju. Naime, Nikola prilazi mladoj i k tomu iznimno privlačnoj djevojci (Nina Ivanišin), i onako, protivno svakoj narativnoj koherenciji, izjavljuje: "Želim ti svršiti po sisama." U ovom posve nerealističnom prizoru ta jedna neuvjerljiva rečenica rješava problematični fabularni prijelaz od božićnog popodnevnog ugodaja pred crkvom do scene seksa. Zanimljiva je u tom kontekstu opaska mladog hrvatskog estetičara Gorana Pavlića koji komentira da je ovdje tematski i stilski Grlić prigrlio poetiku eksperimentalnog sinjskog umjetnika Bore Leeja, kojeg ne zabrinjava pretjerano uvjerljivost izgovorenih dijaloga dok god uspijeva prenijeti poruku. Inače scena seksa koja je uslijedila praćena je dozaboga patetičnim recitiranjem Gundulićevih stihova, što se može detektirati i kao (zlo) uporaba postmoderne estetičke paradigme: kao miješanje dviju estetika, visoke i "niske", i još k tomu na nabanalniji način. Filmu se htjelo pripisati i pridjev "pornografski", što bi zbog količine i eksplicitnosti scena seksa bilo, svakako to treba naglasiti, posve deplasirano tvrditi. Iako to najčešće nije bila poanta autora takvih ocjena, u tome ipak ima i neke nehotične, paradoksalne istine koja se odnosi na

motivaciju likova, to jest na manjak iste, što je razvidno iz spomenutog dijaloga, a tipično je za narativne obrasce u pornografskome žanru. Damir Radić je, međutim, napravio zanimljivu interpretaciju ovog uprizorenja, primijetivši da je taj seks ustvari "motiviran činjenicom da je ona (Nina Ivanišin) Slovenka, ali ne kao lik u filmu. Iako ne glumi Slovenku, govori mrtvo-hladno slovenskim naglaskom, što znači da nam Grlić izvanfilmski signalizira da ona jest Slovenka. Na eks-yu prostoru biti Slovenka značilo je da si seksualno emancipiranjem ženska nego u ostatku Jugoslavije, odnosno, primitivno rečeno, da si 'radodajka'. To je ujedno skrivena ideo-politička motivacija ovog seksa, spoj pornografske (ne)motivacije i političke."

U diskrepanciji s likom Nikole, koji niže ljubavne podvige, imamo zanimljiv motiv u liku Ksenije Marinković, koja pak plaća seksualne usluge mlađahnom partneru. Ova činjenica u filmu bi možda i imala emancipacijski potencijal da ne implicira da žena srednjih godina na seksualnom tržištu izvan braka ne uspijeva doći do seksa (besplatno). Osim toga, dodatnu razliku između ženskog i muškog oblikovanja likova podvlači to da se ona ipak zaljubljuje, no ostajući bez novaca, ostaje i bez veze.

U posljednjem filmu Zrinka Ogreste *Iza stakla* (2008) nalazimo niz motiva sličnih filmu *Neka ostane među nama*. Osim sličnog društvenog miljea, hrvatske više srednje klase, u oba filma riječ je o preljubu. Međutim, film *Iza stakla*, inače dramaturški daleko razrađeniji te kompleksnijih ostvarenja kad je psihološki profil likova u pitanju, u konačnici se bavi konzervencama preljuba unutar društvenih gabařita na koje se referira. No, simptomatično je da u oba filma likovi ljubavnice, koju u *Iza stakla* glumi Darija Lorenci, a u *Neka ostane među nama* Nataša Dorčić, na kraju na neki način "izvise", dok se njihovi muškarci vraćaju u sigurno okružje obitelji. Pristup temi u ovim filmovima na prvi je pogled gotovo oprečan; prvi se bavi nelagodom koja proizlazi iz ljubavi koja se odvija izvan braka, drugi ovlaš oslikava čari izvanbračnih izleta koji ne moraju nužno biti kažnjivi. Ali pritom kazna stiže one koji nisu integrirani u institucionalne obrasce koje nameću norme, a to su, naravno, ljubavnice. U filmu *Iza stakla* posebno zanimljivim dramaturškim manevrom lik Darije Lorenci pogiba, dok frivolni rasplet sudbine ljubavnice u filmu Rajka Grlića od tragičnog položaja samohrane majke "spašava" njezin suradnik, kojeg joj se dodijeli baš kao u dječoj igri spajanja parova po principu da nitko ne ostane sam, pa da je kraj sretan. Reče-

nica kojom Nikolina supruga (naime, opet je riječ o Dariji Lorenci čiji su likovi sukcesivno evoluirali od ljubavnice do supruge) na red poziva ljubavnicu, "Kad nekog voliš, želiš ga samo za sebe", u sebi krije duboko moralizatorsku notu podrazumijevajući da prvenstvo ima ozakonjeni partner i da se stvari daju riješiti bez trećeg, jednako involviranoj u ljubavni trokut. Dok film Zrinka Ogreste iznenađujuće intenzivno konstatira nelagodu, koju izaziva imperativ susprezanja od ljubavi i ograničavajući faktor braka, posebno ideološki zakukljeno može biti Grlićeva poigravanje preljubima. Pritom problem nije u preljubu kao takvom, nego u prikazivanju te izvanbračne igre, dok je obitelj i brak nešto što se ne propituje, čija funkcija u ovakvim kolopletima, paradoksalno, nalazi svoju potvrdu, jer je pretpostavka da izvanbračni izleti funkcioniraju dok ne dovedu ustaljene norme u pitanje. Ni u jednom trenutku ne naslućuje se bilo kakva dvojba o samoj društvenoj funkciji braka ili, eventualno, o njegovoj nerijetko represivnoj ulozi u društvu. Sve se odigrava na najpovršnjoj osnovi, nitko ni za što ne snosi posljedice i sve se na koncu vraća dobrim starim zadanim društvenim obrascima. Upravo je to nit koja se provlači kroz cijeli Grlićev film.

Teško je shvatiti što je bila inicijalna intencija ovog filma. Čak i ako nije bila namjera plasirati nam ideološko-komerčijalni proizvod (seks bez "gotovo ijedne psovke", kako reče Grlić na televiziji) koji podilazi rasprostranjenoj stereotipiji te potvrđuje ustaljene vrijednosti kao jedine moguće i trajne (što je valjda smisao poruke s kraja filma izgovorene na groblju: "Ove su kosti varale svoju ženu s onim kostima, a one su kosti tamo..." ukomponirano s podizanjem kamere prema nebuh), što onda jest? Možda je odgovor u širokoj sponzorskoj paleti proizvoda koji su prodefilirali kroz film, a možda nikakve namjere nije niti bilo. No čak i da nije, tim gore. I u jednom i drugom slučaju nalazimo se na skliskom tlu poniranja u medij samoperpetuacije postojeceg, potvrđivanja i legitimiranja *statusa quo*. Kao što je kapitalizam u stanju apsorbirati sve, dok ga se ne dovodi u pitanje, tako i institucija braka može podnijeti sve dokle god se ne propituje njena bazična funkcija. Uz nekakvo kvazierotsko oslobađanje, u filmu je na djelu potvrda obiteljskih vrijednosti i kazna za one koji ih podrivaju. A podrivaju ih ljubavnice ili pak žene koje nezadovoljne izlaze iz braka. Zato im je alternativa plaćati seks ili biti kad-tad napuštena ljubavnica, poručuje nam film *Neka ostane među nama*, a sve dobro ionako ostane u obitelji.

Jelena Ostojić

Neka uđe onaj pravi

(*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008)



Izuvez morbidne burleske Park Chan-wooka *Žed* (2009), vampirski film danas se najčešće ulaguje tinejdžerskim konzumentima, što dokazuje i planetarni uspjeh sage *Sutrak* koja tretira vampire kao ikone stila, usput koketirajući s potiskivanjem nagona, seksualnom apstinencijom i nekonsumiranim prvom ljubavlju; u svojoj biti ta je saga veoma konzervativna koliko god pokušavala raskrstiti s konvencijama vampirskog podžanra uvođenjem vampira koji ne sišu krv ljudima, već životnjama, čime zapravo dokida seksualnu komponentu vampirizma (aluzije na zoofiliju ipak ne dolaze u obzir).

Neku vrstu ultimativne revolucije u genezi celuloidnog tinejdžerskog vampirizma učinio je Alfredsonov komad, koji je za klince koji misle ono što je u genezi pedagoškog filma Cantetov *Razred* (tj. *Između zidova*, 2008) u odnosu na hollywoodske *Opasne misli* (John N. Smith, 1995). Kao što klinci odbijaju prepoznati sebe i svoju svakodnevnicu

u *Razredu*, pa više preferiraju holivudizirane moralke tipa *Opasnih misli*, tako se ne žele prepoznati ni u sudbini Alfredsonova pubertetlje, već preferiraju bijeg u ispolirani emo-svijet koji im nudi razvikana Catherine Hardwicke, iako je riječ o autorici koja zna kako se suočiti s pubertetskim morama (*Trinaest*, 2003). Za razliku od nje, smrjeniji Alfredson pretvara vampirizam u fino izbalansiranu i melankoličnu studiju o otuđenju i pubertetskoj ljubavi. Dakako, ni njegov komad nije imun na obnažena torza. No dok je Pattinsonov torzo doveo u trans nemali broj njegovih obožavateljica, Oscarov torzo (Kåre Hedebrant) blijeđ je poput vampirske puti njegove susjede Eli (Lina Leandersson), dvanaestogodišnje vampirice. Tamo gdje je nimfeta Claudia (Kirsten Dunst) u *Intervjuu s vampirom* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994) svedena na beskrvnu lutku nalik na Carillovu Alice Liddell, koja krasí policu prašnjavog antikva-

rijata, Alfredsonova vampirica obično je neobična cura iz susjedstva, koja živi u snijegom zametenom bezličnom stockholmskom radničkom predgrađu nalik na Fargo braće Coen, čiju sablasnu noćnu tišinu prekidaju dječakovi nježni uzdasi. On skriva nož pod jastukom i jednog dana bi možda mogao postati forenzičar jer zna kako policija može dokazati da je žrtva požara umrla prije nego što je buknuo.

Zapravo, Alfredsonovi radikalni zahvati u epidermu (vam-pirskog) tinejdžerskog filma fino se naslanjuju na nedavni Ciklus švedskog filma održan u zagrebačkom kinu Tuškanac i riječkom Art-kinu Croatia, u kojem su također dominirali tinejdžeri. To se pogotovu odnosi na film *Kralj ping-ponga* (Jens Jonsson, 2008) u kojem je glavni lik introvertirana dječaka zapravo pretila varijanta Alfredsonova mršavijeg Oscara (obojica postaju žrtve *bullyinga*). No ambijentacija i kolorit Alfredsonova filma puno duguju ispranim likovima iz filma *Vi živi* (2007) Roya Andersson-a. Brat i sestra koji u *Neka uđe onaj pravi* dijele trošni stan s hrpom mačaka dio su one iste klijentele iz neuglednog birca nalik na javnu kuhinju koju Anderssonov šanker upozorava da se bliži fajrunt i da je još ostalo vremena za zadnje piće. Tamo gdje Andersson igra na onirizam kadra u seriji nadrealnih *tableaux vivants*, Alfredson kombinira bajkovitost s ikonografijom *splattera*.

Oscar će zahvaljujući novoj prijateljici skupiti snage da se suoči s učenicima koji su ga sustavno maltretirali, a Eli će u novom prijatelju pronaći ljubav, prihvatanje, a možda i novog donatora krvi. No kad joj on pruži ruku kako bi joj ponudio krv u ritualu bratimljenja, ona će se sagnuti i polizati je s poda poput životinje. Kad je tada napokon upita: "Jesi li ti vampirica?", to je tada bilo najrazumjnije moguće pitanje. Ali kad mu otac, kod kojeg je provodio vikend, predstavi svog ljubavnika zbog kojeg se razveo od Oscarove majke, dječak mu nije u stanju postaviti nikakvo pitanje, možda i zato jer mu se situacija učinila konfuzna te nije bio spremna na razgovor o očevoj seksualnoj orientaciji. Kao da mu je bilo lakše suočiti se s Elinim vampirizmom nego s očevim homoseksualizmom. Time Alfredson vraća arhetipu vampirske besmrtnosti njegovu poetsku čvrstoću i snagu mita. S druge strane, za razliku od rigidne i konzervativne majke, koja se ne odvaja od svoje elegantne bluze, lik oca portretiran je kao nekonvencionalan tip koji bi se fino uklopio u komunu iz Modyssonova filma *Zajedno* (2000) i dječak mu puno više vjeruje. S njime se osjeća sigurnije. Zato je dječakov final-

ni odlazak vlakom nakon bazenske orgije *splattera* neka vrsta pokušaja autorova zagovaranja alternativne obitelji. Alfredsonov film promatra život kroz zamagljene prozore. To i jest film o prozorima. Prozorima duše i prozorima koji razdvajaju običnost od drugosti. Već u uvodnoj sceni imamo Oscarov anemični torzo skriven iza zamagljenog stakla. Bolnički prozor postaje mjesto s kojeg će Elin otac deformirana lica skočiti u smrt, nakon što se umorio od izigravanja kvartovskog serijskog ubojice koji je žrtvama puštao krv da bi kćeri osigurao potrebnu dnevnu dozu eritrocita. U ključnoj sekvenci, u kojoj Oscar pita Eli je li vampirica, oni su razdvojeni stakлом. A u jedinoj sekvenci u kojoj seksualnost postaje eksplicitnija (kad Oscar ugleda Elinu vaginu dok je mijenjala mokru odjeću), susjedni prozor postaje njeno najsigurnije mjesto za bijeg zbog neplaniranog dolaska dječakove majke. Prozori iza kojih se kriju nejasne figure jedino su mjesto iz kojeg dopire svjetlost koja para gluhi ledenu noć.

Poput grčkog sineasta Giorgosa Lanthimosa, koji u vam-pirski nazvanom *Očnjaku* (2009) također priča o noćnim morama odrastanja, gdje obiteljski dom postaje neka vrsta jezive utvrde za Fritzlovu eru, tako je i Alfredsonov film veoma hrabar i na trenutke veoma brutalan u finom balansiranju na tankoj žici između nadnaravnog i hiperrealnog. Njega više zanima jezik tištine i junakovo ponašanje, koje se na trenutak doima enigmatično. Alfredsonova mizanscena krajnje je beskompromisna i ogoljena u čistoći kadra. Ona razotkriva sve nevjerojatnom vještinom. Pritom ne odustaje od čistog horora. Horora društva u kojem odrasli nemaju nikakav utjecaj, ali i horora kao žanra. Upravo je glavni junak taj koji se ne odvaja od svog noža, dok zamišlja kako će se osvetiti tom istom društvu i nasilnim kolegama iz razreda. To je društvo sastavljeno od izoliranih grupa koje uopće ne znaju što se oko njih događa. U takvoj situaciji nasilje postaje jedini izvor rješenja i kulminirat će u sekvenci u kojoj Eli zadaje konačni udarac učenicima koji su maltretirali Oscara, sekvenci koja je pretvorena u raskošan bazenski *grand guignol*.

Zato je Alfredsonov film neka vrsta *Bildungsromana* u kojem njegov lik upoznaje osamljenost i osvetu, ljubav i strahove. Možda njegova voljena Eli jest vampirica. Možda je zato i osuđen s njome komunicirati na drukčiji način od običnih ljudi, putem Morseovih znakova. Ali ona je jedina osoba koja je bila u stanju pružiti mu emocije i pažnju za kojom je toliko čeznuo.

Dragan Rubeša

Otok Shutter

(*Shutter Island, Martin Scorsese, 2010*)



Novi film Martina Scorsesea započinje začudnom uvodnom sekvencom: Leonardo Di Caprio (federalni maršal Teddy Daniels) i Mark Ruffalo (njegov partner Chuck Aule) stoje na palubi broda, puše i – budući da im je to prvi zajednički zadatak – vode banalan razgovor radi međusobnog upoznavanja. Ako u okviru proučavanja gledateljskih recepcijskih procesa uvodnu scenu filma uzmememo kao neku vrstu ugovora između autora i gledatelja, kao i svojevrstan temeljni metanarativni signal koji gledatelja upućuje kako shvatiti daljnje izlaganje – ova prva sekvenca svojom začudnošću određuje film na više razina, i stoga nije neobično što je zaokupila pažnju mnogih kritičara.

Naime, radnja filma odvija se 1954. godine, Di Caprio i Ruffalo, odjeveni su u tipične kostime 50-ih, puše debele cigarete i iza njih je dimnjak trajekta iz tog vremena – što su sve općeprihvачene svjetotvorne konvencije

u raznovrsnim kostimiranim filmovima – dakle scenografske i kostimografske intervencije. No Scorsese ovde ne staje na tome – naime njih dvojica kao da stoje ispred platna, odnosno stražnje projekcije koja ocrtava umjetno nebo, scena je raskadrirana na neobičan način – izmjenjuje se velik i našem iskustvu nepotreban broj kadrova kojima se prati potpuno statična situacija, također kao da se ne pazi na kontinuitet, jer se između kadrova razmjerno nespretno reže na pokret, tako da rezovi postaju skokoviti i nelegantni. Ako uzmememo i to da dvojica detektiva izgovaraju očito vrlo klišeizirane i obilježene rečenice iz detektivskih filmova 1940-ih i 50-ih, i to da ovi postupci zasigurno nisu slučajnost ili redateljska i montažerska nemuštost, dobivamo zanimaljivu razinu tumačenja. Naime, u našoj gledateljskoj praksi prirodno prihvaćamo takve rezove, pozadinu i dijaloge (kao uostalom i crno-bijelu fotografiju, namet-

Ijivu neprizornu glazbu i neuvjerljivu zvučnu pozadinu) ako gledamo film zaista snimljen u tom razdoblju, no Scorseseov stilizacijski postupak uvelike nam očuđuje čitavo zbivanje. Ovo funkcionira na dvjema razinama – s jedne strane otpočetka nam se ukazuje kako je riječ o svojevrsnoj filmofilskoj citatnoj stilizaciji, o poigravanju konvencijama filmova iz razdoblja koje se prikazuje, no tu je i druga razina, koja kao da se kosi s ovom prvom. Stilizacija kao postupak u filmu obično potiče gledateljsko očuđenje i koči približavanje likovima (već stereotipiziran primjer filmovi su Quentin Tarantina u kojima nas ne pogađa eksplisitno nasilje), a ovdje je ona u kombinaciji s izlaganjem koje je u potpunosti provedeno kroz svijest glavnog lika – dakle s narativnim postupkom koji prema svim naratološkim zakonitostima potiče maksimalno približavanje liku (odnosno, kolokvijalno rečeno, identifikaciju s likom). Na taj način, ta prva sekvenca, osim stilizacijskog ugovora, samom svojim "pogrešnim" raskadriranjem, neprirodnom pozadinom, klišeiziranim razgovorom i anakronom glumom stvara u gledatelju određenu nelagodu te dojam snolikosti i već otpočetka ukazuje kako u svijetu priče nešto nije u redu i kako stvari nisu onakve kakvima se čine – odnosno oduzima izlagaju neku objektivnu, izvanjsku perspektivu koja gradi povjerenje u naraciju.

Nakon trenutka u kojemu se dvojica detektiva iskrcaju na otoku, sklopovi u kadriranju koriste se u skladu s današnjim konvencijama (anakroni slijed kadrova temeljito se narušava jednom megalomanskom pratećom vožnjom u totalu iz ptice perspektive, kadrom koji odmah podsjeća na suvremene *blockbustere*). Ovdje se slažem s Damirom Radićem koji u svom tekstu u tjedniku *Novosti* ukazuje na to kako je to odustajanje od režijske stilizacije nedosljedno i možda stilski nedovoljno ambiciozno, no možda povratak na normirano filmsko izlaganje u trenutku kad se Daniels i Aule iskrcavaju na otok prilično smisleno funkcionira na ovoj drugospomenutoj razini. Naime, u tom trenutku Daniels/Laeddis vraća se na poznat teritorij i tada započinje čvrsto strukturirana igra koja prati procese njegove svijesti i čini ga da se osjeća sigurnim – u igri koja podilazi njegovoj iskriviljenoj perspektivi, a nas uvlači u sebe, u stvaranje lažne napetosti i identifikaciju s Laeddisom. Istina, može se reći da je Scorsese trebao Laeddisovo ludilo podcrtavati ne pomoću konvencionalnih sekvenci sna ili halucinacija, već očuđenjem kojim je započeo u prvoj sekvenci, no

čini mi se da bi ta količina stilizacije odvlačila gledatelja od "navijačkih" reakcija koje zahtijeva žanrovske film kakov *Otok Shutter* uostalom i jest, odnosno glumi da jest. Čitava fabularna linija filma funkcioniра kao čvrsto strukturirana igra. Naravno, ta igra posjeduje vrlo legitimne, i čak uzvišene razloge i motive, jer riječ je o psihijatrijskom "igranju uloga" koje je smisljeno kako bi se jednom pacijentu povratio um i spasilo ga se od lobotomije. Čitava psihijatrijska ustanova tome pristupa ozbiljno i profesionalno (smiješni su jedino policajci koji, što primjećujemo tek u drugom gledanju, dok se pretvaraju da traže nestalu pacijentku Rachel Solando dokono bacaju kamenčiće po obali i čavrlijaju), poslušno stvarajući iluziju kako je jedan od njihovih pacijenata važan, zaposlen i opravданo nerozvani federalni maršal na zadatu. Ako ćemo to promatrati iz "ozbiljne" perspektive, riječ je o razmjerne naivnom poigravanju sa svjetovornim i narativnim potencijalima nekih metoda u psihoterapiji (najnaivnije, ali i najslavnije je možda ono Hitchcockovo rješavanje traume od snijega Gregoryja Pecka u *Opsjednutom*) – naime smiješno je pomisliti da bi u jednoj tako strogoj kaznenoj ustanovi čitav niz stručnjaka višednevno igrao uloge i podredio čitav sustav spasu jednog pacijenta. No ova je narativna potka potentna za uvijek tako zavodljivo traženje mizanabimskih tragova i petlji. Naime, moglo bi se reći kako čitava ta psihijatrijska igra u biti ogleda sam Scorseseov film i njegov kontekst. Klasični žanrovske film naime nije visoko kotirao među publikom koja od je od filma pokušala napraviti visoku umjetnost. Martin Scorsese, koji sada već funkcioniра kao svojevrsni klasik američkog filma, kao "ozbiljan" i "velik" redatelj ovdje se prihvata filma koji uzdiže i veliča konvencije žanra. U nekoj mizanabimčnoj strukturi Scorsese bi funkcionirao kao doktor Cawley, dakle uvaženi i cijenjeni stručnjak koji pokreće čitavu mašineriju i na neki način trivijalizira svoja znanja, radeći od njih igru i spektakl, a opet zadržavajući ozbiljnost i uzvišenost svoga poziva. Rekla bih kako tako i Scorsese naizgled skočio u trivijalnost žanra, poštujući većinu njegovih kodova, no iz toga opet napravio velik film. Također, on uzima trivijalni narativni obrazac velikog obrata na kraju koji nam sve dotadašnje događaje prikazuje u novom svjetlu. Naravno, svaki je film detaljno razrađena struktura u kojoj se pojedinim postupcima na točno određenim mjestima čvrsto određuju gledateljska očekivanja i reakcije – kognitivisti bi rekli kako se film

može promatrati kao psihološki eksperiment (ponovno *mise en abyme* – jer gledamo psihološki eksperiment o psihološkom eksperimentu) uvjetovanja zaključaka i emocija. *Otok Shutter* idealan je za takvu vrstu proučavanja tijekom višestrukih gledanja. Prvo i svako sljedeće gledanje u takvom tipu filma kodirana su na sasvim drugačiji način – dok nas u prvom gledanju vodi glad za dalnjim odvijanjem priče (porivi čitatelja ženke, rekao bi Julio Cortázar u *Školicama*), u drugim gledanjima zanimljivo je otkrivati minuciozno razmještene klopke pripremljene gledatelju da ga navedu na krivi trag. Naime, mnogi kadrovi mogu se uspješno uklopiti u različita kodiranja – neki kadrovi u prvom se gledanju čine kao neutralni kadrovi reakcije, dok u drugom imaju aha-efekt, primjerice, u trenutku dok jedna pacijentica govori o doktoru Sheehanu, vidimo kada Chuck Aulea kako je pozorno sluša; također, tu je možda i najhrabriji postupak – kada pacijentica zatraži čašu vode, Chuck Aulea donosi joj čašu u širem planu, ona je ispija u blizom planu i spušta na stol u detalju koji predstavlja njezin subjektivni kadar. Problem je što u blizom planu ona u ruci ne drži čašu, već joj je šaka zaokružena u obliku čaše, kao u igri pantomime. Taj blizi plan mogao bi predstavljati subjektivni kadar Teda Danielsa. Jednostavnije rečeno, u slijedu između tri kontinuirana kadra, čaša u jednom trenu tek tako nestane. U prvom gledanju to nas uznemiri na nekom opažajnom rubu, ali dovoljno da nas počne gristi crv sumnje i da nam se još jednom poljulja vjera u narativni autoritet. Također, tu su i Auleove replike i same ideje koje nam se čine naivne na prvo gledanje, no na drugo shvaćamo da su to trikovi, otpornici za Di Caprijev jednodimenzionalan monomanjski um koji se hvata za svaku od udica koje mu njegov psihijatar servira.

Najzanimljivije višestruko kodiranje na narativnoj makrorazini gledateljsko je doživljavanje opreke ludilo / mentalno zdravlje koja čini jednu od tematskih okosnica filma. Naime, u filmu se često propituju krilatice antipsihijatrije – poput "kad te jednom, proglase ludim, sve što činiš dio je toga" – sve je to uklopljeno u tipičnu hladnoratovsku mccarthyjevsку atmosferu 1950-ih gdje se poigrava idejama o pranjima mozgova, stvaranju špijuna i ubojica, kontroliranju umova subverzivnih komunističkih elemenata i upravljanju njima – odnosno pitanjem koliko je lako nekim manipulirati ako ga se proglaši ludim. Osim toga, kroz čitav se film provlači

s tim povezano pitanje nasilja i agresivnosti – i toga koliko je ono opravdano i prihvaćeno društvenim normama. Naime, mi kao gledatelji tijekom filma u potpunosti prihvaćamo iznimno nasilničko ponašanje Teddyja Danielsa dok ga smatramo normalnim, no u trenutku kad shvatimo da je on najnasilniji pacijent u kaznenoj umobolnici, stvari se mijenjanju – odjednom nam njegovo prethodno ponašanje postaje ludo i devijantno. Ovo je podcrtnato i njegovim razgovorom s policijskim upraviteljem koji ističe kako su njih dvojica najnasilniji u čitavoj bolnici i kako imaju iste metode borbe za egzistenciju ("Bog voli nasilje!"). Najopasniji pacijent i upravitelj ne razlikuju se dakle mnogo, jedina je razlika što su s različitim strana linije "ludila".

Slična promjena u gledateljskom doživljaju dolazi i s halucinacijama koje su isprva čvrsto markirane kao snovi i retrospekcije, a kako se Teddyjev um sve više muti, one postaju prave halucinacije koje se ne razlučuju od stvarnosti, a dijele se u dvije skupine. Prvi grozd čine one povezane s njegovom ženom i djecom te traumom njihove smrti, drugi one koje se tiču njegove uloge u oslobođanju koncentracijskog logora Dachau, a povezuje ih njegova kći koja se pojavljuje u objema s rečenicom: "Zašto nas nisi spasio?" Zanimljiv je mehanizam kojeg se film čvrsto pridržava: svaki put kad se u igri igranja uloga približi vraćanju na traumu sa ženom, odnosno spoznaji istine, lik Danielsa/Laeddisa vraća se na prethodnu traumu, i pred očima mu se prividaju slike iz Dachaua. U prvom gledanju dakle svjesni smo samo jedne njegove traume, one ratne, dok u drugom shvaćamo kako ona postaje samo zamjena za onu pravu traumu – a povezane su jednakim motivom krivnje ("Zašto nas nisi spasio?"). Kritike često napominju da je Scorsese trivijalizirao motiv Holokausta, valjda jedini motiv – uz možda pedofiliju – koji u zapadnjačkim društvima ostaje do kraja tabuiziran i zabranjen za pogravljivanje i stilizaciju. Ovdje je Holokaust prikazan na gotovo stripovski način (tome je vrata ponovno otvorio Tarantino sa, za mnogo čije pojmove, poprilično neučesnim prikazom židovskog otpora nacizmu). Scorsese ovdje također nije posegnuo za realističkim metodama prikazivanja već je ratnu traumu, baš kao i onu s Laeddisovom suprugom, prikazao kao nešto fantazmagorično i snažno estetizirano. Osim faktografskih propusta (SS oficir u Dachauu posjeduje ploče Mahlera koji je kao Židov bio strogo zabranjen za slušanje u Njemačkoj),

tu su papiri i snijeg koji lete u *slow motionu*, netipični, stripovski portreti Hitlera na zidu, krv koja se polagano razlijeva po podu, kao i iznimno nerealistična, gotovo baletno koreografirana kadar-sekvenca strijeljanja njemačkih vojnika. Slično je i s retrospekcijom ubojstva žene i djece, koja gotovo kao da je iz neke mračne bajke – od idiličnog krajolika, do makabričnih dječjih leševa i Michelle Williams koja svoje ludilo glumi na tankoj granici stilizacije i klišeiziranosti.

Dakle, sve se ovdje razmatra iz jedne pastišne/citatne pozicije svojstvene takvoj stiliziranoj vrsti filmova, a Scorsese s jedne strane o ozbilnjim temama ludila, hladnog rata, atomske bombe, čedomorstva i Holokausta progovara iz čvrsto žanrovske pozicije koja uvijek, u svojoj čvrstoj ikonografiji i na kraju razriješenoj narativnoj strukturi, ostaje na neki način utješna i ne postavlja "velika" pitanja (lakše je gledati smrt i patnju u *Prljavom*

Harryju nego primjerice u *Kricima i šaputanjima* Ingmara Bergmana, drugačiji je pogled na atomsku bombu u *Poljupcu smrti* Roberta Aldricha nego u *Imamurinoj Crnoj kiši*, drugačije uznenimirava ludilo u *Šok-koridoru* Samuela Fullera nego u Bergmanovoj *Personi*). A, također, Scorseseova metarazina intertekstualnog poigravanja sa žanrom i njegovim konvencijama vodi nas još jedan korak dalje od identifikacije i istinosličnosti, oduzimajući nam i ta mjesta za emotivno prianjanje.

Ipak, kad nam se na kraju sugerira da Andrew Laeddis na lobotomiju ide svojevoljno jer se i izlijеčen ne može nositi s krivnjom, te kaže nešto što će vjerojatno biti slavan citat : "Ponekad je bolje umrijeti kao dobar čovjek nego živjeti kao čudovište.", ne možemo a da na kraju čitavog tog filmofilskog kolaža s figom u džepu ne osjetimo neku vrstu uzvišene tragične zebnje.

Hana Jušić

Policijski, pridjev

(*Polițist, adjecțiv, Corneliu Porumboiu, 2009*)

Zadivljenost velikim filmom često rađa neobične reakcije koje sprečavaju verbalizaciju oduševljenja, a time i nužno otežavaju argumentiranu obranu. Jednom je u nekoj raspravi jedan profesor režije rekao "Kad smo mi prvi put gledali *Sjene* od Cassavetesa, šutjeli smo tјedan dana." *Policijski, pridjev* rumunjskog redatelja Cornelija Porumboia definitivno je jedan od velikih filmova, i autentična reakcija na njega prije bi bila šutnja ili kričavi nekontrolirani smijeh nego verbalna analitičnost. Moguće je, naravno, da se ne bi baš svi složili s time, i to iz dvaju potpuno različitih razloga. S jedne strane, masovno odlaženje iz kinodvorane zbog nedostatka koncentracije i strpljenja svjedoči o mnogobrojnoj publici i dalje nespremnoj na estetsku izdržljivost koju zahtijeva novi rumunjski film, a s druge pak strane, ta je stilska struja već iznjedrila nekoliko uspješnica koje se sad natječu s *Policijskim, pridjevom* za favorita među poklonicima.

Ipak, ovo je izuzetno inteligentan film koji se svojim semantičkim razinama izdigao iz same definicije rumunjskog stila i time zatražio da ga se pojasni, verbalizira, a ne isključivo doživi. Istovremeno se može označiti i kao sam vrhunac, krajnji domet takozvanog Novog rumun-

skog vala zbog čega se neizbjježno mora postaviti pitanje o budućnosti same struje, odnosno, o sitnim promjenama do kojih bi nužno trebao dovesti ovakav film kako ne bi došlo do ponavljanja. Dapače, epitet "rumunjski" još se od *Smrti gospodina Lazarescu* Cristija Puiuja (2005) povezuje s tematikom postkomunističkog tranzicijskog društva i kadrovima u čijem trajanju stignete dvaput oprati zube. Čak toliko da se najnovije *Priče iz zlatnog doba* redatelja Höfera, Marculescu, Mungiuja, Popescua i Uricaru o tragikomediji malog čovjeka za vrijeme komunizma čine kao da ne znaju iz koje zemlje stižu. Valja napomenuti i kako je takozvani *Slow Cinema* trenutno veliki trend u nezavisnom filmu uopće, što dodatno potvrđuje kako se *Policijski, pridjev* ne oslanja samo na temelje vlastite nacionalne kinematografije, već i na tradiciju jedne opće važeće stilske norme, a da pritom ipak nudi samostalna i, usudila bih se reći, neponovljiva opažanja o pitanju društvenih zadatosti, ali i o filmu i žanru uopće.

Fabularna okosnica prilično je jednostavna – mladi, nedavno oženjeni policajac Cristi (Dragos Bucur) na tajnom je zadatku da u slučaju maloljetnika koji konzumiraju hašiš pred školom pronađe dobavljača i uhiti ga, prati ih i



piše iscrpne izvještaje. Cristi naslućuje da mladić kojeg istražuje vjerojatno nije velika riba te da ga je prijatelj očigledno odao iz nekih privatnih razloga. S obzirom da će se zakon o posjedovanju promijeniti s ulaskom Rumunjske u Europsku uniju, što Cristi zna zbog putovanja na medeni mjesec u Prag i ne želi dječaku uništiti život, neprekidno izbjegava susret sa šefom (Vlad Ivanov) koji ga tjeran uhićenje, održavajući pritom svoj rutinski bračni život s profesoricom rumunjskog jezika (Irina Saulescu). Cristi je pritom jedan potpuno jednostavan tip, dok je njegov brak u svim pogledima toliko neopterećeno običan da to nadilazi kategorije simpatičnog i prelazi u dirljivo. I njemu su samom svi njegovi postupci sasvim normalni, od toga kako provodi dane do odnosa s prijateljima i ženom. Ako njegov kolega ne zna igrati nogomet, tada sigurno ne zna ništa s loptom pa nema razloga da se druže. Trenuci sa ženom još su reprezentativniji, pa se ona ni najmanje ne ljuti što je pripit i nije oprao suđe (dapače čak joj je to i pomalo smiješno), a nakon što smo ga većinu filma gledali u istoj odjeći, ona mu za večerom kaže da bi mogao promijeniti pulover, nakon čega Cristi dolazi na posao u novoj majici.

U tom smislu Cristi ironično podsjeća na detektiva Eliota Nessa (Kevin Costner) iz filma *Nedodirljivi* Briana de Palme (1987), koji također svoj policijski život neprekidno po-

dupire (doduše ideološki obojanom i melodramatskom) rečenicom "It's good to be married." No to nije jedina poveznica. Filmski kritičar Scott Tobias tako uspoređuje slučajeve kojima se bavi policija u ova dva filma i nudi svojevrsnu opreku. Eliot Ness kao predstavnik pravde (i općenito strane dobra unutar klasično narativnog i američko konzervativnog obrasca) kroz film često ponavlja kako za policajca nisu bitna osobna stajališta, već isključivo ono što predstavlja. Ako je to zakon, tada ga se treba pridržavati bez obzira na sve, i tek ako se sam zakon promijeni, tada ga može i on podupirati. To se odnosi ponajviše na scenu u kojoj ga novinari upitaju što će učiniti ako se ukine prohibicija, na što Ness odgovara "Popit ću piće." Drugim riječima, ne radi se o obrani ideologije američke vlasti 1920-ih, već isključivo o obrani sustava i mehanizmu koji je potreban da bi se sustav održao. To znači održati svoju poziciju i ono što ona predstavlja radi očuvanja samog društva.

Policijski, pridjev bavi se upravo tom pozicijom i njenom sistemskom uvjetovanju. Ovdje je situacija obrnuta, šef je onaj koji inzistira na očuvanju policijskog posla kao najjačeg nositelja zakona. Porumboiu se poigrava stereotipima istočnoeuropskog zatucanog policajca i Cristija smješta u ulogu onog koji je na trenutak razmišljao svojom glavom i time gotovo izgubio vlastiti identitet.

On možda zaista jest na tragu nečeg važnog, i možda pokušava razumjeti kretanja europskog zakonodavstva, no umjesto da je naglasak na ishodu, Porumbiou ga stavlja na sam postupak, na istragu koja se većinom svodi na okretanje nekih fascikala po radnom stolu te birokratske i uredske malverzacije. Cristi jednostavnim deduktivnim razmišljanjem dolazi do zaključka kako ne bi trebalo nagniti s uhićenjem i izravno se suprotstavi svom nadležnom, što u vrhuncu filma kulminira šefovom rečenicom: "Ti jednostavno ne znaš tko si."

Time se izravno propituje identitet kao okosnica bilo kojeg sistema i utemeljenost (Nessove) teze o njegovu perpetuiranju. Jer, upitno je što točno izvodi Cristi svojim bescilnjim stajanjem ispred nečije zgrade i izbjegavanjem šefa, jednako kao što je upitno zašto njegov šef inzistira na naglom uhićenju i prestanku istrage, dok je i samom Cristiju neobično što dječaka odlučuje izdati njegov najbolji prijatelj. Svi ti motivi tranzicijskog društva koje je Rumunjima u naslijeđe ostavio Ceausescu dovode zapravo do krajnje točke gdje se treba zapitati o definiciji policijskog posla. I to je upravo što Porumbiou radi, on direktno stavlja likovima rječnik rumunjskog jezika u ruke i tjera ih da sami pronađu što im je činiti.

Ovo "tjera" je uvjetno rečeno, jer gotovo je nevjerojatno koliko Porumbiou uspijeva održati doslovnu razinu i ni u jednom trenutku ne gurati značenje ispred sadržaja. Radnja je smještena u oronuli rodni grad Vaslui koji ne može na bolji način predstavljati Rumunjsku kakvom je vjerovatno doživljava prosječni stanovnik, ili bar uspijeva u to uvjeriti gledatelja svojim nemetljivim odnosom prema detaljima i time osigurati polje identifikacije cijeloj jugoistočnoj Europi. Društvo se oslikava scenografski i mizanscenski kroz najsitnije motive: čovjek koji nespretno preskače rupu na cesti, Cristi koji sve što mu treba u kuhinji uzima sjedeći na stolici, žena na balkonu zgrade s fasadom boje lavande kako trese tepih tigrastog uzorka, posvuda neki mali psi i lavež. Policijska postaja s metalnim ulubljenim ormarićima, drvenim radnim stolovima i starim kutijama od kompjutera definitivno ne odaje ozračje sigurnosti stupova društva i pronicljivosti pametnih detektiva, već uhodanu radnu sjetu dopunjenu jekom zvonjave jeftinih mobitela u hodniku i nečijim razgovorom u daljini. Svi likovi koje na trenutak upoznamo proviruju kroz svoje privatno, poput žene koja provjerava policijske dosjeye, a žuri se na kavu s prijateljicom, kolege policajca koji na telefon pozdravlja svoju ženu i drugog

koji želi smanjiti trbuh. Na taj način osobna svakodnevica prodire u ozbiljnost kriminalnog zapleta i opće se principijelne dileme gube u onom konkretnom.

Porumbiou je to uspio već i s prethodnim svojim filmom *12:08 Istočno od Bukurešta* (2006), u kojem trojica likova također pokušavaju uspostaviti vlastiti odnos prema dijelu života za koji bi trebala vrijediti neka absolutna istina. A ta se istina uvijek i jedino krije u imenovanju, bilo da se radi o definiranju revolucije ili vlastite savjesti. Upravo je to ono najzanimljivije u *Policijском, pridjevu*, vješti prikaz kako ljudi žive u jeziku. Dijalozi su napisani tako pametno da neprekidno i nepretenciozno prepleću doslovnu situacijsku razinu (konkretno) s onom značenjskom (opće). Ako se Cristijev identitet uspostavlja kroz sustav, sam se taj sustav definira kroz jezik. I zbog toga je ovo nevjerojatan i neobičan film, koji koristi semiotiku i lingvistiku kako bi za glavnu tematsku okosnicu uzeo zapravo odnos između označitelja i označenog, koliko god to u filmskim terminima zvučalo čudno. Prvenstveno to čini kroz verbalno, kroz samopropitivanje likova o riječima koje koriste. Nazire se to već pri početku u sceni u kojoj Cristi diskutira s načelnikom o Brasovu, rumunjskom gradiću koji se prije nazivao Staljinovim gradom, a koji bi se – obnovivši rušeni krov crkve nekada davno napravljen od zlata – mogao nazivati Zlatnim gradom, poput Praga, i prizivati turiste. Prema načelniku, Brasov bi bilo Mali Prag, a Bukurešť Mali Pariz, no Cristi ga upozorava da se sam Prag već naziva Malim Parizom. Kasnije, u sceni ručka Cristi i njegova žena raspravljaju o Cristijevoj pravopisnoj pogrešci u izvješću koji mu je pregledala kad ga je zaboravio kod kuće. Kako je profesorica rumunjskog, upozorava ga da se od prije nekoliko godina promijenilo pravilo i da se neke riječi sada pišu zajedno.

Cristiju nije jasno zašto bi se netko time bavio, ali prihvata da se stvari mijenjaju. Situacija koja je i našoj publici dobro poznata sugerira temu svojstvenu svim filmovima Novog rumunjskog vala – opterećenost prošlošću, ovdje prikazana i kroz neprirodno mijenjanje jezika (sjetimo se samo "športa", "nadnevka" i "zrakomlata"). Nadalje, važan je način na koji šef ispravlja Cristija i njegova kolegu Neelu dok prepričavaju rezultate istrage s obzirom na terminе koje koriste, pa ih upozorava da riječi "cinker", "diler" i "pimp" pripadaju diskursu kriminalaca, a ne policajaca. Oni moraju koristiti riječi poput "dobavljač" i "svodnik" kako bi neprekidno i u jeziku potvrđivali vlastiti identitet, a time i vrijednosti koje predstavljaju. Čitava scena

s rječnikom, koja se može automatski pripisati filmskoj antologiji, zapravo govor i razdoru između konkretnih situacija i općih pojmova, bilo kroz poimanje savjesti ili službene dužnosti. Time se bavi i središnja scena u kojoj Cristi i žena raspravljaju oko simboličkog značenja pop-pjesme koju ona sluša na Youtubeu. Upućivanje na tumačenje riječi kao slika, a potom kao simbola unutar poetskog koda, nadovezuje se na analogiju hvatanja kriminalaca s rezanjem grožđa, ali i na film općenito. Dugi usporeni prateći totali jesu prikaz dosadnog i birokratiskog pravog policijskog posla, a istovremeno su i dekonstrukcija žanra i ocrtavanje društva. Konačno, odnos označitelj/označeno upućuje i na sam zakon, kao pisani i opći vrijednosni sistem te kao konkretni i podložan tumačenju realni slučaj.

Svi poznati filmovi ove rumunjske struje koriste izjednačavajući odnos realnog i filmskog vremena, kako bi

stavili naglasak na procese koje vrijeme oblikuje, bilo da ih opredmećuje, bilo da ih mijenja. Zdravstvo i polagana birokratska smrt u Smrti gospodina Lazarescu, trudnoća i odbrojavanje u *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* Cristiana Mungiu te prodiranje prošlosti u zaustavljenu sadašnjost u *12:08 Istočno od Bukurešta*, s Policijskim, pridjevom stavlja naglasak ne samo na fabularnu razinu, već i na žanrovsku. Drugim riječima, stilski postupak odnosi se spram žanra tako da ga izokreće: policijskog, kontekstualizirajući stereotipe policajaca u postkomunističkom društvu; detektivskog, ogoljujući i izrugujući istražni postupak; političkog, desaussureovski prebacujući naglasak s parole na jezik. Sam Cristi nam na kraju iz rječnika pročita definiciju žanrovske odrednice ovog filma: "Policijski, pridjev – roman ili film koji sadrži kriminalne radnje koje su do neke mjere misteriozne, riješene na kraju ingenioznošću policijskog službenika ili detektiva."

Sonja Tarokić



Prorok

(*Un prophète, Jacques Audiard, 2009)*

Od samog početka *Prorok* je vrlo samouvjeren film, kao da zna da ima šanse postati modernim klasikom. Nesumnjivo, riječ je o jednom od vrhunaca prošlogodišnjeg svjetskog kinoreertoara, što potvrđuju i brojne nagrade. Zbog tematskih i stilskih preokupacija pretendira zauzeti sličnu recepciju nišu kao Garroneova *Gomora* (2008), iako je riječ o bitno različitim ostvarenjima. Impozantno trajanje od preko dva i po sata, a u usporedbi s time reducirana fabula, daju naslutiti da mu epske aspiracije ipak ne bi izdržale nešto oštريje seciranje. No, srećom, problematičniji aspekti filma – odnos europske i američke sintakse, upotreba simbola te napadne retoričko-stilske intervencije – uspješno su kompenzirani onim dominantanom – besprijeckornim razvojem protagonista. Audiard je do sada izvrsno režirao nastupe svojih muških likova (Trintignant, Cassela, Kassovitza i Durisa) da bi kroz nastup Tahara Rahima dobio priliku malo eksperimentirati – "resetirati postavke" te izgraditi lik *ab ovo*, čineći to čvrstim ishodištem dramaturgije *Proroka*.

Prvi dio filma funkcioniра gotovo kao etnografska studija francuskog kaznenog sustava, kao i međuetničkih odnosa

u suvremenoj Francuskoj. Nakon dolaska u zatvor u početnoj sceni Maliku se postavljaju rutinska pitanja vezana za prakticiranje vjere i prehrambene navike (da li se moli, jede li svinjetinu) te želi li biti u muslimanskom sektoru zatvora. Čuvari se sa zatvorenicima ophode iznimno pristojno – vodeći ih do celija, djelatnica ih zamoli da stanu uza zid uz kurtoazni *s'il vous plait*, a lijepo je vidjeti da, i nakon što pohvatamo pravila surovog prehrambenog lanca i odnosa moći unutar zidina, čak i oni koji su na dnu uz obrok dobivaju prekrasan hrskavi *baquette*, dulji od metra. Pretjerano bi bilo inzistirati na tvrdnjama o dokumentarističkoj poetici, ali se očito postiže visoka razina uvjerenjivosti što u najmanju ruku ukazuje na realističku motivaciju autora. Potvrđuje to i izrazito stvarnosni element – donošenje Sarkozyjeva zakona o zatvorenicima korzikanskog podrijetla – koji će izravno utjecati na fiktivna događanja u zatvoru i odnose među glavnim likovima.

Međutim, film negdje na trećini trajanja napušta takav smjer i skreće prema odredištima komercijalnijeg privuka, a ono što nastavlja jasno zacrtanom putanjom psihološki je i socijalni razvoj glavnog lika. Ubačen kao



loptica u sustav koji će odrediti pod kojim će se kutom u svakom sljedećem trenutku odbiti, Malik El Djebena biće je bez filmski naznačene prošlosti. Ili je ona tek skicirana. U zatvoru je završio zbog navodnog napada na policajca, što poriče; na licu ima nekoliko ožiljaka koji svjedoče o odrastanju na ulici; Arapin je sjevernoafričkog podrijetla, bez roditelja i – nepismen, što će biti ključ za kreaciju jer, kao prvo, znači da ga je Republika propustila učiniti građaninom, čime na sebe preuzima dio odgovornosti za njegovo nepoštivanje društvenih normi. Kao drugo, u kontekstu tvorbe značenja u filmu, on je prazno mjesto u koje se ona tek imaju upisati, što gledateljima omogućuje vrlo prohodnu identifikaciju jer s istom zalihom znanja ulaze u taj isti zatvor. Ujedno, Malik je i čovjek "bačen u svijet" što za sobom povlači kristolikost prisutnu već u naslovu. Dok se to i simbolički ne ostvari, a na čemu Audiard inzistira, doima se više kao uplašena životinja zatočena u kavezu koja ispituje i njuši teren. Vrlo malo govori, nervozno pokreće glavu i pogled, no tek do prvog ubojstva, nakon kojeg će kretnje postajati sve sigurnije, a njegov lik svoju pasivnu ulogu polagano zamjenjivati aktantskom. Identitet mu je do tada tvoren isključivo u odnosu na Druge (bijelci ga proglašavaju Arapinom, a ne

on sam sebe), a djelovanje motivirano isključivo strahom. Ako ne ubije, ubit će njega.

Novi zakoni jasno su postavljeni već prvim izlaskom u zatvorsko dvorište kada ga dvojica prebjiju i uzmu mu teniske. Sljedeća lekcija koju će naučiti opće je mjesto zatvorske ikonografije i priziva u sjećanje Genetovu *Ljubavnu pjesmu*, mada se kroz rupu u pregradi kod Audiarda više ne dimi užitak na koji obje strane pristaju. Reyeb, koji mu pod tušem ponudi hašiš u zamjenu za oralni seks, prvi će tako preseliti na Ahiret, ali iako mrtav, i dalje će duhom ostati prisutan kroz cijeli film. Da ne bi bilo zabune oko Malikovih tjelesnih pobuda, već nakon njihova prvog upoznavanja uslijedit će scena kada sam u ciljini lista pornografski magazin. Do kraja će, kako bude napredovao u zatvorskome miljeu, dobiti i televiziju, pa će seks moći i gledati ne bi li ga kasnije dobio priliku i konzumirati s prostitutkom u sobici za posjetioce, uz podmićivanje čuvara. A ona je, zanimljivo, samo jedan od dva ženska lika u filmu. Druga, Ryadova žena, bar je dobila priliku govoriti, a čini se da će nakon muževe smrti i pripasti Maliku što posljednji prizor sugerira. Obje su tu samo da svojom pojavom kodiraju film kao *par excellence* muški. Rodna pripadnost ovdje ipak nije preduvjet za formiranje

nekog standardnog žanrovskog obrasca (očito nije riječ o akcijskom filmu, a i naznake trilera trajanjem prilično jenjavaju) već se iz te muškosti derivira moć kao njeno bitno, a u slučaju *Proroka* i glavno tematsko obilježje. Onaj koji je posjeduje može njome upravljati iz zatvora i vanjskim svijetom, što pokazuje Cesareov lik. Ljigavost kroz sjajan nastup Niels Arestrup prenosi iz Audiardova pretvodnika *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* (2005), no ovdje je pritom i jako okrutan. Kada upoznaje Maliku i daje mu "ponudu koju ne može odbiti", zabranjuje mu da u njega gleda, što je jasna demonstracija autoriteta. Poslije će to manifestirati i zornije – u pokušaju da mu žlicom iskopa oko. Njihov agresivan, ali i intimistički arhetipski odnos učitelja i učenika, nedodirljiv sve do samog kraja, biti će razvrgnut upravo klasičnom inverzijom *odnosa moći*. Razlog tome je što je jedan od njih, onaj stariji, fiksiran, dok se drugi, mlađi, mijenja.

Cesare je rasist i nasilnik, od prvog do posljednjeg trenutka, a Malik se kroz film uspješno prilagođava apsolutno svim okolnostima u kojima se zatekne. Što ne mora nužno značiti da je pozitivac. Njemu je, ako primjerice rasni parametar uzmemu u obzir, etnička pripadnost bilo koga nebitna dok god od nje ima koristi – što kategorički ide u prilog njegovom socijalnodarvinističkom oblikovanju koje ga pogoni uzlazno u kriminalnoj hijerarhiji. Jednako kao i onoj prilagodbenoj jer od aliterata postaje – trilingvalan. U opreci s, banalno rečeno, Cesareovim zlom, Malik bi bio dobar taman koliko i Anakin Skywalker u posljednjoj epizodi *Ratova zvijezda*, s kojim, čini se, dijeli sklonost ka proročanskim snovima. Ta paralela ima i zanimljivu podudarnost. Oba sna, naime, Anakinov o Amidalinoj smrti i Malikov o jelenima koji pretrčavaju cestu, ne samo što navještaju budućnost, nego su istovremeno i samoispunjivača. Jelen je u mitologiji biće povezano s onostranim, koje ima moć pretkazanja koju onda inducira i kod osobe koja ga sanja. Jelen dakle predviđa vlastitu smrt, pa nije Malik taj koji *vidi*, nego onaj kojem je, iz nekog razloga, dana mogućnost da može biti sigurniji u vlastitu budućnost. To je posve u skladu s time da kao gledatelji, nakon njegova prvog delikta, poslije ni u jednom trenu ne strepimo hoće li preživjeti – što je glavni indikator posezanja za hollywoodskim narativnim obrascima (primjerice, nakon trećeg slobodnog dana, kada s Ryadom izvrši pokolj usred grada u podne, nema nikakvih dramaturških naznaka da

bi zbog toga mogli biti otkriveni; zar odjednom nigdje nema nadzornih kamera?).

Nimalo suptilno nazvan prorokom, Malik nije tu da iskupi svoje grijehe, a kamoli naše – on je tu da prenese u budućnost sustav vrijednosti – i to onakav kakav je zatekao. Jer on krivnju ni ne osjeća. Niz mora u kojima se pojavljuje Reyebov duh ne doimaju se kao proganjanje savjesti, kao pokajanje, već kao mirenje s činjeničnim, što ne bi trebalo miješati. Jedinu stoga uspjelu simboličku vezu treba tražiti u spomenutom snu o jelenu, dok su ostale prilično neuspješno izvedene. Napisи koji se javljaju kroz film (ukupno 11 puta) opravdani su kao obilježje Audiardova stila (njih je i prije koristio), ali u ovom slučaju nisu dosljedni cjelini. Neopravdano će tako, osim nekoliko određnica protoka vremena, imenom biti naznačena i dva nebitna lika (Hassan i Latif Egipćanin; uz prethodno Reyeba, Ryada i Jordija Ciganina), što do tog trena već djeluje hipermaniristički da bi onda posljednjim natpisom "40 dana, 40 noći" – redatelj prešao granicu kiča jednoznačnim posezanjem za biblijskim motivom.

Za to se vrijeme, dok je Malik u samici, vani događa razriješenje *deus ex machina*. Preostali članovi Cesareove skupine međusobno se eliminiraju, a Ryad umire. Malik se zatim nakratko vraća regularnom zatvorskom životu. Cesare je pobijeđen, ostaje sam na dvorištu, kao školski nasilnik koji nema više koga maltretirati. Nedugo zatim Malik konačno dočekuje slobodu; ispred zatvora čeka ga Ryadova udovica i sigurna pratrna od tri crna automobila. On sada, čini se, postaje novi *boss*, a ne Isus.

Audiard se u jednom intervjuu odriče bilo kakvih stavova impliciranih filmom. No ne može poreći da je razvijajući gledateljsku simpatiju k Maliku potpisao i ono što on predstavlja, odnosno, poruku koju afirmira njegov pozitivistički (ne i pozitivni, da ne bude zabune) karakterni razvoj. Kondenziranjem fabule na tri pojedinačna izlaska iz zatvora (a izbjegavajući prikazati sporohod zatvorskog vremena) te lažnom katarzom – izvedenoj isključivo u formi, finale filma doživljavamo kao pobjedu lika čija je moralnost upitna. Zato se čini da su *Gomorini* sterilni postupci, kao paradigma stasajućeg talijanskog neoneorealizma, za nekoliko stepenica inteligentniji. Simbiotska veza demokracije i korupcije tamo je ogoljena, podastrta gledatelju na rasud, dok je u ovom francuskom slučaju samo reificirana.

Uroš Živanović

Robin Hood

(Ridley Scott, 2010)

62 / 2010



Sila Boga ne moli! Ponekad, sila Boga koristi. Naravno, kada se na Boga pozivaju oni silni. U ideološkom postavu najnovijeg povratka Robina Hooda na filmska platna krije se upravo ova poruka. Naime, što? Od samoga početka, u prvome napisu prije samog otvaranja filma s vožnjom preko Nottinghamske šume, kazuje nam se: "Kako bi se bilo pravednim, treba se odmetnuti od zakona. Zakon tlači ljudе... Pravda je mogućа tek izvan zakona..." Ova postava o legendarnom odmetniku nosi idejnu dimenziju hollywoodskog *blockbusta* kojime se Ridley Scott upušta u boj s Jamesom Cameronom. Prvo pitanje koje se javlja piscu ovih redaka povodom najnovijeg oživljavanja legende o "muškarcima u tajicama" (*Men in Tights*, Mel Brooks, 1993) jest: "Zašto opet? Čemu još jedna pripovijest o hudoze Robinu?" Doba je recesije. Vrijeme je kada svodimo račune prethodnog raskalašenog života. Trebamo se pokajati za sve naše grijehе kako bismo... oživjeli liberalizam! Zašto? Čemu ova politička provokacija povodom jednog *blockbusta*? Pa, temelj tomu nalazim u jednoj, gotovo pa

ključnoj sekvenci filma. Naime, dotad sukobljeni i podijeljeni Englezi skupljaju se na livadi ispod planine s iscrtanim konjskim likom da bi razriješili nesuglasice. Starine sa sjevera krenule su na London kako bi se obračunale s princem-kraljem Johnom (Oscar Isaac). Njegova porezna politika ostavlja ih poniženim i uvrijeđenim... i gladnjima. No, naslovni lik filma – dezerter iz vojske kralja Richarda (Danny Huston), Robin Longstride (Russell Crowe), koji od pučana postaje plemićem – umiruje podjele. Patriotskim aktom povezani, Englezi kreću na francuskog agresora. U jednom trenutku Robin – sada već sir Loxley – kazuje: "These people want liberty". Dakle, ne freedom (mirnu slobodu ravnopravnih, njem. korijen Frieden; staroengl. *frith* veže ovu riječ uz mir)... nego Liberty (slobodu poduzetničke utakmice, koja će nas danas dovesti do neoliberalnog konsenzusa, vezanog uvijek uz... rat. Naravno, ovo iščitavanje etimologije sasvim je subjektivno i namjerno provokativno.

Ridley Scott svoju, još jednu inačicu legendarne priče ra-

cionalizira. Njegov je Robin Hood (kojeg tumači, moglo bi se već jednako tako reći "njegov" Russell Crowe) pokušaj povjesne rekonstrukcije. No, radi se o pseudopovijesti... lažnoj, apokrifnoj historiografiji. Scenarij što ga potpisuje Brian Helgeland pripovijest započinje u 1199. godini, na povratku s krvavih Križarskih ratova. *In medias res...* Englezzi osvajaju i pljačkaju još jedan francuski dvorac. Dakle, priča Scottova *Robin Hooa* apokrifna je rekonstrukcija događanja koja prethode začetku legende. Fingirani *logos* koji prethodi *mythosu!* U suprotnom, bi li imalo smisla snimiti još jednu priču o već znanoj legendi? Scott režijski korektno vodi ovako postavljenu pripovijest. Toliko korektno, da to namah postaje i "politički korektnim". Uvođenje karaktera naslovnog lika dano je u njegovu ekumenskom suprotstavljanju samom kralju Richardu. Pokolj muslimana, jednostavno, prema njemu – bezbožan je. No, u takvoj konstrukciji naslovnog karaktera gubi se njegov karizmatski karakter. Realistički Robin Hood gubi jedini svoj *raison d'être...* karizmu legende. Istodobno, ono što bi u takvu postavu trebalo biti realističkim – naiime, rekonstrukcija bitaka i ratova (kao nužno zlo što ga film duguje žanru, no kojeg bi najbolje bilo preskočiti) – postaje tek digitalnom igrom, nepreglednom i nejasnom. Koreografskom dijelu posla posvećeno je, možda, premašno pozornosti. S druge strane, takav "politički korektni" Robin Hood namah je patriot koji zaboravlja sve prevare i manipulacije kojima je bio izložen u desetogodišnjem križarskom pohodu. No nakon što je pobjegao od rata s Francuzima, englesko "krv i tlo" opet ga suprotstavljuju tim istim Francuzima. Ne moram ni spominjati koliko se ovakav "otpadnik" od zakona zapravo dobровoljno podvrgava zakonu nacije. Toliko o težnji za realističkom motivacijom Scottova *Robina Hooda*.

Postoje dvije inačice filmske legende o Robin Hoodu koje pamtim. Prva i neponovljiva je svakako ona *Pustolovine Robina Hooasa* Michaela Curtiza (1938) s Errollom Flynnom. Filmski je realna u svojoj bajkovitosti... davno izgubljeno djetinjstvo. Ona druga, *Robin Hood: princ lopova* (Kevin Reynolds, 1991) uvjetnom metafilmskom pričom nadogradila je mit. Kevin Costner je i sam bio metafilmskom referencom svoje mitotvornosti tih godina (a bilo je i cijeli niz drugih televizijskih i filmskih inačica). Gdje u toj konstelaciji stoji *Robin Hood* Ridleyja Scotta? Rekao bih... nigdje! Scottov film sam razara mit, koji bi na kraju htio obnoviti. Nakon patriotske, vrlo neuvjerljive i larpurlartističke – vizualno sasvim artificijelno nepregledne

– sekvence obrane domovinske obale, slijedi nesuvisla sekvenca obračuna kralja Johna sa svojom braniteljskom populacijom. I onda... legenda započinje... Ma, hajte molim vas! Iz sivila neuvjerljivog realističkog okvira, namah se preoblačimo u "sherwoodsko zelenilo". O uvjerljivosti takva autorskog postava ne treba dalje tračiti ni slova. Kako se film nosi sa svojom romantičkom stranom? Slabo ili gotovo nikako. Ljepota Lady Marion, koja je bila okosnicom dviju gore navedenih inačica filmske legende, ovdje je "grubo-poljoprivredne" naravi. Cate Blanchett jednostavno nema karizmatsku osobnost mitske Marion, a bome niti erosa. Kako to da naočiti Robert Longstride nijednom ne poželi nazbilj s njome podijeliti slasti bračne ložnice? Libido mu se, jednostavno, pretvorio u plug. Isto tako, glavni negativac utopio se u neuvjerljivosti priče koja lavira između realnosti i legende. Izdajnik Godfrey (Mark Strong) stereotipna je obrijana glava čiju zloču još više karikiraju tijekom filma zadobivene brazgotine. Metafilmski danak, pak, što ga Scott (o)daje legendarnom Vitezu koji sa Smrću igra šah u Bergmanovu *Sedmom pečatu* ne doprinosi baš niti karizmi Maxa von Sydowa (sir Walter Loxley). Ponajbolje u tom postavu još stoji svjesno karikirana izvedba Oscara Isaaca kao kralja Johna.

Režijski, Scottov film ostao je negdje na pola puta između zanatske korektnosti i već šabloniziranih rješenja. Brojni totali, koji vratolomnim vožnjama gledatelja bacaju ponad nepreglednih zelenila engleskih šuma, planina i litica, ne daju dovoljno razloga ideološkom postamentu britanskog patriotizma. Ako je već dobrim dijelom svoj film želio učiniti realističnjim od prethodnika, u mnogo čemu je Scott trebao biti režijski samozatajnijim. Ovako, tamo gdje se realnost zahtjevala, gubi se preglednost, a tamo gdje se očekivala bajkovitost (romantička veza) sve ostaje nenadahnuto sivo i šablonsko. Koliko, pak, filmu nedostaje duhovitosti, pokazuje nam sljedeći primjer. Najduhovitiji dijalog u filmu je valjda onaj kada Robin i Marion razgovaraju o njezinu u boju poginulom mužu. Robin kaže nešto kao da je ovaj bio "dobar vitez" (engl. *good knight*), dok mu ona odgovara da s njime nije bila baš "dobra noć" (engl. *good night*). I svi se prostodušno nasmišljaše. O duhovitosti ostalih sekvenci valjalo bi zaključivati baš preko spomenute.

U cjelokupnom opusu Ridleyja Scotta *Robin Hood* svakako neće biti svjetlijom točkom. Njegov je narativni povratak u matičnu Englesku nadasve neuvjerljiv. Film izgleda klasično hollywoodski, ali u negativnom smislu. Čak ništa od

Scottu navlastitog osjećaja za vizualni glamur nije ostalo u *Robinu Hoodu*. Pače, čini se da je i nesvesno naštetio samoj legendi. Ne mogu odoljeti i tomu a da ne pokušam iščitati i, gore naznačeni, ideološki podtekst Scottova *Robina Hooда*. Naime, u filmu su prikazani ratovi između Engleza i Francuza. Ridley Scott, jasno i nedvosmisleno, patriotski staje na stranu svojih sunarodnjaka. Za čovjeka rođena u South Shieldsu na sjeveru Engleske sasvim je razumljiv ovakav domoljubni stav. No, čemu demonizacija Francuza? Njihovi su likovi u filmu prikazani kao karikaturalni statisti na širem planu engleskog samopreispitivanja. I dok je u nedavnu – inače ne baš uspjelu Loachovu filmu *Tražeći Erica* – Francuz uzvišen u heroja radničke klase, ovdje su Francuzi stereotipni frogs. Taj ponižavajući detalj podcrтан je i u sekvenci kada kralj Filip i francuski doušnik pohlepno jedu školjke. A glede, pak, "političke korektnosti" i socijalne osjetljivosti Scottova Robina, sa-

svim subjektivno zaključujem da je ona formalne, *liberalne prirode*.

Robin Hood kulturni je artefakt *par excellence*. No, svaki je postmoderni kulturni artefakt *potrošačke naravi*. Nezgoda je u tome, što Scottov film "troši" i legendu o neustrašivom odmetniku od zakona "koji krade od bogatih da bi darivao siromašne". U svijesti dugogodišnjih gledatelja i poštovatelja ove mitske pripovijesti takav je Scottov odmak od osnovne ideje *Robina Hooда* neoprostiv. Pozitivno stremljenje ideje djela kontra "sile koja boga ne moli", ali manipulira Njegovim imenom, zagovara tek neku apstraktnu pravednost. *Nota bene*, tko šuti o neoliberalnom kapitalizmu, ili pak zagovara apstraktni *liberty* (kao Crowe u filmu), neka i ne spominje pravednost. A glede "odmetnika" Robina Hooda, mogu tek citirati Branimira Štulića: "Čovječe, ako želiš da saznaš, pristani na sve, ako želiš da mijenjaš ljude, *ne odmeći se*."

Marijan Krivak

Tražeći Erica

(*Looking for Eric, Ken Loach, 2009*)

Dok nas neka statistička agencija zadužena za prikupljanje neobičnih podataka ne izvijesti o točnom broju nogometnika koji su čuli za britanskog redatelja Kena Loacha, činjenica da za njega zna barem Eric Cantona za sada je dobar početak. Štoviše, jedan od najvećih živućih autora iz europskog "umjetničkog doma" potvrđio je francusku zvijezdu fabulognog Manchester Uniteda kao filmskog glumca. No, cijela priča o novom *transferu* zasluguje i koji redak više. Umjetnik Loach, koji ne krije ljubav prema nogometu, ali su ga fiksacija na politiku svakodnevice, socijalno osviješteni realizam i lijeva politička orientacija desetljećima držali podalje od glamura, zvijezda i estradnih arena, nije sam tražio Cantonu. Naprotiv, "umirovljeni" je nogometni – što zvuči nevjerojatno iz perspektive hrvatske antikulture i prilično barbaroidne nogometne zbilje – pronašao redatelja, nudeći mu se kao koproducent i glumac nakon što je video nekoliko njegovih filmova. Scenarist Paul Laverty, zaslužan za neke od najmoćnijih Loachovih filmova posljednjih petnaestak godina – *Zovem se Joe* (1998); epizodu u omnibusu *Karte* (2005) i *Vjetar koji povija ječam* (2006)

– potom se dosjetio zgodnog i bezbolnog rješenja: "veliki" Eric odigrat će samoga sebe, a ujedno poslužiti kao "imaginarno zrcalo" glavnom protagonistu – "malom" Ericu – manchesterskom poštaru kojem je u pedesetima apsolutno sve krenulo u krivom smjeru, pa tako i automobil kojim na samom početku filma, u prilično rastrojenu stanju, izazove prometnu nesreću. Napustila ga je (druga) žena, neizručena pošta nagomilala se u ormaru, a dva raspuštena posinka na kućni prag navlače kriminalce i policiju u trenutku kada pokušava obnoviti neprežaljenu romansu iz mladosti. Jedino smirenje donosi mu idol s posteru. Ukazuje mu se u osamljeničkim halucinacijama između zidova spavaće sobe i nudi nogometne formule za izlazak iz osobne krize.

Sitne, suhonjave pojave i sjetna lica, Loachov poštar (Steve Evets) lako izaziva simpatiju, ali i asocijacije. U njemu nije teško ugledati talijanskog *Poštara* (*Il postino*, 1994) Michaela Radforda u dojmljivoj interpretaciji Massima Troisijsa, čijoj je provincijskoj malenkosti za otkrivanje potisnutih potencijala – poetskih i revolucionarnih – također trebao poticaj "velikog" lika iz "imaginarnog



NOVI FILMOVII

62 / 2010

zrcala". Bio je to Pablo Neruda: slavni pjesnik stidljivog je talijanskog pismenošu zatravio metaforama i socijalističkim idejama, a na koncu (fatalno) oslobodio svih inhibicija. Sličan prijenos događa se u Loachovu humorističnom scenariju: Cantona, kakva ga poštari zamislja (u tretmanu samopomoći), pokušava osokoliti imenjaka i vratiti ga u (društveni i obiteljski) život, koji je ovaj u očaju zamijenio osamljeničkom potrošnjom *jointa*. Između dimova povučenih iz poštarova omamljujućeg smotuljka, duh nogometnika dijeli okrjepljujuće savjete služeći se žargonom koji najbolje poznaje: "Važno je dobro dodati, a ne zabiti!"

Dodavanje i zabijanje! "Život" i "Film" u kategorijama "Nogometa". I naš bi redatelj/kritičar Zoran Tadić, da je živ, zacijelo imao još štošta dopisati o svojem "svetom trojstvu", vjerojatno izbjegavajući svaku politiku. Političkom Loachu pak nije ni prvi ni posljednji put u pedesetak redateljskih godina da poseže za nogometnom ikonografijom i ili navijačkom retorikom, ali je dosad, cijeneći stvarnost i "obične" ljude više od igre, izbjegavao svaki oblik eskapizma u prilog tematizacije socijalne (ne) osjetljivosti političkog sustava i disfunkcionalnih obitelji, prisutne u njegovu opusu od prvenca *Cathy, vrati se kući* (1966). Jedna od pamtljivijih "uloga" nogometa kao

takva pripada remek-djelu *Kes* iz 1969, portretu dječaka koji pod svekolikim pritiskom (nesređene obitelji, represivne škole i drskih vršnjaka) jedinog prijatelja nalazi u mlađunčetu sokola. Lakmus-papir njegova emotivnog i društvenog statusa upravo je izvanredna desetominutna sekvenca sa školskog igrališta, u kojoj Loach nogomet pretvara u nešto "više od igre", pokazujući i njegov potencijalno frustrirajući sociopsihološki utjecaj na formiranje osobe. Optimističniji pogled na (terapeutsku, ne i opijatsku) ulogu nogometa nedugo nakon plodne niske filmova iz posttatcherovskih 1990-ih: *Rif-Raff* (1991), *Kišno kamenje* (1993); *Bubamaro, bubamaro* (1994), Loach pokazuje u melodrami *Zovem se Joe*, s radnjom ponovno smještenom u radničku sredinu. Lokalni klub u škotskom gradiću, među ostalim, postaje pribježište bivših ovisnika, ali se na kraju pokazuje preslabim oružjem za rastjerivanje socijalnog i klasnog fatuma kojim su stalno nadvijeni protagonisti. Konačno, vjerojatno ne i posljednje: kongenijalno zdržan s Olmijem i Kiarostamijem, sudjelovanje u trodijelnom omnibusu *Karte* Loach je iskoristio za priču o talijanskoj avanturi trojice škotskih navijača. Putujući vlakom na rimsку utakmicu Celticu, zbog izgubljene (ili ukradene) vozne karte, trojica mlađića neočekivano se suočavaju s problemima mnogo

važnijim od mogućeg rezultata njihova kluba. Ovdje je nezrelost navijačke trojke tek izlika za pripovijedanje o nečem mnogo važnijem – o aktualnoj demografskoj dinamici na tlu globalizirane Europe, nedostatno osjetljive na različitosti i probleme svojih imigranata. Tom i takvom samodovoljnom svijetu, Loach i Laverty oponiraju prijestupničkom i fakinskrom solidarnošću navijača sa sebi sličima i ili takozvanim Drugima.

Loachove *Karte* mogu se shvatiti i kao svojevrsna uvertira za *Tražeći Erica*, koji križanjem komedije i melodrame podjednako traži put k solidarnosti i samopoštovanju nevidljivog "malog" čovjeka. A njega je očevidno zadesila i "kriza muškosti", kao i niz prijašnjih redateljevih likova. Zbog nagomilanih frustracija, Eric je netrpeljiv prema neurednim posincima (iako njegov život nije ništa uredniji), nepropustan za savjete i šale prijatelja, prilično netaktičan i prema kćeri iz prvog braka. Do krajnosti je nesiguran u sebe, a uz to i ustrašen prijetnjama lokalnih kriminalaca koji su mu se upetljali u ionako zapetljalu svakodnevnicu. U traganju za nekim novim ili starim (rasplesanim, zaljubljenim i ponosnjim) Ericom, Loach traga za humornim i melodramskim razrješenjem te čvorovite individualne drame, a nalazi ga i opet upravo u glasu kolektiva. Savjetnički kor čine kolege-poštari, koji mu žele vratiti osmijeh na lice i davno izgubljeno samopouzdanje. Imaginirani Cantona u tijelu stvarnoga Cantone, s motom "dodavati", tek je glasnogovornik solidarnosti lansirane iz pubovskih seansi. Cantona je zapravo simbolička "maska" – najprije živa/organska, potom plastična/fabricirana – iza koje стојi navijačko tijelo, a ono će u klimaktičnom trenutku zajedničke akcije simboličkom destrukcijom uzvratiti *nouveau riche* zlostavljaču Ericove obitelji. A kada se "dodavanje" završi, Loach i Laverty, provukavši svojega štićenika kroz sve stvarnosne i fantazijske driblinge, mogu konačno "zapucati" na čisti *happy-end*.

Sretni krajevi, baš kao ni halucinantne digresije, nisu specijalnost Kena Loacha, koji je izrastao iz *kitchen-sink* poetike britanskog *free cinema*, naturalizma i političkog aktivizma. To su i najtrajnije uporišne točke njegove filmske karijere, koju desetljećima hrane pokušaji do-sezanja socijalne pravde, egzistencijalnog reda i samo-poštovanja među pojedincima obilježenima nezahvalnim (klasnim) podrijetлом ili položajem. Spoznaja o uzaludnosti takvih pothvata, unatoč emotivnoj energiji

ji i "optimizmu volje" koju u njih ulažu njegovi akteri, Loachovim filmovima redovito daje okus pesimističnih i trpkih melodrama. Katarzična anarhija u završnici *Tražeći Erica*, filma s nogometnom maskom, blagi je odmak od takve orientacije i ozračja, prispodobiviji uvjerenju da se u društvu nesankcioniranog nasilja jedino klinom klin izbjiga, nego osvještenom otporu sustavu koji ga proizvodi. Socijalno-politički korijeni osobnih problema tek su škrto i maglovito naznačeni, primjerice, u jednom od *flashbackova* u daleku prošlost kojim se sugerira da je razlog Ericove nesigurnosti autoritarna figura oca koji je svojim "velikim očekivanjima" isprovocirao njegove pogrešne životne odluke (bijeg od prve žene Lily) te posvemašnje nesnalaženje u nevoljama. No, Loach i Laverty ipak se više bave posljedicama nego uzrocima toga izbora, implicirajući da ni sam Eric nije baš bio najbolji otac, ali zbog posve drugih razloga. Ipak mu daju priliku da se iskupi za sve slabosti, uz malu pomoć prijatelja kojima je "klasna" oštrica zaciјelo blago otupjela, ali prijateljski i navijački obrambeni mehanizam još nije. Zato ih je i moguće doživjeti ponajprije kao iznimno zabavno društvene iz kvarta koje u dijegetskom sustavu Loachove komedije – verbalnim dosjetkama, "gestama i grimasama" – ozbiljno konkurira simpatičnoj "alo, alo" engleštini i kontroverznoj karizmi Erica Cantone. No, redateljeva ustrajna vjera u moć solidarnosti, prigodno odjevena u dres Manchester Uniteda i blago rastresenu komediju situacije, ne očituje se samo na transparentnoj ideološkoj razini njegova filma. Ona je razvidna iz načina na koji Loach, kao i uvijek do sada – sjetiti se, primjerice, *Zemlje i slobode* (1995) i *Navigatora* (2001) – svojim virtuoznim mizansenskim razmještanjima, držeći se uvijek promatračke distance baštjnjenje od *direktnog filma*, potkrjepljuje dinamiku odnosa između pojedinaca u grupi, ili između pojedinca i grupe. Najtješnje združeni upravo u pivskim sjedjeljkama i međuirgi solidarnih poštara, lakonska dijaloška odbojka iz Lavertyjeva scenarija i Loachov režijski verizam potvrđuju važnost "dodavanja" i na reprezentacijskoj i na izvedbenoj razini. A po tomu se, i bez ubojitog političkog ili patetičnog poantiranja, prepoznaju iznimana kreativna potencijal i humanistički senzibilitet "sentimentalnog ljevičara", premda u *light* izdanju i uz "estradno" glasanje prve trube s manchesterskog travnjaka.

Diana Nenadić

Život i smrt porno bande

(Mladen Đorđević, 2009)

NOVI FILMOVU

62 / 2010



Pojava Đorđevićeva filma u kontekstu suvremene srpske kinematografije predstavlja svojevrsni "filmski slučaj". *Život i smrt porno bande* snimljen je u potpunoj autorskoj slobodi, a njegovi su problemi počeli u postprodukциji. Naime, Goran Marković, savjetnik ministra kulture, odbio mu je odobriti sredstva za prebacivanje na filmsku vrpcu, navodno zgrožen filmom. Situacija postaje paradoksalna uzme li se u obzir činjenica da je odluku donio čovjek koji je u *Varioli veri* (1982) i sam iskoristio masku žanrovskega filma kako bi uputio kritiku manama tadašnjeg državnog sustava. U obranu *Života i smrti porno bande* stali su redatelji čiji su radovi u Jugoslaviji doživjeli istu sudbinu koja je prijetila Đorđeviću: Želimir Žilnik, čiji su *Rani radovi* (1969) osvojili Zlatnog medvjeda u Berlinu, a kod kuće bili izloženi nizu napada, napisljeku i zabranjeni, zatim Jovan Jovanović, čiji je *Mlad i zdrav kao ruža* neformalno zabranjen 1971. godine, a potpori se pridružio i Srđan Dragojević. Uz memo li u obzir atmosferu jednoumlja, koja je vladala u kulturnoj i političkoj sferi u vremenu socijalizma, nije teško zaključiti zašto su Žilnikove i Jovanovićeve estetsko-političke provokacije izazvale takve reakcije

partijskih ideologa. No, zašto je slična sudbina prijetila Đorđevićevu filmu?

Život i smrt porno bande govori o mlađom redatelju Marku i njegovoj skupini pornoglumaca koji, nakon neuspješnog bavljenja pornografskim filmom u Beogradu, putuju srpskom provincijom gdje izvode svoj pornokabaret i šire ideje seksualne slobode među seljacima. Jednom prilikom Marku prilazi tajanstveni Franc s prijedlogom da za njega snima *snuff* filmove, posebnu vrstu pornografije čiji protagonisti pred kamerom najčešće bivaju mučeni, a potom i ubijeni. Protagonisti *snuffa* javljali bi se dobrovoljno, a snimke ubojstava kasnije bi se prodavale dokonim zapadnjacima za velik novac. Budući da se već dugo nalaze u finansijskom škripcu, Marko i njegova banda pristaju na ponudu. No, bavljenje *snuffom* polako dovodi do njihova kolektivnog i osobnog raspada. *Život i smrt porno bande* fikcionalna je inačica Đorđevićeva cijenjenog dokumentarnog filma *Made in Serbia* (2005) u kojem je istraživao lice i naličje srpskog pornografskog biznisa. Neki od protagonisti filma našli su svoje fikcionalne odraze među članovima pornobande, a zanimljivo je da radnja *Života i smrti porno bande* pod-

sjeća na radnju filma kojeg na početku Đorđevićeva dokumentarca pornografski producent Slobodan Stanković snima sa svojom skupinom pornogerilaca. Stanković će glumcima fabulu objasniti na sljedeći način: "Ideja je neka vrsta pornogerile koja putuje kroz Srbiju, bori se protiv konzervativnih ljudi. Rušimo seksualne tabue i uz mnoge prepreke nadamo se uspehu u našoj seksualnoj revoluciji", dok će Marko svoj pothvat opisati: "Rešili smo da napravimo turneju po Srbiji. Ići ćemo po selima. Bit će zanimljivo da vidimo kako seljaci reaguju na naše seksualne provokacije. Seksualno obrazujmo Srbe. Širimo vidike. To je naša gerilska misija!" No, do seksualnog prosvjetljenja ruralne Srbije, dakkako, ne dolazi, iako njihovi kabaretski nastupi posjeduju subverzivni potencijal u ruralnom kontekstu u kojem se izvode. Transgresivne rodne i seksualne prakse koje izvode na pozornici (npr. transvestitstvo, seks sa zemljom, oralno zadovoljavanje konja) licemjerne seksualne stavove pojačavaju do paroksizma, a kroz specifičan humor, estetizaciju, ironiju i teatralnost, njihova izvedba dobiva auru *camp*. Baš kao u filmovima s plakata u Markovoj sobi, koje vidimo u prvoj kadru *Života i smrti porno bande*, *Pink Flamingos* (1972) Johna Watersa i *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), prakticiranje seksualnosti kroz *camp* i ovdje djeliće oslobađajuće, što demonstrira Ceca, transvestit koji se preko dana zove Mirko, a koji bježi od kuće gdje ga zlostavlja otac i priklučuje se pornobandi kao jedan od izvođača. Isto tako, njihova groteska i smijeh imaju obilježja Bahtinova *karnevalskog*, jer kroz unižavanje i uništavanje teme koju izvode, istovremeno ju i obnavljaju. Njihove predstave zato i djeluju kao lakmus-papir ruralne patologije koja će se u svom najbenignijem obliku manifestirati u zajednjivim dobacivanjima iz publike, dok će uznemirenost koju izazivaju ironičnim prikazima seksa potaknuti dio seljaka da se organiziraju u grupu koja će članove pornobande progoniti šumama i selima, a zatim ih premlatiti i silovati. No, pornobanda će svoje tlačitelje suočiti s prezrivim, sarkastičnim podsmijehom koji će ih zbuniti, a potom i zaustaviti u njihovu nasilju. Uvođenjem motiva *snuffa*, pornografija gubi odmak *camp* i postaje bolno doslovna. U *snuffu* pornografija prestaje biti fikcija i postaje stvarnost. Smrt i patnja više nisu simulirani, a njegovi se protagonisti doslovno svode na potrošnu robu za nečiji užitak. Motiv *snuffa* Đorđeviću je potreban kako bi svoj film čvrsto smjestio

u određeni društveni, ekonomski, pa i politički kontekst. Osim prvog mladića, koji se ubio pred kamerama jer "voli filmove i želi vidjeti kako to izgleda", nije nimalo slučajno što su ostali protagonisti na neki način bili pogođeni ratnim zbivanjima na Balkanu. Drugi je protagonist bio snajperist koji je ubijao civile, a sada umire od posljedica AIDS-a, koji je u ratu dobio preko igle. Treća je žrtva stariji muškarac koji živi na farmi s fluorescentnim kravama, teladi s pet nogu, te unukom koja je teško oboljela zbog igranja na zemljištu otrovanom uranijem nakon NATO-ova bombardiranja. Oboje u *snuffu* sudjeluju zbog novca: snajperist je novac namijenio svojoj obitelji da se izvuče iz bijede, a djed da bi svojoj unuci platilo operaciju u Rusiji.

Odnos "glumaca" prema svojim ulogama u *snuffu* odražava odnosa koji pornoglumci iz *Made in Serbia* imaju prema vlastitom radu u pornografiji. Činjenica da su prisiljeni prodavati vlastita tijela jer nemaju drugog izlaza hiperbolizirana je u motivu *snuffa*. U *Made in Serbia* pornografski se biznis nizom analogija izjednačava s trenutnim socijalnim i ekonomskim stanjem zemlje, dok se u *Životu i smrti porno bande* taj koncept odvodi još dalje. Dobrovoljno umiranje pred kamerama srpskoga snajperista ironično se nadovezuje na njegovu priču o tome kako je slušajući vijesti za vrijeme rata bio potaknut da se sam prijavi za odlazak na frontu, a slično je s pričom djeda iz Lapota čija je obitelj poslužila kao pokušni kunić NATO-ovim bombarderima. Drugim riječima, obojica su bili prisiljeni svoja tijela i duh staviti u službu neke ideologije (snajperist nacionalističke, a djed imperijalističke), a sada rade isto to, ali za užitak dekadentnih bogataša na zapadu. *Snuff* zato postaje sarkastični komentar lažnih ideaala koji se u kontekstu suvremenog srpskog društva razotkrivaju kao politička pornografija (točnije – *snuff*), tj. diskurs koji prestaje biti fikcija i pritom pojedince lišava njihove ljudskosti, pretvarajući ih u objekte – topovsko meso različitih moćnika.

No, *snuff* pornografija nije destruktivna samo za one koji se pojavljuju ispred kamere, već i za one iza nje. Ipak, *iza kamere* ne treba se shvatiti doslovno, jer na kraju svakog snimanja jedan od članova pornobande dobiva zadatak da dokrajči žrtvu, čime i sam postaje protagonist filma. Bavljenje *snuffom* polako dovodi do dezintegracije pornobande, jer pristajanjem na sudjelovanje u njegovoj proizvodnji oni gube ironijski odmak

svojih kabaretskih predstava. Njihov ironično-sarkastični smijeh tada prelazi u usiljeno cerekanje, često potpomognuto alkoholom i drogom, a njihova bi konzumacija trebala učiniti da zaborave da su zbog novca postali dio upravo onog mehanizma koji su bijegom iz beogradskog pornobiznisa željeli napustiti. *Život i smrt porno bande* u svojoj zadnjoj trećini zato i postaje priča o dezintegraciji u kojoj gotovo svi tragično svršavaju, a Marko i njegova djevojka na kraju i sami postaju protagonisti *snuffa*, pretvarajući svoje samoubojstvo u videom posredovani prizor ljubavi i smrti.

Jedan od članova pornobande ipak pobjedi smrt odlazeći u pravoslavni samostan, a taj je motiv u najmanju ruku paradoksalan. S jedne strane on možda predstavlja težnju za transcendencijom banalne doslovnosti *snuffa*, no, istovremeno, upravo je institucionalna religija jedan od glavnih mehanizama perpetuiranja patrijarhalnih vrijednosti koje su i dovele do bolesnog stanja društva. Nedovoljno razrađen ostaje i postupak miješanja fikcije i zbilje za kojim je Đorđević posegnuo još u *Made in Serbia* (angažiranje fiktivnog glumca koji predstavlja njegov alter ego). U *Životu i smrti porno bande* to se postiže kombiniranjem triju pripovjedača: Marka (i njegovim čestim voice-overima i snimkama), Vanje (jedan od članova pornobande kojeg često vidimo kako šeće s kamerom i snima događaje oko sebe) te sveznajućeg pripovjedača koji kompozicijom i parametrima kadra te njihovom montažnom organizacijom simulira prva dva

pripovjedna stila. Posezanje za dokumentarističkim stilom i ugođajem, a istovremeno brisanje granica između dvaju stvarnosnih svjetova unutar filma, također posjeduje određenu kritičku dimenziju jer dovodi u pitanje i naš odnos prema stvarnosti s ove strane platna. Pa iako je potrebno puno više od nekoliko *voice-over-a* i likova koji s kamerom šeće unutar kadra da bi se stvorio ontološki zaista nestabilan prostor, koji prijeti da će se preliti s ovu stranu platna, za *Život i smrt porno bande* vrijedi parafraza izjave kultnog srpskog publicista, novinara i filmskog kritičara Bogdana Tirnanića, koja kaže da "ne govori film Mladena Đorđevića o onome što se dogodilo, nego se zemlji dogodio film Mladena Đorđevića i pre nego što je snimljen".

Tirnanićeva je izjava preuzeta iz *Crnog talasa*, knjige u kojoj piše o filmovima-slučajevima bivše Jugoslavije s kojima Đorđević film ne dijeli samo sudbinu s ove strane platna (zabrane i kontroverze). *Život i smrt porno bande* može se shvatiti kao nastavak ili suvremenih odjek tradicije crnog talasa, jer baš kao što su crnovalovci uspjeli šokirati svojim prikazima psihološkog, moralnog i društvenog propadanja, isto čini i Đorđević. Estetski beskompromisani i tematski intrigantan, *Život i smrt porno bande* hrabro je putovanje periferijom ljudskog duha, istovremeno duhovito i zastrašujuće, a njegovo je odredište spoznaja kako stapanje s bilo kojom vrstom političke, društvene ili komercijalne fikcije nužno vodi u destrukciju autonomije pojedinca i grupe.

Mario Kozina

Juraj Kukoč

KRONIKA

02. 03. Zagreb

U Kulturno informativnom centru KIC održana je tribina *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?* o sociolingvistici sinkroniziranja animiranih filmova.

02. 03. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa, posvećenog kratkometražnom filmu, u kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova produkcijske kuće Kinorama.

03. 03. Zagreb

Projekcijom filma *Ne okreći se sine* Branka Bauera u Multimedijalnom centru SC-a započeo je program EduFilm, posvećen gledanju i diskutiranju o filmovima koji su obilježili sedmu umjetnost.

04. 03. Zagreb

U 67. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Drago Meštrović Foka.

04-07. 03. Vinkovci, Zagreb, Rijeka

U dvorani Gradskog kazališta Jozza Ivakić u Vinkovcima, Dokumentarni Croatia i Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 4. festival dokumentarnog rock filma DORF. Najboljim filmom po izboru žirija i publike proglašen je Prvi pravi ženski zvuk Brankice Drašković, a posebnu nagradu žirija dobio je film *Radio Apokaliptiko* Marka Čeđića. Posebno priznanje za dosadašnji rad dobio je redatelj Peter Braatz.

08. 03. Zagreb

U sklopu programa EduFilm u Multimedijalnom centru SC-a održana je projekcija filma *H-8...* Nikole Tanhofera uz predavanje Nikice Gilića.

08-13. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su Dani frankofonije, revija filmova frankofonih zemalja.

10. 03. Split

Održana je repertoarna premijera filma *Neka ostane među nama* Rajka Grlića.

11. 03. Karlovac

Započeo je projekt *Kino u gostima* u sklopu kojeg je film *Na putu* Jasmile Žbanić prikazan u gradovima bez kinodvorana – Karlovcu, Krapini, Umagu, Trogiru i Slavonskom Brodu.

12. 03. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filmova Antonija G. Lauera.

13. 03. Zagreb

U 78. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Ljubomir Kapor.

14. 03. Bergamo

Na 28. međunarodnom filmskom festivalu Bergamo Film Meeting film *Kenjac* Antonia Nuića osvojio je treću nagradu.

16. 03. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova produkcijske kuće Bonobostudio.

19. 03. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filmova Damira Čučića.

21-27. 03. Zagreb

U kinu Grič održana je 9. Revija amaterskog filma (RAF). Između ostalog, održane su radionice sinkronizacije animiranog filma i režije kratkog filma.

23-27. 03. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održani su Dani Kinoteke Makedonije.

26. 03. Rijeka

U Teatru Fenice održan je koncert filmske glazbe *Zvjezdana prasina* orkestra Opere HNK Ivana pl. Zajca i Big Banda Josipa Forembachera.

27. 03. Zagreb

U 86. godini života umro je kipar, slikar, dizajner i autor animiranih filmova Aleksandar Srnec.

28. 03. Zagreb

U Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog predstavljen je digitalno restaurirani film *Lisinski Oktavijana Miletića*.

28. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera kratkometražnog animiranog filma *Tišina mora* Vjekoslava Živkovića.

29. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Lica glumice Ana-Marije Bokor*.

31. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera video performansa *Dva muškarca i jedna žena* Vlaste Delimar, Antonia Gotovca Lauera i Milana Božića.

06. 04. Rijeka

U Zajednici tehničke kulture Rijeka dodijeljena je Nagrada za životno djelo Hrvatske zajednice tehničke kulture snimatelju i djelatniku u neprofesijskom filmu Ervinu Debevcu.

06. 04. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova Kino kluba Zagreb.

06-11. 04. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a i u klubu SC-a održani su 19. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu dobio je animirani film Zdenka Bašića *Guliver*. Nagradu za režiju dobio je Marko Šantić zaigrani film *Ništa osobno*, nagradu za najbolji scenarij Igor Mirković zaigrani film *Inkasator*, nagradu za najbolje glumачko ostvarenje Marina Redžepović za uloge u filmovima *Crveno i Puni krug*, nagradu za najbolju montažu Nina Velnić zaigrani film *Špansko kontinent* i Marko Meštrović za animirani film *Nespavanje ne ubija*, nagradu za najbolju glazbu Dalibor Grubačević za dokumentarni film *Zajedno*, nagradu za najbolju kameru Almir Fakić zaigrani film *Šamar*, nagradu za najboljeg debitanta Vladimir Gojun za režiju dokumentarnog filma *Ciklusi*, nagradu za najboljeg producenta Akademija dramskih umjetnosti te posebnu nagradu eksperimentalni film *Sky Spirit* Damira Čučića i Borisa Poljaka i animirani film *Miramare* Michaelle Muller. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Ljudi s mlječnog puta* Miroslava Mikuljana (dokumentarni film), *Inkasator* Igora Mirkovića (igrani film), *Guliver* Zdenka Bašića i *Miramare* Michaelle Muller (animirani film), *Arheo 29* Vladislava Kneževića (eksperimentalni film), *Hercegovina zemlja svjetlosti* Mateja Meštrovića (namjenski film) i *Tamara Obrovac & Rambo Amadeus – Turbo funk* Radislava Jovanova Gonza (glazbeni spot). Oktavijana za životno djelo dobila je montažerka Radojka Tanhofer. Nagradu Zlatna uljanica dobio jeigrani film *Pola ure za baku* Jure Pavlovića, nagradu Jelena Rajković iigrani film *Crveno* Sonje Tarokić, a nagradu Salona odbijenih iigrani film *Više volim pse* Mladena Čapina. U popratnom programu je održan program Sjećanje na Vedrana Šamanovića, program Kućni

reklamni video KRV (glavnu nagradu osvojila je reklama za Gavrilović paštetu Natka Stipanićeva), projekcija skate filmova *Skate Pool Kino*, radionice Media desk Hrvatske, eksperimentalnog filma i filmske kritike *Kritični dani*, pitching forum Market ideja i predstavljanje knjige Mate Ćurića *Kino pistola*.

08-11. 04. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj održan je 2. festival etnografskog filma ETNOFILm.

08-11. 04. Varaždin

U kinu Gaj, palači Herzer i Prvoj gimnaziji Varaždin održan je Internacionali festival animiranog filma djece i mladih VAFL – VANIMIN. Glavne nagrade osvojili su filmovi *Igra zemlje* grupe autora iz Hong Konga, *Foto-safari* Stelle Hartman i *Moj najdraži heroj* Dječjeg studija animacije iz Sankt Petersburga.

08.-14. 04. Velika Gorica

U Pučkom otvorenom učilištu Velika Gorica održana je revija dokumentarnih filmova.

11. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Tito bez maske* Jakova Sedlara.

11. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac predstavljeni su filmovi i projekti Pulske filmske tvornice.

11. 04. Rim

U sklopu Festivala nezavisnog filma u Rimu prikazan je program suvremenih kratkih filmova splitskih autora *Mediterske tekture*.

12. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u spomen premilog redatelja Zvonimira Berkovića prikazan je izbor njegovih kratkometražnih filmova i iigrani film *Putovanje na mjesto nesreće*.

13. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u spomen preminulog redatelja Ante Babaje prikazan je izbor njegovih kratkometražnih filmova i iigrani film *Izgubljeni zavičaj*.

13-17. 04. Zagreb

U kinu Grič održan je ciklus filmova Irene Škorić Filmski tjedan s Irenom Škorić.

15. 04. Zagreb

U multipleksu CineStar Zagreb pokrenut je trajni repertoarni program nezavisnog filma Cinefest.

16. 04. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija eksperimentalnog rada *Endart* Ivana Ladislava Galete uz komentare autora.

17. 04. Funchal, Portugal

Na 5. međunarodnom filmskom festivalu u Funchalu film *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića osvojio je Nagradu publike.

18. 04. Houston

Na 43. međunarodnom filmskom festivalu Worldfestigrani film *Ljubavni život domobrana* Pava Marinkovića nagrađen je Posebnom nagradom žirija, a dokumentarni film *Sudbina broja 13* Irene Škorić dobio je Platinastu nagradu.

19. 04. Split

U multipleksu Broadway održana je repertoarna premijera igranog filma *Ljubavni život domobrana* Pava Marinkovića.

20. 04. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova produkcije kuće Factum.

21-23. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je program *Rijeka i industrijska baština* u sklopu kojeg je održano predavanje *Zaštita i restauracija audiovizualnog gradiva* Carmen Lhotke i program filmova o Rijeci i njenoj industriji iz fundusa Hrvatske kinoteke.

23. 04. Zagreb

U Muzeju Mimara održana je javna rasprava o Zakonu o Hrvatskoj radio-televiziji.

24. 04. Linz

Na filmskom festivalu *Crossing Europe* film *Crnici* Zvonimira Jurića i Gorana Devića osvojio je nagradu za najbolji europski film.

24. 04. Sisak

U dvorani Doma kulture Kristalna kocka vedrine održan je 3. međunarodni festival filmova o zaštiti okoliša Sisak Eco Film Festival (SEFF), nakon kojeg su filmovi festivala krenuli na turneju *SEFF u gostima* po manjim gradovima.

25. 04. Nica

Na 10. međunarodnom filmskom festivalu kratkometražnog filma u Nici Leona Paraminski osvojila je Nagradu za najbolju žensku ulogu u kratkometražnom filmu *Tulum* Dalibora Matanića.

29. 04. Pariz

U Centru Georges Pompidou održana je retrospektiva eksperimentalnih filmova Renate Poljak.

01-25. 05. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac, Grič, Studentski centar i bivšoj zgradi Muzeja suvremene umjetnosti održan je 3. Subversive Film Festival, posvećen temi *Socijalizam*. Između ostalog, održana je opsežna retrospektiva jugoslavenskog filma (73 filma), retrospektiva Zagrebačke škole crtanog filma te brojna predavanja, konferencije, okrugli stolovi i paneli u kojima su sudjelovali Slavoj Žižek, Noam Chomsky, Michael Lebowitz, Gianni Vattimo, Samir Amin, brojni redatelji i drugi.

03. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je izbor recentnih i starih filmova Foto-kinokluba Jadran te tribina *Neprofesionalno filmsko stvaralaštvo 70-ih u radnom okruženju*.

04-14. 05. Zagreb

U sklopu 8. Queer Zagreb Festivala u kinu Europa održan je filmski program festivala.

09. 05. Bruxelles

Na Međunarodnom festivalu kratkog filma u Bruxellesu kratki igrani film *Tulum* Dalibora Matanića osvojio je glavnu nagradu.

11-12. 05. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti projekcijom recentnih hrvatskih eksperimentalnih filmova započeo je s radom filmski program *Cro/Film/Lab*.

12. 05. Meknes, Maroko

Na 10. međunarodnom festivalu animiranog filma u Meknesu održan je program hrvatskih animiranih klasiča.

12. 05. Beograd

U naselju Vračar svečano je otkrivena spomen ploča glumcu Karlu Buliću.

12-23. 05. Cannes

Na 63. canneskom međunarodnom filmskom festivalu u programu studentskih filmova *Cinéfondation* prikazan je hrvatski animirani film *Miramare* Michaele Müller. Na filmskom sajmu Marché du Film i u okviru programa Short Film Corner Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju, i to u sklopu regionalnog paviljona South-East European Pavilion.

15. 05. Rijeka

U dvorani kino kluba Liburnija-film proslavljen je 51. rođendan Liburnija-filma otvorenjem stalnog izložbenog postava *Pola stoljeća Liburnija-filma* te predavanjem Borisa Veličana o uvjetima i mogućnostima malih filmskih producentskih kuća u Hrvatskoj.

18. 05. Split

U atriju Galerije umjetnina Split održana je premijera dokumentarnog filma *Akcija 9,99* Vlade Zrnića.

23-29. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 4. Jewish Film Festival, posvećen temi *Pravednici među narodima*. U sklopu festivala prikazan je i film *Pravdenik Stepinac* Jakova Sedlara te održana filmska radionica International Talent Workshop.

24-30. 05. Split

U dvorani kinoteke Zlatna vrata i u ljetnom kinu Bačvice održan je 3. festival mediteranskog filma Split. Najboljim dugometražnim filmom proglašen je film *Očnjak* Giorgosa Lathimosa, a najboljim kratkometražnim filmom *Tulum* Dalibora Matanića. U konkurenciji festivala bili su i hrvatski dokumentarni filmovi *Zajedno Nenada Puhovskog i Poštar s naslovne strane* Tomislava Mršića i *To-mislava Topića* te kratki igrani filmovi *Oslobodenje u 26 slika* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja i *Pet lakih koraka Mie Prkić*. U sklopu popratnog programa održana je projekcija filmova Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu te program predavanja i radionica *FilmInkubator*.

25-30. 05. Skopje

U dvorani Kinoteke Makedonije održani su Dani Hrvatske kinoteke u sklopu kojih je prikazan izbor filmova iz povijesti hrvatske kinematografije.

27-29. 05. Požega

U dvorani Gradske kazališta održan je 18. hrvatski festival jednominutnih filmova. Veliku nagradu osvojio je film *Panorama* Diega Zucchija, Zlatnu plaketu *Retrocesso* Wagnera José Olimpia Juniora, Srebrnu plaketu *Other Being* Mashaallaha Mohammadija, Brončanu plaketu *Bars & Tones* Andre Chocrona, Specijalnu nagradu Plavog filma *Dream* Damira Tomića, Medalju UNICA-e film *Order is repetition of units* Grogu Bartha, a nagradu publike film *Kad bevme mladi* Mićeta Čapovskog. U popratnom programu premijerno je prikazan dokumentarni film *Putevima vina* Miroslava Mirkovića.

31. 05. Zagreb

U sklopu objave državnih Nagrada Vladimir Nazor, na području filma nagradu za životno djelo dobio je redatelj Veljko Bulajić, a godišnju nagradu redatelj Branko Schmidt za igrani film *Mestastaze*.

Krešimir Košutić**FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA**

od 4. ožujka do 19. svibnja 2010.

Aleluja! (Le missionnaire)

Francuska, 2009 – pr. tvrt. Europa Corp, TF1 Films Production, CiBy 2000, Rhône-Alpes Cinéma, Canal Plus, TPS Star i Sofica Europacorp, pr. Luc Besson; izvr. pr. Eric Bassoff i Olivier Doyen – sc. Jean-Marie Bigard; r. ROGER DELATTRE; snim. Thierry Arbogast; mt. Yves Beloniak i Julien Rey; gl. Alexandre Azaria; sfg. Hugues Tissandier – ul. Jean-Marie Bigard (Mario), David Strajmayster (Patrick/Doudi), Thiam Aïssatou (Nadine), Jean Dell (kapetan žandarmerije), Michel Chesneau (načelnik mjesta), Benjamin Feitelson (Roger), Jean-Gilles Barbier (André), Sidney Wernicke (otac Philibert), Philippe Faure (biskup), François Siener (Giancarlo), Lucie Lucas (Sarah), Arthur Chazal (Lucien), Camille De Pazzis (djevojka), Julia Molkhou (djevojka), Liina Brunelle (djevojka) – 91 min.

Alisa u zemlji čудesa (Alice in Wonderland)

SAD, 2010 – IGRANO-ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Roth Films, The Zanuck Company i Team Todd; pr. Joe Roth, Jennifer i Suzanne Todd i Richard D. Zanuck; izvr. pr. Chris Lebennzon i Peter M. Tobbyansen – sc. Linda Woolverton (nadahnut romanicima Alisa u zemlji čudesa i Alisa s one strane ogledala); r. TIM BURTON; snim. Dariusz Wolski; mt. Chris Lebennzon; gl. Danny Elfman; sfg. Tim Browning, Todd Cherniawsky, Stefan Dechant, Andrew L. Jones, Mike Stassi i Christina Ann Wilson; kgf. Colleen Atwood – ul. Mia Wasikowska (Alisa), Johnny Depp (Ludi Klobučar), Helena Bonham Carter (Crvena kraljica), Anne Hathaway (Bijela kraljica), Crispin Glover (Stayne, Vitez od srca), Matt Lucas (Tweedledee / Tweedledum), Marton Csokas (Charles Kingsleigh), Tim Pigott-Smith (lord Ascot), John Hopkins (Lowell), Eleanor Gecks (Faith Chattaway), Eleanor Tomlinson (Fiona Chattaway) – glas. Stephen Fry (Cerigradski mačak), Michael Sheen (Bijeli zec), Alan Rickman (Plava gusjenica), Barbara Windsor (puh), Paul Whethouse (Ožujski zec), Timothy Spall (Bayard) – 108 min.

Antikrist (Antichrist)

Danska, Njemačka, Francuska, Švedska, Italija i Poljska, 2009 – pr. tvrt. Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Slot Machine, Memfis Film, Trollhättan Film AB, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Lucky Red, Zentropa International Poland, Danmarks Radio (DR), Arte France Cinéma, ZDF/Arte, ARTE, Film i Väst, Sveriges Television (SVT), CNC, Canal Plus, Det Danske Film-institut, Deutsche Filmförderfonds (FFF), Liberator Productions, Nordisk Film- & TV-Fond, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Svenska Filminstitutet i Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); pr. Meta Louise Foldager; izvr. pr. Peter Garde i Peter Aalbæk Jensen – sc. Lars von Trier; r. LARS VON TRIER; snim. Anthony Dod

Mantle; mt. Åsa Mossberg i Anders Refn; sgf. Tim Pannen – ul. Willem Dafoe (On), Charlotte Gainsbourg (Ona) i Storm Acheche Sahlstrøm (Nic) – 108 min.

Bijela vrpca (Das weisse Band - Eine deutsche Kindergeschichte)

Austrija, Njemačka, Francuska i Italija, 2009 – pr. tvrt. X-Filme Creative Pool, Wega Film, Les Films du Losange, Lucky Red i Canal Plus uz potporu Medienboard Berlin-Brandenburg, Mitteldeutsche Medienförderung, German Federal Film Board, Mini-Traité Franco-Canadien, Deutsche Filmförderfonds, Austrian Film Institute, Vienna Film Financing Fund, Ministère de la Culture et de la Communication, Eurimages – pr. Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz, Margaret Ménégoz i Andrea Occhipinti; izvr. pr. Michael Katz – sc. Michael Haneke (prema vlastitoj ideji); r. MICHAEL HANEKE; snim. Christian Berger; mt. Monika Willi; sgf. Anja Müller; kgf. Moidele Bickel – ul. Christian Friedel (učitelj), Leonie Benesch (Eva), Ulrich Tukur (barun), Ursina Lardi (barunica), Fion Mutert (Sigi), Burghart Klaußner (pastor), Steffi Kühnert (pastorova žena), Maria-Victoria Dragus (Klara), Leonard Proxauf (Martin), Levin Henning (Adolf), Johanna Busse (Margarete), Thiabault Sérié (Gustav), Janina Fautz (Erna), Enno Trebs (Georg), Theo Trebs (Ferdinand), Rainer Bock (lječnik), Susanne Lothar (primalja), Roxane Duran (Anna), Miljan Chatelain (Rudolf), Birgit Minichmayr (Frieda), Sebastian Hülk (Max), Kristina Kneppel (Else), Stephanie Amarell (Sophie), Bianca Mey (Paula), Aaron Denkel (Kurti), Mika Ahrens (Willi) – 144 min.

Crazy Heart

SAD, 2009 – pr. tvrt. Fox Searchlight Pictures, Informant Media i Butcher's Run Films – pr. T-Bone Burnett, Judy Cairo, Rob Carriner, Scott Cooper, Robert Duvall; izvr. pr. Leslie Belzberg, Eric Brenner, Jeff Bridges i Michael A. Simpson – sc. Scott Cooper (prema istoimenome romanu Thomasa Cobba); r. SCOTT COOPER; snim. Barry Markowitz; mt. John Axelrad i Jeffrey Ford; gl. Stephen Bruton i T-Bone Burnett; sgf. Ben Zeller; kgf. Doug Hall – ul. Jeff Bridges (Bad Blake), James Keane (menadžer), Anna Felix (konobarica), Paul Herman (Jack Greene), Tom Bower (Bill Wilson), Ryan Bingham (Tony), Beth Grant (Jo Ann), Rick Dial (Wesley Barnes), Maggie Gyllenhaal (Jean Craddock), Debianna Mansini (Ann), Jerry Handy (kauboj), Jack Nation (Buddy Craddock), Ryil Adamson (Ralphie), J. Michael Oliva (Bear), David Manzanares (Nick), Colin Farrell (Tommy Sweet), William Marquez (lječnik), Robert Duvall (Wayne) – 112 min.

Cure biraju (Leap Year)

SAD, Irska, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Spyglass Entertainment, Birnbaum/Barber, BenderSpink i Octagon Films; pr. Gary Barber, Chris Bender, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman i Jake Weiner; izvr. pr. Su Armstrong i J.C. Spink – sc. Deborah Kaplan i Harry Elfont; r. ANAND TUCKER; snim. Newton Thomas Sigel; mt. Nick Moore; gl. Randy Edelman; sgf. Colman Corish, Irene O'Brien, Anna Rackard i Brendan Rankin; kgf. Eimer Ni Mhaoldomhnaigh – ul. Amy Adams (Anna Brady), Matthew Goode

(Declan), Adam Scott (Jeremy), John Lithgow (Jack Brady), Noel O'Donovan (Seamus), Tony Rohr (Frank), Pat Laffan (Donal), Alan Devlin (Joe), Ian McElhinney (svećenik), Dominique McElligott (mladenka), Mark O'Regan (kapetan), Maggie McCarthy (Eileen), Peter OMeara (Ron), Macdara Ó Fatharta (otac Malone), Kaitlin Olson (Libby), Liza Ross (Edith), Marcia Warren (Adele), Michael J. Reynolds (Jerome), Ben Caplan (Realtor), Catherine Walker (Kaleigh), Michael Fitzgerald (Fergus), Brian Milligan (Bobbo), Flaminia Cinque (Carla), Vincenzo Nicoli (Stefano) – 100 min.

Daybreakers

SAD, Australija, 2009 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Australian Film Finance Corporation, Paradise, The Pacific Film and Television Commission i Furst Films – pr. Chris Brown, Bryan Furst i Sean Furst; izvr. pr. Peter Block – sc. Michael i Peter Spierig; r. MICHAEL i PETER SPIERIG; snim. Ben Nott; mt. Matt Villa; gl. Christopher Gordon; sgf. Bill Booth; kgf. George Liddle – ul. Ethan Hawke (Edward Dalton), Harriet Minto-Day (Lisa Barrett), Claudia Karvan (Audrey Bennett), Willem Dafoe (Lionel 'Elvis' Cormac), Damien Garvey (senator Westlake), Michael Dorman (Frankie Dalton), Sahaj Dumbleton (vampir beskušnik), Sam Neill (Charles Bromley), Allan Todd (poslovni čovjek), Gabriella Di Labio (poslovna žena), Isabel Lucas (Alison Bromley), Jay Laga'aia (senator Turner) – 98 min.

22 Bullets (L'immortel)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. Europa Corp, TF1 Films Production, Marie Coline Films, SMITS, Canal Plus, CinéCinéma i Sofica Europacorp; pr. Luc Besson i Pierre-Ange Le Pogam; izvr. pr. Didier Hoarau – sc. Eric Assous, Richard Berry, Alexandre de La Patellière i Mathieu Delaporte (prema istoimenome romanu Franza-Oliviera Giesberta); r. RICHARD BERRY; snim. Thomas Hardmeier; mt. Camille Delamarre; gl. Klaus Badelt; sgf. Philippe Chiffre; kgf. Carine Sarfati – ul. Jean Reno (Charly Mattei), Kad Merad (Tony Zaccchia), Gabriella Wright (Yasmina Telaa), Richard Berry (Aurelio Rampoli), Marina Foïs (Marie Goldman), Jean-Pierre Darroussin (Martin Beaudinard), Fani Kolarova (Christelle Mattei), Claude Gensac (Mme Fontarosa), Venantino Venantini (Padovano), Moussa Maaskri (Karami), Catherine Samie (Stella Mattei), Jessica Forde (Clothilde), Carlo Brandt (Fontarosa), Daniel Lundh (Malek Telaa), Philippe Magnan (Pothey), Dominique Thomas (Papalardo), Max Baissette de Malglaive (Anatole Mattei), Luc Palun (Pascal Vasetto), Lucie Phan (Pat), Martial Bezot (Frank Rabou) – 115 min.

Fantastični gospodin Lisac (Fantastic Mr. Fox)

SAD, V. Britanija – ANIMIRANI – stud. Twentieth Century Fox Film Corporation; pr. tvrt. Indian Paintbrush, Regency Enterprises i American Empirical Pictures; pr. Allison Abbate, Wes Anderson, Jeremy Dawson i Scott Rudin; izvr. pr. Arnon Milchan i Steven M. Rales – sc. Wes Anderson i Noah Baumbach (prema istoimenome romanu Roalda Dahla); r. WES ANDERSON; snim. Tristan Oliver; mt. Ralph Foster, Stephen Perkins i Andrew Weisblum; gl. Alexandre Desplat; sgf. Francesca Berlingieri Maxwell – glas. George Clooney (gosp. Fox), Meryl Streep (gđa Fox), Jason Schwartzman

(Ash), Bill Murray (Badger), Wallace Wolodarsky (Kylie), Eric Chase Anderson (Kristofferson Silverfox), Michael Gambon (Franklin Bean), Willem Dafoe (Štakor), Jarvis Cocker (Petey), Wes Anderson (Lasica), Karen Duffy (Linda Otter), Robin Hurlstone (Walter Bogis), Hugo Guinness (Nathan Bunce), Helen McCrory (gđa Bean), Juman Malouf (Agnes) – 87 min.

Gigante

Urugvaj, Argentina, Njemačka, Španjolska, 2009 – pr. tvrt. Ctrl Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, Ibermedia, Montevideo Socio Audiovisual i IDTV Film; pr. Fernando Epstein; izvr. pr. Agustina Chiarino i Fernando Epstein – sc. Adrián Biniez; r. ADRIÁN BINIEZ; snim. Arauco Hernández Holz; sfg. Alejandro Castiglioni – ul. Fernando Alonso (Julio), Diego Artucio (Omar), Fabiana Charlo (Mariela), Andrés Gallo (Fidel), Federico García (Matías), Néstor Guzzini (Tomás), Esteban Lago (Gustavo), Ernesto Liotti (Danilo), Carlos Lissardy (Kennedy), Nacho Mendy (Miguel) – 84 min.

Hvala ti za ljubav (Remember Me)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Summit Entertainment i Underground Films and Management; pr. Trevor Engelson i Nick Osborne; izvr. pr. Carol Cuddy i Robert Pattinson – sc. Will Fetters; r. ALLEN COULTER; snim. Jonathan Freeman; mt. Andrew Mondschein; gl. Marcelo Zarvos; sfg. Scott P. Murphy; kgf. Susan Lyall – ul. Caitlyn Rund (jedanaesetogodišnja Alyssa Craig), Moisés Acevedo (Mugger), Noel Rodriguez (Mugger), Kevin P. McCarthy (policijski zapovjednik), Chris Cooper (narednik Neil Craig), Robert Pattinson (Tyler Hawkins), Lena Olin (Diane Hirsch), Gregory Jbara (Les Hirsch), Ruby Jerins (Caroline Hawkins), Pierce Brosnan (Charles Hawkins), Angela Pietropinto (konobarica), Tate Ellington (Aidan Hall), David Deblinger (profesor), Emilie de Ravin (Ally Craig), Meghan Markle (Megan) – 113 min.

Invictus

SAD, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Spyglass Entertainment, Revelations Entertainment, Mace Neufeld Productions i Malpaso Productions; pr. Clint Eastwood, Robert Lorenz, Lori McCreary i Mace Neufeld; izvr. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Morgan Freeman i Tim Moore – sc. Anthony Peckham (prema knjizi Johna Carlina Playing the Enemy: Nelson Mandela and the Game that Made a Nation); r. CLINT EASTWOOD; snim. Tom Stern; mt. Joel Cox i Gary Roach; gl. Kyle Eastwood i Michael Stevens; sfg. Tom Hannam i Jonathan Hely-Hutchinson; kgf. Deborah Hopper i Daryl Matthee – ul. Morgan Freeman (Nelson Mandela), Matt Damon (François Pienaar), Tony Kgoroge (Jason Tshabalala), Patrick Mofokeng (Linga Moonsamy), Matt Stern (Hendrick Boooyens), Julian Lewis Jones (Etienne Feyder), Adjoa Andoh (Brenda Mazibuko), Marguerite Wheatley (Nerine), Leleti Khumalo (Mary), Patrick Lyster (gosp. Pienaar), Penny Downie (gđa Pienaar), Sibongile Nojila (Eunice), Bonnie Henna (Zindzi), Shakes Myeko (ministar sporta), Dan Robbertse (Boer) – 134 min.

Iron Man 2

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures i Marvel Studios; pr. tvrt. Marvel Entertainment i Fairview Entertainment; pr. Kevin Feige; izvr. pr. Louis D'Esposito, Susan Downey, Jon Favreau, Alan Fine, Stan Lee, David Maisel i Denis L. Stewart – sc. Justin Theroux (nadahnuto istoimenim stripom); r. JON FAVREAU; snim. Matthew Libatique; mt. Dan Lebental i Richard Pearson; gl. John Debney; sfg. Page Buckner, Michael E. Goldman, David F. Klassen i Suzan Wexler; kgf. Mary Zophres – ul. Robert Downey Jr. (Tony Stark), Don Cheadle (pukovnik James 'Rhodey' Rhodes), Scarlett Johansson (Natalie Rushman/Natasha Romanoff), Gwyneth Paltrow (Pepper Potts), Sam Rockwell (Justin Hammer), Mickey Rourke (Ivan Vanko), Samuel L. Jackson (Nick Fury), Clark Gregg (agent Coulson), John Slattery (Howard Stark), Jon Favreau (Happy Hogan), Paul Bettany (Jarvis/glas), Kate Mara (U.S. Marshal), Leslie Bibb (Christine Everhart), Garry Shandling (senator Stern), Christiane Amanpour (Christiane Amanpour), Philippe Bergeron (detektiv Lemieux), Tim Guinee (bojnik Allen), Eric L. Haney (general Meade), Yevgeni Lazarev (Anton Vanko) – 124 min.

Iz Pariza s ljubavlju (From Paris with Love)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. Europa Corp, M6 Films, Grive Productions, Apipoulai, Canal Plus uz učešće TPS Star i JTP Films; pr. Luc Besson, India Osborne i Virginie Silla; izvr. pr. Anson Downes i Linda Favila – sc. Adi Hasak (prema ideji Luca Bessona); r. PIERRE MOREL; snim. Michel Abramowicz; mt. Frédéric Thoraval; gl. David Buckley; sfg. Jacques Bufnoir; kgf. Olivier Bériot – ul. John Travolta (Charlie Wax), Jonathan Rhys Meyers (James Reece), Kasia Smutniak (Caroline), Richard Durden (ambasador Bennington), Yin Bing (M. Wong), Amber Rose Revah (Nichole), Eric Godon (ministar), Chems Dahmani (Rashid), Sami Darr (svodnik), Julien Hagnery (kineski odrpanac), Mostéfa Stiti (Dir Yasin) – 92 min.

Jack i Jill (Jusqu'à toi)

Kanada, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Yumé, Quad Productions, Remstar Productions, Studio 37, Mars films, TF1 Films Production uz učešće Canala Plus, CinéCinéma i podrpku i Angoa-Agicoa; pr. Bruno Chiche, Nicolas Duval-Adassovsky, Maxime Rémillard, André Rouleau, Yann Zenou; izvr. pr. Justin Bartha – sc. Jennifer Devoldère; r. JENNIFER DEVOLDÈRE; snim. Arnaud Potier; gl. Gonzales; sfg. Hervé Gallet; kgf. Alix Deschamps – ul. Mélanie Laurent (Chloé), Justin Bartha (Jack), Valérie Benguigui (Myriam), Billy Boyd (Rufus), Maurice Bénichou (recepcionar), Géraldine Nakache (Josée), Yvon Back (Didier), Dorothée Berryman (Jackova majka), Jessica Paré (Liza), Jackie Berroyer (Chloov otac), Eric Berger (Jérôme), Arié Elmaleh (Pedro), Andrew Greenough (Pat) – 80 min.

Jednostavno savršena (She's Out of My League)

SAD, 2010 – stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. Mosaic Media Group; pr. Eric L. Gold, David B. Householter i Jimmy Miller; izvr. pr. George Gatins – sc. Sean Anders i John Morris; r. JIM FIELD SMITH; snim. Jim Denault; mt. Dan Schalk; gl. Michael Andrews; sfg. Jim Gloster; kgf. Molly Maginnis – ul. Jay Baruchel (Kirk), Alice Eve (Molly), T.J. Miller (Stainer), Mike Vogel (Jack), Nate Torrence

(Devon), Lindsay Sloane (Marnie), Kyle Bornheimer (Dylan), Jessica St. Clair (Debbie), Krysten Ritter (Patty), Debra Jo Rupp (gđa Kettner), Adam LeFevre (gosp. Kettner), Kim Shaw (Katie), Jasika Nicole (Wendy), Geoff Stults (Cam), Hayes MacArthur (Ron), Andrew Daly (gosp. Fuller), Sharon Maughan (gđa McCleish), Trevor Eve (gosp. McCleish), Adam Tomei (Randy), Robin Shorr (Tina Jordan) – 104 min.

Kako izdresirati zmaja (How to Train Your Dragon)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. tvrt. Mad Hatter Entertainment, Mad Hatter Films i Vertigo Entertainment; pr. Bonnie Arnold; izvr. pr. Kristine Belson i Tim Johnson – sc. William Davies, Dean DeBlois i Chris Sanders (prema istoimenome romanu Cressida Cowella); r. DEAN DE BLOIS i CHRIS SANDERS; mt. Maryann Brandon i Darren T. Holmes; gl. John Powell; sfg. Pierre-Olivier Vincent – glas. Jay Baruchel (Hiccup), Gerard Butler (Stoick), Craig Ferguson (Gobber), America Ferrera (Astrid), Jonah Hill (Snotlout), Christopher Mintz-Plasse (Fishlegs), T.J. Miller (Tuffnut), Kristen Wiig (Ruffnut), Robin Atkin Downes (Ack), Philip McGrade (Starkard) – 98 min.

Kick Ass

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Marvel Studios; pr. tvrt. Plan B Entertainment; pr. Adam Bohling, Tarquin Pack, Brad Pitt, David Reid, Kris Thykier i Matthew Vaughn; izvr. pr. Jeremy Kleiner, Stephen Marks, Mark Millar i John Romita Jr. – sc. Jane Goldman i Matthew Vaughn (prema istoimenome stripu Marka Millara i Johna Romitaa Jr.); r. MATTHEW VAUGHN; snim. Ben Davis; mt. Eddie Hamilton, Jon Harris i Pietro Scalia; gl. Marius De Vries, Ilan Eshkeri, Henry Jackman i John Murphy; sfg. Joe Howard, John King i Sarah Stuart; kgf. Sammy Sheldon – ul. Aaron Johnson (Dave Lizewski/Kick-Ass), Garrett M. Brown (gosp. Lizewski), Clark Duke (Marty), Evan Peters (Todd), Deborah Twiss (gđa Zane), Lyndsy Fonseca (Katie Deauxma), Sophie Wu (Erika Cho), Elizabeth McGovern (gđa Lizewski), Christopher Mintz-Plasse (Chris D'Amico/Red Mist), Stu 'Large' Riley (Huge Goon), Mark Strong (Frank D'Amico), Michael Rispoli (Big Joe), Randall Batinkoff (Tre Fernandez), Dexter Fletcher (Cody), Chloe Moretz (Mindy Macready/Hit-Girl), Nicolas Cage (Damon Macready/Big Daddy), Yancy Butler (Angie D'Amico), Omari Hardwick (narednik Marcus Williams) – 117 min.

Legija (Legion)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Bold Films; pr. David Lancaster i Michel Litvak; izvr. pr. Jonathan Rothbart i Gary Michael Walters – sc. Peter Schink i Scott Stewart; r. SCOTT STEWART; snim. John Lindley; mt. Steven Kemper; gl. John Frizzell; sfg. Jeff Higinbotham; kgf. Wendy Partridge – ul. Paul Bettany (Michael), Lucas Black (Jeep Hanson), Tyrese Gibson (Kyle Williams), Adrienne Palicki (Charlie), Kevin Durand (Gabriel), Jon Tenney (Howard Anderson), Willa Holland (Audrey Anderson), Kate Walsh (Sandra Anderson), Charles S. Dutton (Percy Walker), Dennis Quaid (Bob Hanson), Jeanette Miller (Gladys Foster), Cameron Harlow (Minivan Boy), Doug Jones (Ice Cream Man), Josh Stamberg (Burton), Yancey Arias (Estevez) – 100 min.

Lovac na glave (The Bounty Hunter)

SAD, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Original Film i Madhouse Entertainment; pr. Neal H. Moritz; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Donald J. Lee Jr, Ori Marmur, Robyn Meisinger – sc. Sarah Thorp; r. ANDY TENNANT; snim. Oliver Bokelberg; mt. Troy Takaki; gl. George Fenton; sfg. Jane Musky; kgf. Sophie Carbonell – ul. Gerard Butler (Milo Boyd), Jennifer Aniston (Nicole Hurley), Gio Perez (ujak Sam), Joel Garland (Dwight), Jason Kolotouros (Gelman), Matt Malloy (Gary), Jason Sudeikis (Stewart), Adam Rose (Jimmy), Christine Baranski (Kitty Hurley), Dorian Missick (Bobby), David Costabile (Arthur), Lynda Gravatt (sutkinja), Peter Greene (Mahler), Jeff Garlin (Sid), Siobhan Fallon (Teresa), Jayne Houdyshell (Landlady), Cathy Moriarty (Irene), Ritchie Coster (Ray), Mark Budd (Stickman) – 110 min.

Ljubavni život domobrana

Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Alka film i Hrvatska radiotelevizija; pr. Jozo Patljak – sc. Pavo Marinković; r. PAVO MARINKOVIĆ; snim. Vedran Šamanović; mt. Dubravko Slunjski; gl. Hrvoje Crnić Boxer; sfg. Velimir Domitrović; kgf. Branka Tkalcèc – ul. Nenad Cvetko (Saša), Dijana Vidušin (Ines), Siniša Popović (Mladen), Jan Budar (Honza), Filip Šovagović (Filip), Zoran Čubrilo (Braco), Frane Perišin (general), Damir Šaban (Pero), Slobodan Milovanović (Keko), Marinko Prga (Miki), Tono Lonza (Sašin otac), Asja Jovanović (Sašina mater), Sandra Lončarić (Marijana), Milan Pleština (Stanko), Milan Štrlijić (urednik), Robert Kurbaša (Gogo), Svetlana Patafta (Nensi), Nikola Črček (Luka), Jasmin Telalović (konobar kod Mladeža), Siniša Brajčić (konobar kod Brace) – 85 min.

Mlijeko tuge (La teta asustada)

Peru, Španjolska, 2009 – pr. tvrt. Institut Català de les Indústries Culturals, Ministerio de Educación y Cultura, Oberón Cinematográfica, Televisió de Catalunya, Televisión Española, Vela Producciones i Wanda Visión S.A; pr. Antonio Chavarriás, Claudia Llosa i José María Morales – sc. Claudia Llosa; r. CLAUDIA LLOSA; snim. Natasha Braier; mt. Frank Gutiérrez; gl. Selma Mutal; sfg. Patricia Bueno i Susana Torres; kgf. Ana Villanueva – ul. Magaly Solier (Fausta), Susi Sánchez (Aída), Efraín Solís (Noé), Bárbara Lazón (Perpetua), Delci Heredia (Carmela), Karla Heredia (Severina), Fernando Caycho (Melvin), Miller Revilla Chengay (Melvincito), Spencer Salazar (Jonathan), Summy Lapa (Chicho), María del Pilar Guerrero (Máxima), Leandro Mostorino (Jhonne), Anita Chaquiri (Abuela), Edward Llungo (Marcos), Daniel Núñez (Amadeo) – 95 min.

Mostar United

Italija, Slovenija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Stefilm produkcija, Petra Pan Film Produktion u suradnji sa Lichtpunkt, YLE FST, NRK, RTV BiH, RTV Slovenija, TSI; pr. Edoardo Fracchia i Petra Seliškar; izvr. pr. Elena Filippini i Stefano Tealdi – sc. Claudia Tosi; r. CLAUDIA TOSI; snim. Brand Ferro; mt. Rasmus Høgdall Mølgård; gl. Daniele Rossi – 73 min.

Na putu

Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Austrija, Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Deblokada, Coop99 Filmproduktion, Pandora Filmproduktion i Ziva Producija uz podršku Eurimagesa, Ministarstva kulture Kantona Sarajevo, Fondacija za kinematografiju Sarajevo, Austrian Film Institute, Medienboard Berlin-Brandenburg, Filmfonds Wien, Mitteldeutsche Medienförderung, Hrvatski audiovizualni centar, Sarajevo grad filma – pr. Barbara Albert, Karl Baumgartner, Raimond Goebel, Damir Ibrahimović, Leon Lučev i Bruno Wagner – sc. Jasmina Žbanić; r. JASMILA ŽBANIĆ; snim. Christine A. Maier; mt. Niki Mossböck; gl. Brano Jakubović; sgf. Amir Vuk; kgf. Lejla Hodžić – ul. Zrinka Cvitešić (Luna), Leon Lučev (Amar), Ermin Bravo (Bahrija), Mirjana Karanović (Nadja), Marija Kohn (Lunina baka), Nina Violić (Sejla), Sebastian Cavazza (Dejo), Jasna Beri (ljećnica), Izudin Bajrović (Jusuf), Luna Mijovic (Dija) – 100 min.

Na rubu tame (Edge of Darkness)

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. GK Films, BBC Films i Icon Productions; pr. Tim Headington, Graham King i Michael Wearing; izvr. pr. Gail Lyon, Danton Rissner, David M. Thompson, E. Bennett Walsh i Suzanne Warren – sc. William Monahan i Andrew Bovell (nadahnuto istoimenom tv-serijom Troja Kennedyja-Martina); r. MARTIN CAMPBELL; snim. Phil Meheux; mt. Stuart Baird; gl. Howard Shore; sgf. Greg Berry, Mark Satterlee i Suzan Wexler; kgf. Lindy Hemming – ul. Mel Gibson (Thomas Craven), Ray Winstone (Edinburgh), Danny Huston (Jack Bennett), Bojana Novaković (Emma Craven), Shawn Roberts (David Burnham), David Aaron Baker (Millroy), Jay O. Sanders (Bill Whitehouse), Denis O'Hare (Moore), Damian Young (senator Jim Pine), Caterina Scorsone (Melissa), Frank Grillo (agent), Wayne Duvall (šef policije), Gbenga Akinnagbe (detektiv Darcy Jones), Gabrielle Popa (Emma kao mala), Paul Sparks (policijski detektiv iz Northamptona), Christy Scott Cashman (detektivka Vicki Hurd) – 117 min.

Neka ostane među nama

Hrvatska, Srbija i Slovenija, 2010 – pr. tvrt. Mainframe Productions, Yodi Movie Craftsman, Studio Maj uz podršku Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatska radiotelevizije, Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Filmskog sklada Republike Slovenije i Eurimagesa; pr. Igor Nola – sc. Rajko Grlić i Ante Tomić; r. RAJKO GRLIĆ; snim. Slobodan Trninić; mt. Andrija Zafranović; gl. Alan Bjelinski i Alfi Kabiljo; sgf. Ivo Hušnjak; kgf. Blanka Budak – ul. Miki Manojlović (Nikola), Bojan Navoječ (Braco), Ksenija Marinović (Marta), Daria Lorenci (Anamarija), Nataša Dorčić (Latika), Nina Ivanišin (Davorka), Buga Simić (Maja), Živko Anočić (Nino), Krešimir Mikić (Jura), Ivana Roščić (Tamara), Helena Buljan (Lada), Nikola Črček (Luka), Dora Polić (Milka), Miljenko Brlečić (dr. Škegro), Iva Mihalić (Divna) – 87 min.

Neka uđe onaj pravi (Låt den rätte komma in)

Švedska, 2008 – pr. tvrt. EFTI (presents) Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, Filmpool Nord, Sveriges Television, WAG, The Chimney Pot, Fido Film AB i Ljudligan i uz učešće Canala

Plus; pr. Carl Molinder i John Nordling – sc. John Ajvide Lindqvist (prema istoimenome vlastitome romanu); r. TOMAS ALFREDSON; snim. Hoyte Van Hoytema; mt. Tomas Alfredson i Dino Jonsäter; gl. Johan Söderqvist; sgf. Eva Norén; kgf. Maria Strid – ul. Kåre Hedebrant (Oskar), Lina Leandersson (Eli), Per Ragnar (Håkan), Henrik Dahl (Erik), Karin Bergquist (Yvonne), Peter Carlberg (Lasse), Ika Nord (Virginia), Mikael Rahm (Jocke), Karl-Robert Lindgren (Gösta), Anders T. Peedu (Morgan), Pale Olofsson (Larry), Patrik Rydmark (Conny), Johan Sömnes (Andreas), Mikael Erhardsson (Martin), Rasmus Luthorander (Jimmy) – 115 min.

Otok Shutter (Shutter Island)

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Phoenix Pictures, Sikelia Productions i Appian Way; pr. Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer i Martin Scorsese; izvr. pr. Chris Brigham, Laeta Kalogridis, Dennis Lehane, Gianni Nunnari i Louis Phillips – sc. Laeta Kalogridis (prema istoimenome romanu Dennisa Lehanea); r. MARTIN SCORSESE; snim. Robert Richardson; mt. Thelma Schoonmaker; sgf. Max Biscoe, Robert Guerra i Christina Ann Wilson; kgf. Sandy Powell – ul. Leonardo DiCaprio (Teddy Daniels), Mark Ruffalo (Chuck Aule), Ben Kingsley (dr. Cawley), Max von Sydow (dr. Naehring), Michelle Williams (Dolores Chanal), Emily Mortimer (Rachel 1), Patricia Clarkson (Rachel 2), Jackie Earle Haley (George Noyce), Ted Levine (Warden), John Carroll Lynch (zamjenik Warden McPherson), Elias Koteas (Laeddis), Robin Bartlett (Bridget Kearns), Christopher Denham (Peter Breene), Nellie Scutto (sestra Marino), Joseph Sikora (Glen Miga) – 138 min.

Percy Jackson i Olimpijci: Kradljivac gromova (Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief)

Kanada, SAD, 2010 – pr. tvrt. Fox 2000 Pictures, 1492 Pictures, Imprint Entertainment, Sunswepet Entertainment i TCF Vancouver Productions; pr. Michael Barnathan, Mark Morgan, Guy Oseary, Mark Radcliffe i Karen Rosenfelt – izvr. pr. Thomas M. Hammel – sc. Craig Titley (prema istoimenome romanu Ricka Riordana); r. CHRIS COMUBUS; snim. Stephen Goldblatt; mt. Peter Honess; gl. Christophe Beck; sgf. Ross Dempster, Dan Hermansen, James Steuart, Sandi Tanaka i Greg Venturi; kgf. Renée April – ul. Logan Lerman (Percy Jackson), Brandon T. Jackson (Grover Underwood), Alexandra Daddario (Annabeth), Jake Abel (Luke), Sean Bean (Zeus), Pierce Brosnan (gosp. Brunner/Chiron), Steve Coogan (Had), Rosario Dawson (Perzefona), Melina Kanakaredes (Atena), Catherine Keener (Sally Jackson), Kevin McKidd (Posejdón), Joe Pantoliano (Gabe Ugliano), Uma Thurman (Meduza), Maria Olsen (gđa Dodds/Furija), Julian Richings, (Ferryman) – 118 min.

Plan B (The Back-up Plan)

SAD, 2010 – pr. tvrt. CBS Films i Escape Artists; pr. Todd Black, Jason Blumenthal i Steve Tisch; izvr. pr. David J. Bloomfield i Rodney Liber – sc. Kate Angelo; r. ALAN POUL; snim. Xavier Pérez Grobet; mt. Priscilla Nedd-Friendly; gl. Stephen Trask; sgf. Priscilla Elliott; kgf. Karen Patch – ul. Jennifer Lopez (Zoe), Alex O'Loughlin (Stan), Michaela Watkins (Mona), Eric Christian Olsen (Clive), Noureen DeWulf (Daphne), Melissa McCarthy (Carol), Tom Bosley (Arthur),

Maribeth Monroe (Lori), Danneel Harris (Olivia), Robert Klein (dr. Scott Harris), Linda Lavin (Nana), Carlease Burke (Tabitha), Adam Rose (Louie), Cesar Millan (Cesar Millan), Peggy Miley (Shirley), Sadie May Beebe (Dakota), Logan Lauriston (Mack) – 106 min.

Planet 51

Španjolska, SAD, V. Britanija, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Illion Animation, HandMade Films i Antena 3 Films; pr. Guy Collins i Ignacio Pérez Dolset; izvr. pr. Mercedes Gamero, Ricardo García Arrojo, Peter D. Graves, Albie Hecht, Stephen Margolis, Albert Martinez Martin, Patrick Meehan, Javier Pérez Dolset, Juan Antonio Pérez Ramírez, Mercedes Rey, Jose A. Rodriguez i Michael Ryan – sc. Joe Stillman; r. JORGE BLANCO, JAVIER ABAD i MARCOS MARTÍNEZ; mt. Alex Rodríguez; gl. James Seymour Brett; sgf. Fernando Juárez – glas. Dwayne Johnson (kapetan Charles T. Baker), Jessica Biel (Neera), Justin Long (Lem), Gary Oldman (general Grawl), Seann William Scott (Skiff), John Cleese (professor Kipple), Freddie Benedict (Eckle), Alan Marriott (Glar), Mathew Horne (vojnik Vesklin), James Corden (vojnik Vernkot) – 91 min.

Policjski, pridjev (Politist, adjектив)

Rumunjska, 2009 – pr. tvrt. 42 Km Film i Periscop Film u suradnji s Racova i Raza Studio i podršku HBO-a; pr. Corneliu Porumbou; izvr. pr. Marcela Ursu – sc. Corneliu Porumbou; r. CORNELIU PORUMBUI; snim. Marius Panduru; sgf. Mihaela Poenaru – ul. Dragos Bucur (Cristi), Vlad Ivanov (Anghelache), Irina Saulescu (Anca), Ion Stoica (Nelu), Cosmin Selesi (Costi), George Remes (Vali), Dan Cogalniceanu (Vic), Alexandru Sabadac (Alex), Anca Diaconu (Doina), Radu Costin (Victor) – 115 min.

Priča o prvaku (The Blind Side)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Alcon Entertainment i Zucker/Netter Productions; pr. Broderick Johnson, Andrew A. Kosove i Gil Netter; izvr. pr. Timothy M. Bourne, Molly Smith i Erwin Stoff – sc. John Lee Hancock (prema knjizi The Blind Side: Evolution of a Game Mihaela Lewisa); r. JOHN LEE HANCOCK; snim. Alar Kivilo; mt. Mark Livolsi; gl. Carter Burwell; sgf. Thomas Minton; kgf. Daniel Orlandi – ul. Sandra Bullock (Leigh Anne Tuohy), Tim McGraw (Sean Tuohy), Quinton Aaron (Michael Oher), Jae Head (S.J. Tuohy), Lily Collins (Collins Tuohy), Ray McKinnon (trener Burt Cotton), Kim Dickens (gđa Boswell), Adriane Lenox (Denise Oher), Kathy Bates (gđica Sue), Catherine Dyer (gđa Smith), Andy Stahl (ravnatelj Sandstrom), Tom Nowicki (profesor književnosti), Libby Whittemore (profesorka), Brian Holland (Jay Collins), Paul Amadi (Steve Hamilton), IronE Singleton (Alton), Hampton Fluker (David), Rhoda Griffis (Beth), Eaddy Mays (Elaine), Ashley LeConte Campbell (Sherry) – 129 min.

Priče iz zlatnog doba (Amintiri din epoca de aur)

Rumunjska, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Mobra Films i Why Not Productions; pr. Cristian Mungiu i Oleg Mutu – sc. Cristian Mungiu; r. HANNO HÖFER, RAZVAN MARCULESCU, CRISTIAN MUNGIU, CONSTANTIN POPESCU i IONA URICARU; snim. Liviu Marghi-

dan, Oleg Mutu i Alexandru Sterian; mt. Dana Bunescu, Theodora Penciu i Ioana Uricaru; gl. Hanno Höfer i Laco Jimi; sgf. Cezara Armasu, Dana Istrate, Simona Paduretu i Mihaela Poenaru; kgf. Brandusa Ioan, Ana Ioneci, Dana Istrate i Luminita Mihai – ul. Diana Cavallotti (Crina), Radu Iacoban (Bughi), Vlad Ivanov (Grigore), Tania Popa (Camelia), Liliana Mocanu (Marusia), Teodor Corban (bojnik), Emanuel Parvu (inspektor), Calin Chirila (partijski aktivist), Avram Birau (fotograf), Paul Dunca (fotografov pomoćnik), Viorel Comanici (partijski sekretar), Ion Sapdaru (policajac Alexa), Virginia Mirea (Alexova žena), Gabriel Spahiu (sus jed) – 155 min.

Prorok (Un prophète)

Francuska, Italija, 2009 – pr. tvrt. Why Not Productions, Chic Films, Page 114, France 2 Cinéma, BIM Distribuzione, Union Générale Cinématographique (UGC), Celluloid Dreams, Sofica UGC 1, Sofica Soficinéma 4 i Soficinéma 5 uz učešće France 2, Canala Plus, CinéCinéma te uz podršku Région Ile-de-France, Conseil Régional de Provence-Alpes Côte d'Azur i Centre National de la Cinématographie (CNC) (in partnership with); pr. Lauranne Bourrachot, Martine Cassinelli i Marco Cherqui – sc. Thomas Bidagain i Jacques Audiard prema izvornom scenariju Abdela Raoufa Dafrisia i Nicolasa Peufaillita; r. JACQUES AUDIARD; snim. Stéphane Fontaine; mt. Juliette Welfling; gl. Alexandre Desplat; sgf. Etienne Rohde; kgf. Virginie Montel – ul. Tahar Rahim (Malik El Djebena), Niels Arestrup (César Luciani), Adel Bencherif (Ryad), Hichem Yacoubi (Reyeb), Reda Kateb (Jordi), Jean-Philippe Ricci (Vettori), Gilles Cohen (Prof), Antoine Basler (Pilicci), Léïla Bekhti (Djamila), Pierre Leccia (Sampierro), Foued Nassah (Antaro), Jean-Emmanuel Pagni (Santi), Rabah Loucif (Malikov odyjetnik), Taha Lemaizi (Hassan), Mohamed Makhtoumi (Tarik) – 155 min.

Ricky

Francuska, Italija, 2009 – pr. tvrt. Eurowide Film Production, FOZ, Teodora Film, BUF, France 2 Cinéma u suradnji sa Coficup 3, Backup Films, Uni Étoile 5 i uz učešće CinéCinéma, Canala Plus i Le Pacte; pr. Chris Bolzli, Claudio Ossard i Vieri Razzini – sc. François Ozon; r. FRANÇOIS OZON; snim. Jeanne Lapoirie; mt. Muriel Breton; gl. Philippe Rombi; sgf. Katia Wyszkop; kgf. Pascaline Chavanne – ul. Alexandra Lamy (Katie), Sergi López (Paco), Mélusine Mayance (Lisa), Arthur Peyret (Ricky), Jean-Claude Bolle-Reddat (novinar), Marilyne Even (Odile) – 90 min.

RIP: A remix manifesto

Kanada, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Eye Steel Film i National Film Board of Canada; pr. Mila Aung-Thwin i Katherine Baulu; izvr. pr. Sally Bochner, Daniel Cross i Ravida Din – sc. Brett Gaylor; r. BRETT GAYLOR; snim. Mark Ellam; mt. Tony Asimakopoulos i Brett Gaylor; gl. Olivier Alary – 80 min.

Robin Hood

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Relativity Media i Scott Free Productions; pr. Russell Crowe, Brian Grazer i Ridley Scott; izvr. pr. Michael Costigan,

Ryan Kavanaugh, Charles J.D. Schlissel i James Whitaker – sc. Brian Helgeland (prema ideji vlastitoj i Ethana Reiffa i Cyrusa Vorisa); r. RIDLEY SCOTT; snim. John Mathieson; mt. Pietro Scalia; gl. Marc Streitenfeld; sfg. Alex Cameron, Anthony Caron-Delion, Ray Chan, Marc Homes, John King, Matthew Robinson, Mike Stallion, Tom Still, Mark Swain, Remo Tozzi i Karen Wakefield; kgf. Janty Yates – ul. Russell Crowe (Robin Longstride), Cate Blanchett (Marion Loxley), Max von Sydow (sir Walter Loxley), William Hurt (William Marshal), Mark Strong (Godfrey), Oscar Isaac (princ John), Danny Huston (Rikard Lavljega Srca), Eileen Atkins (Eleanora od Aquitanije), Mark Addy (fratar Tuck), Matthew Macfadyen (Šerif od Nottinghama), Kevin Durand (Mali John), Scott Grimes (Will Scarlet), Alan Doyle (Allan A'Dayle), Douglas Hodge (sir Robert Loxley), Léa Seydoux (Isabella od Angoulêmea), Robert Pugh (baron Baldwin), Gerard McSorley (baron Fitzrobert) – 140 min.

Samson i Dalila (Samson and Delilah)

Australija, 2009 – pr. tvrt. CAAMA Productions i Scarlett Pictures; pr. Kath Shelper – sc. Warwick Thornton; r. WARWICK THORNTON; snim. Warwick Thornton; mt. Roland Gallois; sfg. Daran Fulham; kgf. Heather Wallace – ul. Rowan McNamara (Samson), Marissa Gibson (Delilah), Mitjili Napanangka Gibson (Nana), Scott Thornton (Gonzo), Matthew Gibson (Samsonov brat) – 101 min.

Slobodna zona (Green Zone)

SAD, V. Britanija, Francuska i Španjolska, 2010 – Universal Pictures; pr. tvrt. Studio Canal, Relativity Media, Working Title Films i Antena 3 Films; pr. Tim Bevan, Eric Fellner, Paul Greengrass i Lloyd Levin; izvr. pr. Liza Chasin i Debra Hayward – sc. Brian Helgeland (nadahnuto knjigom Imperial Life in the Emerald City: Inside Iraq's Green Zone Rajiva Chandrasekaran); r. PAUL GREENGRASS; snim. Barry Ackroyd; mt. Christopher Rouse; gl. John Powell; sfg. Dominic Watkins; kgf. Sammy Sheldon – ul. Yigal Naor (general Al Rawi, Said Faraj (Seyyed Hamza), Aymen Hamdouchi (Ayad Hamza), Matt Damon (Miller), Nicoye Banks (Perry), Jerry Della Salla (Wilkins), Sean Huze (Conway), Raad Rawi (Ahmed Zubaidi), Amy Ryan (Lawrie Dayne), Greg Kinnear (Clark Poundstone), Michael O'Neill (pukovnik Bethel), Allen Vaught (pukovnik Jonathan Vaught), Paul Rieckhoff (Gonzales), Brendan Gleeson (Martin Brown), Antoni Corone (pukovnik Lyons) – 115 min.

Sudar titana (Clash of the Titans)

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Thunder Road Pictures i The Zanuck Company; pr. Kevin De La Noy i Basil Iwanyk; izvr. pr. William Fay, Jon Jashni i Thomas Tull – sc. Travis Beacham, Phil Hay i Matt Manfredi (prema izvornom scenariju Beverleyja Crossa za istoimeni film iz 1981); r. LOUIS LETERRIER; snim. Peter Menzies Jr; mt. Vincent Tabaiillon i Martin Walsh; gl. Ramin Djawadi; sfg. Patricio M. Farrell, James Foster i Troy Sizemore; kgf. Lindy Hemming – ul. Sam Worthington (Perzej), Liam Neeson (Zeus), Ralph Fiennes (Had), Jason Flemyng (Calibos/Acrisijs), Gemma Arterton (Io), Alexa Davalos (Andromeda), Tine Stapelfeldt (Danae), Mads Mikkelsen (Draco), Luke Evans (Apolon), Izabella Miko (Atena), Liam Cunningham

(Solon), Hans Matheson (Ixas), Ashraf Barhom (Ozal), Mouloud Achour (Kucuk), Ian Whyte (Seik Suleiman), Nicholas Hoult (Euzebijs), Vincent Regan (Kepheus), Polly Walker (Kasiopeja), Alexander Siddig (Hermes), Tamer Hassan (Ares), Danny Huston (Posejdon), Nina Young (Hera), Jane March (Hestia), Nathalie Cox (Artemida), Agyness Deyn (Afrodita) – 106 min.

Svi ostali (Alle Anderen)

Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Komplizen Film, Südwestrundfunk i Westdeutscher Rundfunk; pr. Dirk G. Engelhardt i Janine Jackowski – sc. Maren Ade; r. MAREN ADE; snim. Bernhard Keller; mt. Heike Parplies; sfg. Silke Fischer i Volko Kamenksy; kgf. Gitti Fuchs – ul. Birgit Minichmayr (Gitti), Lars Eidinger (Chris), Hans-Jochen Wagner (Hans), Nicole Marischka (Sana), Mira Partecke (izletnica), Atef Vogel (izletnik), Paula Hartmann (Rebecca), Carina N. Wiese (Chrisova sestra), Laura Zedda (Baby) – 119 min.

Špijun iz susjedstva (The Spy Next Door)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Relativity Media i Robert Simonds Productions; pr. Robert Simonds; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Ira Shuman, Solon So i Tucker Tooley – sc. Jonathan Bernstein, James Greer i Gregory Poirier (prema ideji Jonathana Bernsteina i Jamesa Greera); r. BRIAN LEVANT; snim. Dean Cundey; mt. Lawrence Jordan; gl. David Newman; sfg. Bryce Perrin; kgf. Lisa Jensen – ul. Jackie Chan (Bob Ho), Amber Valletta (Gillian), Madeline Carroll (Farren), Will Shadley (Ian), Alina Foley (Nora), Magnús Scheving (Poldark), Billy Ray Cyrus (Colton James), George Lopez (Glaze), Katherine Boecker (Creel), Mia Stallard (djekočka), Maverick McWilliams (Chad), Quinn Mason (Carl), Margaret Murphy (majka), Esodie Geiger (ravnatelj), Arron Shiver (znanstvenik), Lucas Till (Larry), Richard Christie (sudac) – 94 min.

Tražeći Erica (Looking for Eric)

V. Britanija, Francuska, Italija, Belgija, Španjolska; pr. tvrt. Sixteen Films, Film Four, Canto Bros, Wild Bunch, France 2 Cinéma, Why Not Productions, BIM Distribuzione, Tornasol Films, Les Films du Fleuve, Radio Télévision Belge Francophone; pr. Rebecca O'Brien; izvr. pr. Vincent Maraval, Eric Cantona i Pascal Caucheteux – sc. Paul Laverty; r. KEN LOACH; snim. Barry Ackroyd; gl. George Fenton; sfg. Julie Ann Horan; kgf. Sarah Ryan – ul. Steve Evets (Eric Bishop), Eric Cantona (Eric), Stephanie Bishop (Lily), Gerard Kearns (Ryan), Stefan Gumbs (Jess), Lucy-Jo Hudson (Sam), Cole Williams (Daisy), Dylan Williams (Daisy), Matthew McNulty (mladi Eric), Laura Ainsworth (mlada Lily), Max Beesley (Ericov otac), Kelly Bowland (Ryanova djekočka), Des Sharples (Jack) – 116 min.

U banani (In the Loop)

V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. BBC Films, UK Film Council i Aramid Entertainment Fund; pr. Kevin Loader i Adam Tandy; izvr. pr. Simon Fawcett, Christine Langan i David M. Thompson – sc. Jesse Armstrong, Simon Blackwell, Armando Iannucci, Tony Roche i Ian Martin; r. ARMANDO IANNUCCI; snim. Jamie Cairney; mt. Anthony Boys i Billy Sneddon; gl. Adem Ilhan; sfg. Nick Dent, kgf. Ros Little

– ul. Peter Capaldi (Malcolm Tucker), Harry Hadden-Paton (poslužitelj), Samantha Harrington (Malcolmova tajnica), Gina McKee (Judy Molloy), Tom Hollander (Simon Foster), Olivia Poulet (Suzy), Chris Addison (Toby Wright), James Smith (Michael Rodgers), Zach Woods (Chad), Mimi Kennedy (Karen Clark), Anna Chlumsky (Liza Weld), Enzo Cilenti (Bob Adriano) – 106 min.

Zakon braće (Brothers)

SAD, 2009 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Relativity Media, Sighvatsson Films, Michael De Luca Productions i Palomar Pictures; pr. Michael De Luca, Ryan Kavanaugh i Sigurjon Sighvatsson; izvr. pr. Scott Fischer, Zach Schiff-Abrams, Jon Feltheime i Tucker Tooley – sc. David Benioff (prema izvornom scenariju Susanne Bier i Andersa Thomasa Jensaena za film Brödre iz 1994. godine); r. JIM SHERIDAN; snim. Frederick Elmes; mt. Jay Cassidy; gl. Thomas Newman; sfg. Guy Barnes; kgf. Durinda Wood – ul. Jake Gyllenhaal (Tommy Cahill), Natalie Portman (Grace Cahill), Tobey Maguire (satnik Sam Cahill), Clifton Collins Jr. (bojnik Cavazos), Bailee Madison (Isabelle Cahill), Sam Shepard (Hank Cahill), Mare Winningham (Elsie Cahill), Taylor Geare (Maggie Cahill), Patrick John Flueger (vojnik Joe Willis), Jenny Wade (Tina), Carey Mulligan (Cassie Willis), Omid Abtahi (Yusuf), Navid Negahban (Murad), Ethan Suplee (Sweeney), Arron Shiver (A.J.), Ray Prewitt (Owen) – 105 min.

Zvuk insekata – bilješke o mumiji (The Sound of Insects: Record of a Mummy)

Švicarska, 2008 – IGRANO-DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Liechti Filmproduktion; pr. Peter Liechti; izvr. pr. Franziska Reck – sc. Peter Liechti (prema pripovijetki Dok ne postanem mumija Masahikoa Shimade); r. PETER LIECHTI; snim. Matthias Kalin i Peter Liechti; mt. Tania Stöcklin; gl. Christoph Homberger, Norbert Möslang i Martin Schütz – 87 min.

Život i smrt porno bande

Srbija, 2009 – pr. tvrt. Film House Bas Celik; pr. Srđan Golubović i Jelena Mitrović; izvr. pr. Igor Kecman – sc. Mladen Đorđević; r. MLAĐEN ĐORĐEVIĆ; snim. Nemanja Jovanov; mt. Marko Glušac i Milina Trisić; sfg. Zorana Petrov; kgf. Jelena Đorđević i Vesna Teodosić – ul. Mihajlo Jovanović (Marko), Ana Ačimović (Una), Predrag Damjanović (Vanja), Radivoj Knežević (Johnny), Srđan Jovanović (Maks), Ivan Đorđević (Ceca), Bojan Žogović (Dragan), Nataša Miljuš (Sofija), Aleksandar Gligorić (Rade), Marijana Aranđelović (Darinka), Srđan Miletić (Cane), Nemanja Jovanov (Markov snimatelj), Ana Šakić (Markova devojka) – 90 min.

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Quentin Tarantino

Nemilosrdni gadovi / Biblioteka Hey Joe 30 / Izdavač Šareni dučan / Za izdavača Saša Husnjak / Naslov izvornog izdanja Inglourious Basterds / Urednik Krunkoslav Jajetić / Prijevod Denis Peričić / Lekture Zora Radić / Stručni suradnik Kristijan Milić / Korice Van Dali / Oblikovanje Nemresh Vjerowat / Grafička priprema Eop Jimmy, Kc / 238 stranica, veljača 2010.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 729388

Sadržaj: Poglavlje prvo / Bilo jednom u... Francuskoj pod nacističkom okupacijom / Poglavlje drugo / Nemilosrdni gadovi / Poglavlje treće / Njemačka večer u Parizu / Poglavlje četvrtvo / Operacija kino / Poglavlje peto / Osveta divovskog lica

Krešimir Purgar

Preživjeti sliku / Biblioteka Intermedia / Nakladnik Meandarmedia Zagreb, Meandar Zagreb / Za nakladnike Branko Čegec/Ivana Plejić / Urednik Branko Čegec / Lektura/korektura Jasmina Han / Design/koncept Designsystem / Design/izvedba Meandarmedia / Layout Meandarmedia/Damir Pogačić / Naslovna stranica Igor Eškinja, Desktop, 2006. / 178 stranica, fotografije, Zagreb, 2010. ISBN 978-953-7355-58-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 732487

Sadržaj: Uvod / 1. Ikonologija i ideologija: Prema teoriji slike u suvremenoj umjetnosti / 2. Istina slike i vizualni obrat: Fotografija i reprezentacija / 3. Slika tijela koje nedostaje: Od Transamerike do Pollocka i natrag / 4. Slika protiv antislike: Preživjeti sliku – Americana Dona De Lilla – Intersemiotičke hladne slike – Joseph Kosuth i Dogville – Mediji i cinziam slike – Christopher Dreaeger / 5. Apstrakcija kao rezervna strategija slike: Ikonoklazam i zavodenje kod Julija Knifera – Primjer prvi: Znakovi koji (ne) zavode – Primjer drugi: Serijalnost i varijacije u sustavu – Primjer treći: Temporalnost slike / 6. Ironija i eksces: Nestajanje skulpture u društvu spektakla – Ironija bioetike – Wim Delvoy – Ironija savršenstva – Kristian Kožul – Autoironija subjekta – Ivan Kožarić / 7. Nestajanje predmeta slike Vidljivost à la carte – Avangarda i umjetnost događaja – Dereprezentiranje slike svijeta / 8. Filmsko vrijeme u slikarskom prostoru Dinamične i statične slike – nepomirljiva razlika? – Od teorije montaže prema teoriji umjetnosti – Montažni postupak i kubističko slikarstvo – "Filmsko slikarstvo" kao znak kulturnog preokreta / 9. Metaforika slike kod Wima Wendersa: Prema dijalektici slike i teksta – Moći i nemoći slike – Pokretne slike ili slike u pokretu? – Reprezentacijska dvojba / Bibliografska napomena / Bilješka o autoru

KATALOZI

ZagrebDox / International Documentary Film Festival – Međunarodni festival dokumentarnog filma February 28th - March 7th 2010 28. veljače - 7. ožujka 2010. / Izdavač Publisher Nenad Puhovski, FACTUM / Urednica kataloga Catalogue Editor Inesa Antić / Autori tekstova Text Authors Inesa Antić, Claas Danielson, Tiha Gudac, Petra Hofbauer, Mario Kozina, Diana Nenadić, Nenad Puhovski, dr. Hrvoje Turković / Prevoditelj Translator Duško Čavić / Lektura Proofreading Mirna Belina / Prelom Layout Dejan Kutić

Sadržaj Contents: Who is Who / Uvodne riječi / Rewards / Žiri Jury / Nagrade Awards / Službena konkurenca / Official Competition / Međunarodna konkurenca / International Competition / Regionalna konkurenca / Regional Competition / Službeni program Official Program / Kontroverzni dox / Controversial Dox / Happy Dox / Glazbeni globus Musical Globe / Stanje stvari State of Affairs / DOK Leipzig – izbor suvremenog njemačkog dokumentarnog filma DOK Leipzig – Contemporary German Documentary – A Selection / Hrvatski autodox – retrospektiva Croatian Autobiographical Documentary – A Retrospective / In memoriam Ante Babaja / Fakumentarci / Fakumentaries / Filmovi studenata MA ADU Student Films of MA ADU / Y(o)u nostalgiya Y(o)u Nostalgia / ZagrebDox Pro / Po-sebna događanja Special Events / Index / Kontakti Contacts / Hvala Thank You / Impressum / Sponzori i partneri Sponsors and Partners

19. Dani hrvatskog filma, 6.-11. travnja 2010. / Izdavač Sveučilište u Zagrebu – Studentski centar u Zagrebu / Za izdavača mr. sc. Niko Vidović / Urednik Tomislav Mršić / Vizualni identitet Hrvoje Dario / 96 stranica, fotografije, Zagreb, 2010.

Sadržaj: Tablica događanja / Raspored projekcija filmova u konkurenciji / Tko je tko / Predgovor / Izbornici programa konkurenca / Ocenjivački sud / Nagrade / Filmovi u konkurenциji / Igrani filmovi / Dokumentarni filmovi / Animirani filmovi / Eksperimentalni filmovi / Namjenski filmovi / Glazbeni spotovi / Popratni program / Noći hrvatskog filma – Mala Pula / Zlatni Oktavijan za životno djelo / Sjećanje na Vedranu Šamanovića / Predstavljanje knjige / Kritični dani / Market ideja – pitch forum / Radionica MEDIA desk Hrvatske / Književni salon / Im provizirajući s filmom / FER / Skate pool kino / KRV – Kućni reklamni video / Zabava, tulumi... / Kazalo redatelja / Impressum

Subversive Film Festival / 1. - 25. 05. 2010 / Za izdavača Udružuga Bijeli val / Glavna urednica Dora Baras / Autori tekstova Midhat Ajanović Ajan, Igor Bezinović, Tomislav Brlek, Nevena Daković, Velimir Grgić, Sergio Grmek Germani, Mario Kozina, Bruno Kragić, Marijan Krivak, Tomislav Kurelec, Jurica Pavličić, Nenad Polimac, Damir Radić, Dragan Rubeša, Tomislav Šakić, Mima Simić, Miroljub Stojanović, Andrej Šprah, Antoine Thirion, Hrvoje Turković, Krešimir Zimonić, WHW / Prijevod Marika Franulić, Snježana Hasnaš, Vanja Jagelić, Ivana Latković, Joško Tomasović / Lektura Goran Pavlić / Dizajn Ruta / 178 stranica, fotografije, Zagreb 2010.

Sadržaj: Uvodnik / Međunarodna konferencija Kolaps neolibe-

ralizma i ideja socijalizma danas / Okrugli stolovi / Predavanja / Paneli / Retrospektiva jugoslavenskog filma 1955. – 1990. / Zagrebačka škola animiranog filma 1951. – 1990. / Kompleksni laboratorij suvremenog latinoameričkog filma / Istočnoeuropejski film šezdesetih / Retrospektiva Glaubera Roche: Estetika gladi / Film kao subverzivna umjetnost: Suvremeni politički film: Radikalne filmske prakse danas? / Izložba: Umjetnost uvijek ima posljedice / Promocije knjiga

Animafest Zagreb 2010 / 20. svjetski festival animiranog filma / 20th World Festival of Animated Film 01. 06. - 06. 06 2010.

Zagreb – Kratkometražno izdanje / Short Film Edition / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Suradnik/Collaborator Igor Prassel / Prevoditeljica/Translation Ivana Ostojčić / Lektorica/Proofreading Mirna Belina / Autori tekstova/Texts by Marco de Blois, Nigel Davies, Borivoj Dovniković, Luis Cook, Olivier Cotte, Ron Diamond, Michaela Mertova, Marcel Müller, Martina Peštaj, Madi Piller, Igor Prassel, Hrvoje Turković / Oblikovanje/Design Damir Gamulin, Tina Ivezić / 341 stranica, fotografije, Zagreb, svibanj 2010.

ISBN 978-953-55238-3-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 740172/A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 740172

Sadržaj/Contents: Uvodnički/Introduction / Selekcione komisije / Selection Committees / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Natjecateljski program/Competition Programme / Veliko natjecanje / Grand Competition / Studentsko natjecanje/Student Competition / Natjecanje filmova za djecu/Films for Children / Natjecanje namjenskih filmova/Commissioned Films Competition / Panorama / Velika panorama/Grand Panorama / Studentska panorama/Student Panorama / Hrvatska panorama/Croatian Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation / Frédéric Back / Izbor Luisa Cooka/Luis Cook's Favorites / Karel Zeman / Jacques Drouin / Hrvatski animirani film 1960.-1961./Croatian Animated Film 1960-1961 / Iz svjetskih studija/World Studios / Aardman Animations / Acme Filmworks / Folimage / Fokus: Švicarska animacija/Focus: Swiss Animation / Retrospektiva Georges Schwizgebel/Georges Schwizgebel Retrospective / Švicarska animacija jučer/Swiss Animation Yesterday / Švicarska animacija danas/Swiss Animation Today / Švicarski studentski film/Swiss Student Film / Posebni programi/Special Programs / Cartoon East / Jedanaestero u pokretu/Eleven in Motion / Obiteljski program/Family Program / Fantastični gospodin Lisac / Fantastic Mr. Fox / Gosti iz galaksije/Visitors from Galaxy / VAIFI Varaždin / Animafestpro / Predavanja, prezentacije, diskusije, razgovori s autorima, radionice/Lectures, presentations, discussions, Q&A, workshops / Popratna događanja/Special Events / Izložbe, performansi, dodatne projekcije, koncerti/Exhibitions, performances, additional screenings, concerts / Raspored/Schedule / Indeks/Indeks

Filmski programi / filmski ciklusi projekte/ljeto 2010. / travanj-lipanj 2010. / God. 10. br. 27, 64 stranice / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Oblikovanje Fiktiv

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Sjećanje na Erica Rohmera / Francuska – Jurica Pavičić: Eric Rohmer – jedan od najvećih / Redateljska filmografija / Biografija redatelja / Sjećanje na Antu Babaju / Hrvatska – Nenad Polimac: Ante Babaja – umjetnik dojmljiva stila / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na Zvonimira Berkovića / Hrvatska – Nenad Polimac: Zvonimir Berković – nepoznato o poznatom redatelju / Zapis – s web stranice Pulskog filmskog festivala / Biografija redatelja / Filmografija / 200 godina od rođenja Fryderyka Chopina / Poljska – Irena Paulus: Fryderyk Chopin – pjesnik klavira na filmu / Filmografija / Žene.es / Španjolska – Veleposlanstvo Kraljevine Španjolske: Riječ na početku Žene.es (Muher.es) / Alemka Lisinski: Žene u španjolskom filmu – heroine s dramom / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog brazilskog filma / Luiz Fernando G. de Athayde, Embaixador do Brasil na Croácia: Riječ na početku: Ciklus suvremenog brazilskog filma / Dragan Rubeša: Kad tata voli Pedra / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus filma va Jacquesa Rivetta / Francuska – Bruno Kragić: Jacques Rivette – najosebujniji redatelj novoga vala / Biografija redatelja / Filmografija / Glumački ciklus Gérarda Philipea / Francuska – Tomislav Kurelec: Gérard Philipe – zvijezda evropskog filma / Filmografija / Biografija / 50 godina od snimanja filma Psiho / SAD – Nenad Polimac: „Psiho“ – legendarni horor triler / Psiho / Almodóvarove fusnote / SAD, Španjolska, Francuska, Njemačka – Mima Simić: Močna (melo)dramatična gomilica / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 6. travnja do 1. srpnja 2010.

SUMMARIES FOR ISSUE 62

Summer 2010

ANTE BABAJA (1927-2010) (I)

Tomislav Jagec

Before and After Good Morning

The author of the text, the producer of the 2007 feature-length documentary *Good Morning (Dobro jutro)* by Ante Babaja and Babaja's close associate in the final years of his life, describes how the director's final piece of work was created and discusses in detail the problems Babaja and his associates were faced with. Also mentioning other plans (and films) of this classic of Croatian film in his later years, the text describes how technological developments made it easier for directors to realize their artistic ideas. However, considering the fact that we are talking about documentary film, the text also describes Babaja's life during that period and tries to define his role in Croatian society and cinema of the time, with evident indications of the posthumous treatment of one of the most important Croatian film directors ever.

Petar Krelja

The Birch Tree – the film that never fades

The text describes the structure of Babaja's feature film *Breza (The Birch Tree, 1967)* – from narrative specificities, through photography subtleties, to the symbolic weight of individual characters and relationships between them. Explaining the meaning of the triangle Janica – Marko Labudan – Joža Sveti, the author draws complex conclusions about the structure of the world. At the same time, the naturalism of the mud and wrinkled faces of the peasants is highly aestheticized in the hands of the skilled director of photography Tomislav Pinter. Fatalism and pessimism, most evident in Janica's destiny, imbue the whole story. For example, the scene in which Janica is being cured by means of pagan rituals can be understood as a direct announcement of death and the macabre counting rhyme *Jedna pura dva pandura* revives in Labudan's consciousness a montage sequence with scenes from previous parts of the film. Furthermore, it is interesting to see that Marko Labudan is actually the main character in the film, his relationship with Janica is actually logical (their appearance and their behaviour are different from those of others), and his final transformation, in which he becomes aware of his loss after the encounter with a birch tree, is prepared in a gradual and meticulous manner by way of a skilled narration.

Slaven Zečević

Reconstruction of Rijeka for specific purposes: Ante Babaja's documentary *Jedan dan u Rijeci*

When discussing great authors special attention is very often dedicated to their early works in which (possibly) the author's greatness can already be perceived. The author of this essay analyzes the 1955 documentary (engaged) film *A Day in Rijeka (Jedan dan u Rijeci)* by Ante

Babaja in order to describe contextual, poetical and stylistic mechanisms that were present during its creation – from film conventions to the political norms of the 1950s. Linking the film with Croatian film tradition (*Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* by Drago Chloupek), the author explains the perception of the city as the place of workers that appear in different forms, which is completely in accordance with the period of general modernization and industrialization of Yugoslav society. The link between Babaja's documentary debut and his later documentaries and feature-length films can be found in the break with the ideological need to present things as they should be, or in the need to introduce double meanings. This is why the city life in *A day in Rijeka* is presented as a series of lively episodes.

Tomislav Čegir

The Structure of *The Lost Home Country*

The Lost Home Country (*Izgubljeni zavičaj*, 1980) by Ante Babaja was created in cooperation with author Slobodan Novak as an adaptation and reconstruction of Novak's novella of the same name. In terms of its narrative structure, we can discern three time levels – the contemporary, the pre-war and the post-war one. The contemporary level is the narrative framework, the pre-war one is the key dramaturgical segment, while the post-war one represents the transitional period when the protagonist leaves his homeland. The father-son relationship is the skeleton of this extraordinary film. At the same time, this is the film that investigates space, specifically the exterior. Furthermore, it is characterized by picturesque imaging evident in each of its narrative segments. The film has ethnographic and historical values, it employs music and scattered mythical implications. Undoubtedly, *The Lost Home Country* is one of Ante Babaja's best films, which makes it also one of the best films of Croatian cinema.

Irena Paulus

Symbolism of sound in Ante Babaja's fiction films

Music and noise in Babaja's feature-length films are definitely an important a component of his poetics – from populism to elitism, from historicity to modernity. However, while we can say that *King's New Clothes* (*Carevo novo ruho*, 1961) and *The Birch Tree* (*Breza*, 1967) make use of music in an innovative fashion, in his later feature-length films Babaja uses the music primarily as the so-called muzak, neutral and passive music, adapted to the basic characteristic of the film. In the film *Gold, Frankincense and Myrrh* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1971) a symbolic value is attached to sounds and in *The Lost Home Country* (*Izgubljeni zavičaj*, 1980) the passivity of the protagonist is also depicted by means of sounds. Although unobtrusive, music, speech and noise can all be intertwined in a modernist fashion, in such a manner so as to erase the differences between these categories.

THE FACES OF AMERICAN CINEMA

Iva Žurić

Monsters inside us and aliens above us: representation of science and the role of scientists in american science-fiction films of the 1950s

The text offers an analysis of science fiction films produced in Hollywood in the 50s, whose narratives – often sceptical towards scientific progress – serve as antimilitary propaganda. Critical studies often connected the fear of the A-bomb and the global destruction to the concept of paranoia (of communism) as the cultural and psychological interpretative model for dealing with science fiction of the period. In *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), compared here to its 2008 remake (Scott Derrickson), the antiwar message is embodied in an alien named Klaatu, who sends the message of peace to extremely hostile and distrustful Americans. The article also discusses the role of the scientist – in these films, structurally the scientist is often in the centre of the narrative, usually being the one who is opposing the government/army, as in *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951). *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956) serves here as an example of sceptical attitude towards the role of science. But still, although they do question the roles of army, science, faith and progress, science fiction films of the 50s still perpetuate the dominant discourse of American propaganda by means of religious iconography and defence of the US traditional values.

Dejan D. Marković

American film underground and experimental cinema

American avant-garde (experimental) film is a valuable, although not that well-known, tradition based on which we can follow the development of the idea of an alternative to Hollywood in authors such as Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage and others. Through the films by Bruce Conner and links with the American Beat movement, the text comes to the New American film by Mekas brothers but also John Cassavetes, whose *Shadows* and other films left a trace in the narrative cinema as well. In the 1970s, structural film was most influential in this context and, considering the importance of thematizing projection as a material act, special attention in the text is dedicated to this aspect in films by American experimentalists, independent and *underground* film directors and conceptual artists. Marginal themes and provocativeness, such as that in films by Bruce Conner and Andy Warhol, is only one of the aspects of the same phenomenon or a variation of the same tradition of American alternative cinema.

Juraj Bubalo

***Apocalypse Now* in the context of American popular culture and counterculture**

This essay tackles the understanding of the film *Apocalypse Now* in the context of its own culture and time, not only the time in which it was created (New Hollywood, end of 70s) but also the time (1969/1970) the iconographic indicators of which have been consciously and meaningfully presented in the film so as to provide a countercultural image of America and the Vietnam War. The author thus explores the

references to American popular and mass culture (rock music, surfing, metafilmic quotations of some scenes and selection of actors, use of drugs and elements of explicit sexuality: the *Playboy* magazine, Henry Millers's *Sexus*, etc.) in the context of the countercultural events of the time and interprets the film as the first American countercultural war film. Analyzing metafilmic and functional meanings of rock'n'roll songs in the film (*The End, Satisfaction, Suzie Q*), the author explains the techniques Coppola used as director, co-screenwriter and co-producer to present the idea of American conflict in Vietnam (with the thesis of American soldier's alienation through the introduction and consummation of his own culture and the absurdity of that approach to warfare) which is in harmony with the idea formed in the context of countercultural movements. Coppola uses the mythic structure of Conrad's *Heart of Darkness* (interpreted in the text by way of a reference to Joseph Campbell's concept of the monomyth) as a foundation to introduce a series of surrealist and symbolic war scenes that, as the author indicates, stem from the testimonies and war reports marked with a countercultural perspective, such as those of Michael Herr, the author of the book *Dispatches*. Michael Herr contributed to the film perspective not only because his book influenced the director but also by way of narrative authorship, contextualising and articulating presented events and themes. Under the eternal philosophical layer, *Apocalypse Now* is also about Coppola's revisionist contemplation of both the film and the Vietnam War.

Željka Matijašević

Gap between counter-cultural object-free desire and cultural wish directed towards an object: *Revolutionary Road*

The essay analyzes Sam Mendes' film *Revolutionary Road*, focusing on the main characters of Frank and April Wheeler. Analyzing in the first place the Age of Anxiety which is followed by the countercultural revolution, it interprets the lives of the protagonists as deeply marked by the paradoxes of the age. Further on, the difference between them is being established as the difference between the psychoanalytic wish, as directed towards an object, and psychoanalytic desire, which is object-free. Therefore, a difference between the reformist position of Frank and the radical position of April bears similarities to the future radical countercultural movement of the next decade.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović

From the life of Dalmatian fishermen: feature-length film *Die Korallenprinzessin* (1937)

The text presents the results of the research on the shooting and production of the not so well-known film *Die Korallenprinzessin* (Victor Janson, 1937), the first co-production of Yugoslavia and Germany, shot at exterior locations on the islands of Zlarin and in Drvenik near Šibenik, featuring Svetislav-Ivan Petrović, Hilde Sessak, Carlheinz Schroth, Ita Rina and Wilhelm König. The text shows the reports on the shooting and the premiere of the film published in the Split daily newspaper *Novo doba* and the Berlin *Film-Kurier*.

Danijel Rafaelić

***Agram die Hauptstadt Kroatiens* by Oktavijan Miletic**

Oktavijan Miletic's film *Agram Die Hauptstadt Kroatiens* was considered lost for over sixty years. After being found at the Berlin Bundesfilmmuseum, the film is placed in the context of Miletic's professional work with a special emphasis on his work for the German film company Tobis.

ESSAYS

Marijan Krivak

A little bit of soul / On the occasion of four films by Majid Majidi in the Iranian Film Cycle III, Film Programmes, March 2010

This essay uses the four films presented as part of the Iranian Film Cycle III in Zagreb (*Father*, *Children of Heaven*, *The Colour of Paradise*, *Baran*) to interpret in ethical and philosophical terms the specific auteur poetics of Majid Majidi. The films *Father*, *Children of Heaven* and *The Colour of Paradise* are linked by a specific children perspective and *sympathetics*, the purpose of which is to send out a message that we should never forget to be children, not even in the adult world. The three films – also sharing the father and son relationship theme – tackle *adult* themes from the perspective of the *small ones*: what is that desire to own something, what is a wish to help someone? *Children of Heaven* thus follow Kant's ethics and *The Colour of Paradise*, Majidi's conversation with God, Spinoza (Deus Sive Natura) in the story of a father who saves his soul after saving from an accident his blind son who talks to *divine creatures*. The film *Father* reverses the story – the son accepts his stepfather after he saves him from death – the stepfather searched for him in the desert where he was lost, literally in the desert of the soul. *Baran* no longer tackles the father and son relationship, discussing Love in general by telling a story of a search for a girl who was disguised as a man. The philosophical subtext for the film is Levinas' ethics.

Juraj Bubalo (Zagreb, 1976) diplomirao je filozofiju i sociologiju u Zagrebu, gdje radi kao nastavnik i prevoditelj. Piše tekstove s područja popularne glazbe, književnosti i filma za razne internetske portale. Uz stručne članke (*Filozofska istraživanja, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*) objavio knjige putopisa *Put Indije* (2007) i *Sto dana Azije* (2010).

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970) diplomirao je povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb. Koautor je knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi kao docent i predstojnik Katedre za filmologiju. Objavio knjige *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Filmske vrste i rodovi* (2007), s Brunom Kragićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Prijedio je za tisak knjigu Ante Peterlića *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, član je savjeta književnog časopisa *Ubiquity* i uredništva web-časopisa *Images*. Glavni urednik u ovom časopisu.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Srećko Horvat (Osijek, 1983) objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibaha, i natrag* (2007), *Znakovi postmodernog grada* (2007), *Diskurs terorizma* (2008), *Totalitarizam danas* (2008), *Budućnost je ovđe: svijet distopijskog filma* (2008) i *Ljubav za početnike ili Zašto možemo voljeti samo u znakovima* (2009); priredio knjigu Slavoja Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2008). Član uredništva *Zareza*, *Europskog glasnika* i *H-altera*. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2007. te godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2008. Suorganizator Subversive Film Festivala u Zagrebu.

Anja Ivezović-Martinis (Zagreb, 1984) apsolventica je komparativne književnosti i antropologije. Koautorica kratkog etnografskog filma *Gospa Marta*. Honorarno radi u Institutu za antropologiju u Zagrebu.

Tomislav Jagec (Varaždin, 1968) diplomirao je filmsku i televizijsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, radio za Radio-televiziju Zagreb, Hrvatsku radio-televiziju i Sender Freies Berlin (Rundfunk Berlin Brandenburg). Za dokumentarnu radiodramu *Četvorica u mraku*, u koautorstvu s Darkom Rundekom i Ankom Savić, nagrađen je nagradom Åke Blomström festivala Prix Futura (Prix Europa) Berlin. Scenarist je i redatelj većeg broja dokumentarnih i jednoga srednjometražnog igranog filma. Od 1999. do 2005. s berlinskim kinima Arsenal i Babylon suorganizirao je filmski festival Kroatische Filmtage. Od 2004. do 2007. kao producent i kosnimatelj surađivao je na filmu *Dobro jutro Ante Babaje*, a od 2005. do 2007. kao producent i koscenarist, na nedovršenom dugometražnom igranom filmu *Drvo života Zorana Tadića*.

Hana Jušić (Šibenik, 1983), diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma. Znanstvena novakinja na znanstvenom projektu *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža. Studira filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti; autorica je filma *Danijel* (2009), nagrađenog na FRCI.

Željko Kipke (Čakovec, 1953), slikar, pisac, konceptualni umjetnik i filmski autor. Diplomirao slikarstvo na ALU u Zagrebu (1976), počeo je u Slikarsku majstorsku radionicu. Predstavlja je Hrvatsku na Venecijanskom biennaleu 1993, a dvije godine kasnije na Kairskom biennaleu. Piše eseje i kritike o eksperimentalnom filmu te likovnoj praksi u dnevnoj štampi i časopisima. Snima i kratke filmske priče. Objavio je osam knjiga: *Iluminatori novoga ciklusa* (1989), *Vodič kroz subterraneus* (1992), *Cuvajte se imitacija* (1993), *Od Obilja do Mjeseca* (1998), *Bilo kakva sličnost sa stvarnim ljudima i zbivanjima namjerna je* (2004), *Od veljače do veljače* (2005), *Sei-khai-reich: katalog snova* (2006) i *Figura 17 – Nebo može pričekati* (2007).

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Sanja Kovacević (Zagreb, 1969), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU. Scenaristica, koscenaristica i dramaturgija televizijskih serija (*Naši i vaši, Zlatni vrč, Zabranjena ljubav, Dobre namjere*). Piše filmske studije i radiodrame.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnik HTV-a. Dobitnik Povelje Vladimira Vukovića za najboljeg novog filmskog kritičara u 2008.

Petar Krelić (Štip, 1940), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je velikog broja dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba, Vlakom prema jugu, Stela, Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997) i autor knjige dnevničkih zapisa *Ispod crte* (2005), filmski je kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Filmske tekstove probrao je u knjizi *Kao na filmu: ogledi 1965-2008* (2009). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2005. te iste nagrade za životno djelo, kao i niza nagrada za dokumentarne i igrane filmove.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, video i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofska tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija filmologije. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez, Vjenac, Večernji list, Vip.movies* i dr.).

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je recenzije na internetskoj stranici *Filmski.net*.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, eseist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992 živi u Kanadi. Objavljivao u *Filmskoj kulturi, Oku, Quorumu, Književnoj reči, Književnim novinama i Letopisu Matice srpske*. Autor je knjige *Nije sve to bio rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd 2003).

Željka Matijašević (Zagreb, 1968), diplomirala komparativnu književnost i francuski na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1993), gdje je danas izvanredna profesorica na Odsjeku za komparativnu književnost. Magistrirala je (1997) i doktorirala (2000) radovima o lakanovskoj psihanalizi na Cambridgeu. Objavila je knjige *Lacan: ustrajnost dijalektike* (2005) i *Strukturiranje nesvesnjog: Freud i Lacan* (2006).

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisā*, surađivala je u više novina i časopisa. Urednica je Naklade Hrvatskog filmskog saveza i potpredsjednica Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dvostruka dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1996, 2006).

Jerelena Ostojić (Zenica, 1984), apsolventica sociologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalna suradnica u *Zarezu*, objavljivala na Trećem programu Hrvatskog radija i uredovala *Diskrepanciju*.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, magistrirala i doktorirala filmskom temom na Filozofskom fakultetu u Zagreb. Surađnica na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glasba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003).

Bosko Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Surađuje na Hrvatskoj televiziji i radju.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uradio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Stipe Radić (Šibenik, 1987) student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Na natječaju Human Rights Film Festivala podijelio drugo mjesto za filmsku kritiku. Objavljuje i poeziju.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977) diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; kao filmski arhivist i povjesničar radio u Hrvatskoj kinoteci (2002-2010), god. 2007-2010. načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva. Scenarist i koredatelj dokumentarnog filma *Druga strana Wellesa*. God. 2010. Dobitnik Nagrada Vjekoslav Majcen za istraživanje i promoviranje hrvatske filmske baštine.

Romana Rožić (Velika Gorica, 1963), diplomirana filmska i TV redateljica (1999), autorica TV emisija i dokumentarnih filmova (*Savka - ruža hrvatska, Parlaonica i dr.*; radi i u kazalištu (*Breza*).

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu, Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavila je knjigu proze *Pustolovine Glorije Scott* (sa stripovima Ivane Armanini) te *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova* (2009). Dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2007.

Jurica Starčević (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), studira diplomski studij filmske režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje je završila preddiplomski studij filmske i TV režije; studentica komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, 1967), filmski montažer i kritičar (*Kinoteka itd.*), izrađuje znanstveni magisterij iz povijesti hrvatskog filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Montirao je filmove i TV serije Lukasa Nole, Hrvoja Hribara, Petra Krelje i dr.

Uroš Živanović (Rijeka, 1981), apsolvent je antropologije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Glavni je urednik časopisa *K*.

Iva Žurić (Zagreb, 1979) diplomirala je sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; izvanredna je studentica filozofije i religijske kulture na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove. Od 2008. znanstvena je novakinja zaposlena na Odsjeku za kulturne studije Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavljivala je u *Zarezu, Filozofskim istraživanjima, Libri liberi, Novom listu* i drugdje.

UPUTE SURADNICIMA

Hrvatski filmski ljetopis kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI), koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da prilikom predaje tekstova izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prve objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilježi.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisk (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

Tehničke upute: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

Citiranje: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, krenil: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju označke a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.