

hrvatski filmski ljetopis



god. 16 (2010)

broj 63, jesen 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 Palihić (prijevod sažetaka / translation of summaries)

Duško Popović (bibliografije/bibliographies)

Anka Ranić (UDK)

Dizajn i priprema za tisak / Design and pre-press: Barbara Blasin

Naslovница / Front cover: Od srca (Mani Ratnam, 1998)

Stražnje korice / Back cover: Mumbai 1996.

Fotografije uz temat *Ante Babaja (1927-2010)* dio su Zbirke fotografija domaćeg filma Hrvatske kinoteke (Hrvatski državni arhiv), osim fotografija *Dobrog jutra*, koje je ustupio producent Tomislav Jagec

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. rujna 2010.



SADRŽAJ 63, jesen 2010.

UVODNIK 5 Naša štampa

- LICA SVJETSKOGA FILMA** 6 Igor Grbić / Od klasične sanskrtske književnosti do Bollywooda: modernost i tradicionalnost erotike u indijskom komercijalnom filmu
26 Iva Polak / Aboridžinski Samson i Dalila
33 Ljiljana Mikulčić / Trilogija Koker Abbasa Kiarostamija
38 Özgür Yaren / Global fears – local dressing: new Turkish horrors

- ANTE BABAJA (1927-2010) (II)** 46 Diana Nenadić / Pisanje sebe pogledom: *Dobro jutro Ante Babaje*
52 Ivana Keser Battista / Filmski eseizam Ante Babaje: tijelo kao proces suđenja
58 Juraj Kukoč / Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje
64 Vladimir Šeput / Stilizirani filmski svijet: kratkiigrani filmovi Ante Babaje

- STUDIJE** 70 Midhat Ajanović / Tamna strana Potemkinovih kulisa: sovjetski animirani film od animiranih agitki do animacije otopljanja u filmovima Fjodora Hiruka

- FESTIVALI I REVIE** 94 3. Subversive Film Festival (2010) - Retrospektiva jugoslavenskog filma 1955-1990: Povjesne poslastice i otkrića, Damir Radić
106 20. Svjetski festival animiranog filma Animafest (2010): Nove tendencije i kriteriji izvrsnosti, Jurica Starešinčić
111 57. Festival igranog filma u Puli (2010): Nacionalni program: Osvježavajuća debitantska ostvarenja, Krešimir Košutić
115 57. Festival igranog filma u Puli (2010): Međunarodni program: Reprezentativan izbor nehollywoodskog mainstreama, Tomislav Kurelec
120 12. Motovun Film Festival (2010): Uhodani stroj, Igor Bezinović

- NOVI FILMOVI** 124 Kinoreportar: Cesta, Mario Slugan / Che: dio prvi, Marijan Krivak / Imaginarij Dr. Parناسusa, Karla Lončar / Kapitalizam: ljubavna priča, Boško Picula / Odlasci, Dragan Rubeša / Početak, Tomislav Šakić / Samac, Mima Simić / Svi na Woodstock, Josip Grozdanić / Zakon ulice, Tomislav Čegir
150 DVD-i: Na rubu raja i Solino, Josip Grozdanić / U kraljevstvu divljih stvorenja, Karla Lončar

- NOVE KNJIGE** 157 Janko Heidl / Ozbiljna, kvalitetna i autoritativna knjiga / Ivo Žanić, *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? (O sociolingvistici animiranih filmova)*, 2009.
160 Janko Heidl / Osobni pogled / Mate Ćurić, *Kino Pistola (Filmska Pula)*, 2010.

- DODACI** 163 Kronika / Filmografija kinoreportara / English summaries / Errata corrigé / O suradnicima / Upute suradnicima

**CONTENTS****63, Fall 2010****EDITORIAL** **5** **To be published**

- THE FACES OF WORLD CINEMA**
- 6** **Igor Grbić /** From classical Sanskrit literature to Bollywood: modernity and traditionality of eroticism in Indian commercial cinema
 - 26** **Iva Polak /** Aboriginal Samson and Delilah
 - 33** **Ljiljana Mikulčić /** *The Koker Trilogy* by Abbas Kiarostami
 - 38** **Özgür Yaren /** Global fears – local dressing: new Turkish horrors

- ANTE BABAJA (1927-2010) (II)**
- 46** **Diana Nenadić /** Writing yourself with a gaze: *Good Morning* by Ante Babaja
 - 52** **Ivana Keser Battista /** Essayistic component in Ante Babaja's films: body as a trial
 - 58** **Juraj Kukoč /** The body and emancipation from the body in Ante Babaja's documentaries
 - 64** **Vladimir Šeput /** Stylized world of film: short fiction films by Ante Babaja

- ANIMATION STUDIES** **70** **Midhat Ajanović /** Dark side of Potemkin villages: Soviet animation from animated campaigns to animation of melting down in Fyodor Hitruk's films

- FESTIVALS** **94** **3rd Subversive Film Festival (2010) - Retrospective of Yugoslav Film 1955-1990:** Historical delicacies and revelations, Damir Radić
- 106** **20th Animafest – The World Festival of Animated Film (2010):** New tendencies and excellence criteria, Jurica Starešinčić
 - 111** **57th Pula Film Festival (2010):** National competition: Refreshing debutant achievements, Krešimir Košutić
 - 115** **57th Pula Film Festival (2010):** International competition: Representative selection of non-Hollywood mainstream, Tomislav Kurelec
 - 120** **12th Motovun Film Festival (2010):** Well-tuned machine, Igor Bezinović

- NEW FILMS** **124** **Theatres: The Road, Mario Slugan / Che: Part One, Marijan Krivak / The Imaginarium of Doctor Parnassus, Karla Lončar / Capitalism: A Love Story, Boško Picula / Okuribito, Dragan Rubeša / Inception, Tomislav Šakić / A Single Man, Mima Simić / Taking Woodstock, Josip Grozdanić / Brooklyn's Finest, Tomislav Čegir**
- 150** **DVD: Auf der anderen Seite and Solino, Josip Grozdanić / Where the Wild Things Are, Karla Lončar**

- NEW BOOKS** **157** **Janko Heidl /** A serious, superb and authoritative book / Ivo Žanić, *Kako bi trebali govoriti hrvatski mađarci? (O sociolingvističi animiranih filmova)*, 2009
- 160** **Janko Heidl /** Personal View / Mate Ćurić, *Kino Pistola (Filmska Pula)*, 2010

- APPENDICES** **163** **Chronicle / Filmographies / English summaries / Errata corrige / Contributors to this issue / Submission guidelines**

Naša Štampa

U jesenskim danima kada ovaj, 63. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* odlazi u tisak, počinje središnji filmski događaj u metropoli, Zagreb Film Festival, a u kinodvorane pristižu prvi domaći filmovi s Festivala igranog filma u Puli. Ovogodišnja Pula pokazala je, izgleda, manji zamor hrvatskog filma (ove godine nema ničega blizu *Metastazama* ili *Crncima*), a sarajevski festival pak također nije pokazao naklonost hrvatskim dugometražnim filmovima – ove su sezone u điru (ili, rekli bi neki, *in*) autori nove generacije i njihovi kratki igrani filmovi – a da je na potezu nastup nove generacije pokazuje uostalom i broj debitantskih filmova na Puli, čemu treba dodati i sve zanimljivije koprodukcije (poput *Bese* i *Na putu*) ili glavne uloge naših glumaca u slovenskim ili bosanskim filmovima. Pitanje je treba li ekonomski i moralni kolaps u kojem se nalazi hrvatsko društvo povezivati s produkcijom filmova (ipak, natječaj HAVC-a za igrane filmove bio je prešao sve rokove), ali naš časopis svakako osjeća krizu kulturnog sektora, čiji je godinama pasivno i nekritički provođen kružni sistem potpore i otkupa počeo kolabirati iznutra, izgubivši automatizirani sistemske priljev novca za čiju potrošnju mnogi nisu trebali polagati račune. Ipak, usprkos nešto slabijem elanu koji je logičan uslijed prečih potreba kao što su plaćanje računa i gola egzistencija, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i njegovim autorima ne manjka volje da se piše o filmovima, dok je god filmofilske ljubavi s kojom se gleda film. Donji prag je uvijek, dakako, i održavanje stručnog standarda, ona crta ispod koje naša struka (pisanje o filmu) neće ići, održavajući svoje etičke i profesionalne standarde i ne bivajući medijski banalizirana niti ići u službeni organ (a ponajmanje distributera). To znači pisati s kritičkom sviješću i uljudnim odnosom prema predmetu i kontekstu. To znači nikome se ne ulagivati, ali niti se zatvarati u svoje kule, ili nedajbože akademske kabinete – *Hrvatski filmski ljetopis* objavljuje umalo svakog pisca o filmu u nas, i stoga njegov stil ima raspon od eseizma do akademske teorije najvišeg mogućeg stupnja. To znači znati u kojem trenutku pišemo. Prije više od pola tisućljeća, jedan je pisar na margini prve knjige tiskane na hrvatskom jeziku zapisao: *Vita, vital! Štampa naša gori gre!* Neka napreduje i hrvatska kinematografija – tj. snima dobre filmove – ali mi ipak prije svega želimo da napreduje naše pisanje o filmu – s barem još jednim (komercijalnim) časopisom, da nam olakša teret, s redovitim izlaženjem, s redovitim honorarima, s održanim rokovima, s dobrim festivalima, sa suvislom javnom televizijom, s punim kinodvoranama, s puno dobrih filmova...

Tomislav Šakić



Lagaan (Ashutosh Gowariker, 2001)

Igor Grbić

Od klasične sanskrtske književnosti do Bollywood-a: modernost i tradicionalnost erotike u indijskom komercijalnom filmu

63 / 2010

Nakon desetljeća intelektualnog podcjenjivanja, Bollywood je predstavljen na načine koji naglašavaju njegove pozitivne psi-hološke, socijalne, kulturne i estetske aspekte. Sve ga se više doživljava kao duboko ukorijenjenog u indijski milje (pa čak i nadilazi njegove granice). Ovaj rad obrađuje vezu između očitih erotičkih komponenti indijskog popularnog filma i erotizma u klasičnoj sanskrtskoj književnosti. Ta kinematografija predstavlja ujedno i nastavak tradicije i prekretnicu koja odgovara potrebama i ukusu nove Indije.

Indijski komercijalni film

S preko tisuću novih naslova na godinu Indija je na samom svjetskom vrhu po količini proizvedenih filmova. Uz to, Indija je i zemlja s jednom od najbogatijih i najrazvedenijih povijesti književnosti. Erotika – shvaćena u najširem rasponu, od seksa i seksualnosti uopće do romantične ljubavi – nezaobilazna je tema svake kinematografije i svake književnosti, pa tako nije mimošla ni one indijske. Cilj je ovog članka pokazati na koje je načine indijski film ostao vjeran prikazu erotike u klasičnoj književnosti, a na koje se od njega odmaknuo. Treba pritom odmah precizirati da se pod klasičnom književnošću ovde misli u prvome redu na onu pisani sanskrptom, iako je to jednačenje u praksi već odavno postalo samorazumljivo. Istine radi, ipak, napomenimo da će, premda ćemo se dotaknuti i književnosti pisanih kasnijim, takozvanim srednjoindioarijskim jezicima ili *prākṛtīma*, u potpunosti izostavljenom ostati druga velika književnost klasične Indije, ona tamilska, koja pripada južnom i uvelike zasebnom kulturnome krugu. Istine radi, valja precizirati i da se pod indijskim filmom misli ovdje ponajprije na popularni, komercijalni film hindskog jezičnog izraza, koji nastaje mahom u Mumbaiju, mada se u praksi i to obično podrazumijeva. Međutim, premda velika većina one goleme količine filmova koju Indija godišnje proizvode pripada upravo toj kategoriji – nazvanoj Bollywood,

i to cijepljenjem početnoga glasa bivšeg imena grada, Bombaja, na Hollywood – nisu svi indijski filmovi komercijalni, niti se svi komercijalni proizvode isključivo u Mumbaiju (vrlo jaku filmsku industriju – prozvanu Kollywood – ima i opet tamilski glavni grad Chennai, done-davno Madras, dok se naziv Tollywood rabi za popularne filmove kako Andhra Pradesha, tako i one bengalske). Za širu kontekstualizaciju i dublje razumijevanje erotike u klasičnom, književnom mediju, a osobito u onom modernom, filmskom, korisnim će se pokazati i upućivanje na izvanfikcionalnu dimenziju indijske erotike.

Među kritičarima te umjetnički i intelektualno zahtjevnijim gledateljima indijski se komercijalni film, bilo u inozemstvu bilo u samoj Indiji, desetljećima percipirao isključivo kao jeftina zabava za nepismene mase koja zavređuje samo sprdnju. Tipične zamjerke uključivale su napadnu melodramatičnost, kič u praktički svim aspektima filma, gomilanje slučajnosti, neindividualizaciju likova, staticnost na razini njihova razvijanja, ali i onoj pripovijedanja, naglasak na vanjštini u prikazu radnje i likova, sirovost i naivnost diskurzivnih mehanizama, glumačko afektiranje, stalno karnevalsko ozračje, centrifugalnost i disperzivnost pripovijedanja, nerealističnost likova, visokoparnost dijaloga itd. (više u Lal i Nandy, 2006, osobito str. xiii; Sarkar, 1957: 10; Vasudevan, 2005: 101). Razumljivo je da takve kritike nisu mogle ostati bez svojega sociološkog korelata. Ugledni bengalski kritičar i teoretičar filma Chidananda Dasgupta možda je i najdugovječniji zastupnik ideje da masovni filmovi – ali i njihovi gledatelji, onesposobljeni da razlikuju ekransku od prave stvarnosti – ostaju ušančeni u predmoderne mentalne okvire, koji svojom iracionalnom odanošću stanovitim ideološkim i mitskim obrascima vode Indiju u neizbjegjan politički kolaps (Dasgupta, 1981. i 1991). Ashis Nandy sagledava pak istu kinematografiju kao sredstvo kojim se izražavaju stajališta, frustracije, strahovi, želje i idiomi sirotinjskog života s ulice. Još i više, "normalan" bombayski film mora biti "sve za svakog", obuhvatiti svu raznorod-

nost indijskih etničkih i životnih skupina,¹ a njegovim proučavanjem proučavamo zapravo indijsku današnjicu u najsirovijem obliku: on je njena karikatura, zanijekani identitet moderne Indije vraća se filmom u fantastičnom ili čudovišnom obliku kako bi tu Indiju progonio (Nandy, 1998). Uvelike na tragu kulturnih studija birmingamske škole i Stuarta Halla, Fareed Khazmi piše o hegemonijskoj omči konvencionalnog hindskog filma zauzlanoj oko psihe indijskog stanovništva (Kazmi, 1999).

Pozitivniji pristupi toj kinematografiji staju se javljati početkom 1980-ih. E. Barnouw i S. Krishnaswamy objavljiju 1980. knjigu u kojoj je doživljavaju kao artikulaciju strahova i želja gledatelja glede sukobljenih zahtjeva tradicije odnosno modernoga doba, a koja se ostvaruje oslanjanjem na mlađenacku ljubav i dogovoren brak, sustav miraza, položaj žena i prvenstvo združene porodice.² Ta artikulacija djeluje blagotvorno jer gledateljima, osobito muškima, nudi kroz svoje arhetipske likove i porodične odnose umirujući osjećaj neprekinutog ostanka u tradiciji, omogućujući im tako da bez griže savjesti očijukaju onda s modernim stečevinama pozapadnjačenja (Barnouw i Krishnaswamy, 1980, a slično onda i Valicha, 1988. te Derné, 2000). Konkretnim žanrovskim i ideološkim mehanizmima na kojima počiva gledateljski užitak pozabavio se dijelom zbornik iz 1985. (Lutze i Pfeiderer, 1985), a u filmskom časopisu *Screen* iste su godine slično pisali Rosie Thomas (1985) i Vijay Mishra (1985). Možemo smatrati da je dostoјnim predmetom akademskog zanimanja hindski film postao 1990-ih, a nadalje nakon pojave *Enciklopedije indijskoga filma* (*Encyclopaedia of Indian Cinema*), koju su 1995. priredili Ashish Rajadhyaksha i Paul Willemen (prerađeno izdanje 1999). Za njom je uslijedila prava bujica akademskih monografija i zbirkogleda, nadahnuta ponajprije kulturnim, filmskim i postkolonijalnim studijima.

Za naše razmatranje najvažnije su vrlo česte kritike hindskog komercijalnog filma kao krajnje nerealističnog i eskapističkog (više u Derné, 2000), degeneriranog zastranjenja u odnosu na "uzorni", umjetnički film, "zdravo" ukorijenjen u stvarnosti, oprimjeren već i opusom svjetski najpoznatijeg indijskog redatelja, Satyajita Raya.

Problem je kod takve kritike što svoju premisu tretira kao apodiktičnu, to jest u tome što polazi od njoj samozumljive pretpostavke da bi, kako to kaže Shakuntala Banaji, gledatelji uopće trebali vjerovati kako postoji savršena sukladnost između teksta i njihovoga svijeta (Banaji, 2006: 1). Ti filmovi jesu realistični, što je još i kako vidljivo iz živih reakcija gledatelja na nerealistične scene te njihovih naknadnih prepričavanja istih, samo što je nijeo o realističnosti drugačijeg, emocionalnog reda (ibid., 2). Pišući o sapunici *Dallas* i njezinu djelovanju na gledatelje, Ien Ang također govori o "emocionalnom realizmu" (1985: 44), što je izraz kojim će se poslužiti i Sudhir Kakar, psihanalitičar čijim ćemo se zapažanjima o seksualnom, ljubavnom i filmskom svijetu Indijaca obilato vraćati. Iako je zanimanje za odnos između tekstualnih i indijskih društvenih struktura, kao i za tipične žanrovskе osobine hindskoga filma, rođeno još 1970-ih, iako je smjesta potvrđeno i zadovoljstvo što izvire iz gledanja takvih filmova, sve to još uvijek odveć često i olako vodi pesimističkom zaključku da indijski popularni film i njegova domaća publika nepopravljivo bježe od same istine, što je zapravo prije svega još i jedna inačica u filmskoj i književnoj kritici tako okorjele metaleptičke zablude, zbog koje ove svojim resornim umjetnostima pristupaju kao neautonomnim svjetovima, temeljito uvjetovanim svjetom iz kojeg dolaze tek njihovi oblikovatelji. Mekšu liniju predstavlja primjerice Kishore Valicha. U svojoj knjizi posvećenoj indijskome filmu on nipošto ne nijeo da je ovaj suprotstavljen izvanjskom, kaotičnom svijetu njegovih proizvođača i potrošača, da je "kreacija parafizičkih značenja" koja psihološki snaži duboka uvjerenja što tvore nesvesnu i polusvesnu osnovu indijske psihe, ali ističe i da se takvi konstruktii utkvivaju u snolikost života prosječnog Indijca pa tako pomažu u njegovu prevladavanju straha i bespomoćnosti. Popularni film nastoji utažiti skrovite želje svojih gledatelja, posredno ih suočavaju sa seksom, glamurom, bogatstvom, stvarima koje ovima nedostaju, za kojima žude, ali prema kojima se ne usuđuju vinuti (Valicha, 1988: 20-31). Nastojat ćemo, međutim, pokazati da je i takvo stajalište odveć reduktivno budući da film shvaća isključivo kao fikcionalno

¹ Zbog takve su svoje inkluzivnosti ti filmovi poznati i kao *masala films*, prema tipičnoj mješavini začina.

² Združena ili proširena porodica, *joint family*, tradicionalna je pa-

trijarhalna porodično-rodbinska zajednica u kojoj bračni par živi sa svojom djecom, ali i muževim roditeljima te njegovom braćom i njihovim obiteljima.

ispunjene realno neispunjivih želja, a ne prepoznaće u tom filmu elemente bliske romansi, bajki i mitu, elemente koji u odnos gledatelja prema njemu uključuju stoga i mnogo dublje, arhetipske slojeve, od kojih su neki vrlo svojstveni indijskoj psihi bez obzira na društveni položaj i ovakvu ili onaku pripadnost.³ Indijski komercijalni film puno je složeniji i višeslojniji fenomen no što misle oni koji ga ismijavaju. Ako i priznamo da njegovi umjetnički dometi, u strogo estetskom smislu, nisu osobiti, time smo u svojoj kritici iscrpli tek jedan od njegovih slojeva. "Nijedan drugi umjetnički žanr", upozorava D. R. Nagaraj, "ne zrcali psihu Indijaca u mjeri u kojoj to čini popularni film: kino je hram, psihijatrijska klinika, parlament i sudnica, a sve je to za njih, naravno, samo po sebi velik izvor zabave" (Nagaraj, 2006: 87). San nije samo virtualno zadovoljavanje želja, nego i izraz dublje čežnje pa tako treba razumjeti i slikovitu konstataciju da je indijski popularni film postao "vrhovnim svećenikom u hramu indijskog sna i žudnje" (Trivedi, 2006: 51-52).

Znamo li uza sve rečeno i to da su filmovi o kojima je u ovom tekstu riječ nerijetko opisivani kao celuloidna inačica indijskih pučkih igrokaza, s poznatim spektrom stalnih likova, neizostavnim glazbenim i plesnim dionicama te fabulama koje tragiku isprepleću s komikom (usp. Mehta, 1998: 177), znamo li da književno-mitska podloga na kojoj bujaju nije uređenost *Biblike* ili *Iljade*, već prije *Mahābhārata*, ta epska *masala* za koju Indijci i danas kažu da sadržava sve što postoji – bolje čemo shvatiti konstataciju da je umjetnički film (koji se, bar u svojim počecima, u Indiji obilato hratio nadasve talijanskim neorealizmom) sukladan tipično modernim oblicima

spoznajnog traganja, da je vezan prepoznatljivo budnim stanjem te da stoga ne može tematizirati tipično indijsko stanje koje ti autori nazivaju sumračnim. Umjetnički je film u osnovi koloniziran (Dasgupta, 2006: 14). Kako se erotiku snašla u okvirima takve zadanosti popularnog filma – zadanosti s jedne strane društvene, a s druge oniričko-fantastične – kako se snašla s obzirom na utvrdjenost svog žanra u klasičnoj sanskrtskoj književnosti, razvidjet ćemo nakon što sagledamo stanje u potonjoj.⁴

Erotika u klasičnoj sanskrtskoj književnosti

Prema najomiljenijoj od klasičnih poetičkih teorija Indije – standardno zacrtanoj u Bharatinoj *Nātyāśāstri* (*Priručnik o drami*), nastaloj negdje krajem stare ili tijekom prvih stoljeća naše ere – postoji osam stalnih stanja, osjećaja (*sthāyibhāva*), i svaki od njih izaziva u gledatelju, čitatelju odnosno slušatelju umjetničkog djela jednu od osam *rasa*, estetskih okusa. Tako *bhāva* poznata kao *rati*, naslada, last, gradi u čovjeku *rasu* poznatu kao *śṛṅgāra*, ljubav. Postoje uz to i prolazna stanja (*vyabhicārin* ili *vyabhicāribhāva*), djelovanje kojih prikazuje u drami glumac. Kao uzroke ljubavne rase priručnici navode željenu osobu, godišnja doba, cvijeće, kozmetiku, nakit, glazbu, lijepa zdanja, odlazak u park, igru itd. Od njenih učinaka spomenimo osobite pokrete očima i obrvama, postrane poglede, tumaranje, razigrane i blage geste ili govor. To, međutim, vrijedi samo za *sambhogāśṛṅgāru*, uživanje u ljubavi, nepomiješanu ljubav kakva se očituje u združenosti para, ali ona je tek jedan od dvaju glavnih aspekata *śṛṅgāre*. Drugi je *vipralambhaśṛṅgāra*, ljubav pri razdvojenosti ljubavnika, i ona je već pomiješana s *rasom karuṇa*,

³ U svom članku Rosie Thomas (1985) navodi gledateljev emocionalni angažman ili čak emocionalnu "prekomjernost" kao općenito pozitivnu odliku u reagiranju na popularne medije. Naravno, ostaje nepobitnom istinom da doživljaj tih medija u svom konačnom obliku jest itekako ujetovan stupnjem gledateljevog obrazovanja i društvene pozicioniranosti. Ispitujući televizijske gledatelje jedne sirotinske četvrti u Goi, sociologinja i dokumentarna filmašica Anjali Monteiro potvrdila je rezultate istraživanja provedenih u sličnim uvjetima i drugdje u svijetu: gledatelji proizvode značenja koja su često bitno drugačija od onih što ih upisuju sofisticirani analitičari medija i urbani gledatelji iz srednjih slojeva. Pokazalo se, međutim, i da su zbog složenih i iznimno neuđenačenih indijskih prilika te razlike u goanskom slučaju još dramatičnije pa su mnogi serije koje bismo mi kategorizirali kao triler ili detektivske zaveli kao policijske dokumentarce (Monteiro, 1998). Važna je i napomena Firoze Rangoonwalle da u azijskim zemljama gledatelji komercijalnih filmova i inače kreću od pretpostavke da su ovi čista fikcija ili "fikcionalizirani" prema stvarnom predlošku, zbog čega ih ne shvaćaju prezbiljno, pa i ako prikazuju neki prošli rat s kojom od susjednih zemalja (nav. prema Lal i Nandy, 2006: xvii). Time se vjerojatno

objašnjava i činjenica da u tako bogatoj indijskoj kinematografiji postoji svega nekoliko filmova koji se bave i dandanas strahovito traumatičnim i aktualnim kolektivnim sjećanjem na diobu zemlje iz 1947. (*partition*), a ni ta nekolicina nije ostavila dubljeg traga. Spomenuta neozbiljnost percepcije ne znači i njenu nezbiljnost; kao i inače u Indiji, nad "objektivnom", intelektualnom istinom prevagu uvijek odnosi "subjektivna", emocionalna. Gledatelj prekorava glumca na ulici zbog nečeg zazornog što je na ekranu učinio lik kojeg ovaј glumi ili pak šalje u redakciju pismo podrške glumici da izdrži u nedaćama kojima je izložena kao junakinja serije zato što, emocionalno, itekako ozbiljno doživljava ono što je pred televizorom video i čuo, iako to ne postaje i dijelom njegova izvanjski stvarnog svijeta.

⁴ Napomenimo na kraju ovog uvodnoga dijela da općaranost Bollywoodom nipošto nije ograničena na Indije. Njegovi poklonici postoje diljem svijeta, bilo kao pojedinci bilo u sklopu pravih klubova obožavatelja. Tko ga je prepoznao i u *Moulin Rougeu* – nije pogriješio: redatelj Baz Luhrmann otvoreno je na predstavljanju svoga filma u Mumbaju priznao da je njegov film nadahnut bollywoodskom tradicijom (Bunker, 2001: 7).



Poklonstvo (Shakti Samanta, 1969)

LICA SVJETSKOGA FILMA

63 / 2010

tugom. I sama se dijeli s obzirom na mjesto koje zauzima u idealnoj romansi i prema uzroku odvojenosti. Moguća je, primjerice, ljubav na prvi pogled ali prije punog uživanja, ljubav spriječena roditeljima ili izgonom, ljubav obuzdana povrijedjenim ponosom ili ljubomorom. Svaka je od tih podvrsta razvila vlastite književne konvencije. Ako ima nade u ponovni susret, govorimo o *śṛṅgāri*. Ako nade nema, pretegnut će *karuṇa*. Veliki klasični teoretičar Abhinavagupta (10/11. st.) ističe da se vrhunac draži postiže kad se ta dva aspekta *śṛṅgāre* združe, kao kod tipa *mānīnī*, žene uvrijeđene zbog nevjere ili bar sumnje na nju; ljubavnik tad udobrovoljuje svoju dragu govoreći joj da joj bijes samo uvećava ljupkost ili da će oprost dovesti ljepotu njezina lica do savršenstva (v. primjere u Ingalls, 1972: 165-174). Velika sklonost Indijaca prema klasifikacijama svih vrsta očituje se i kad je riječ o *śṛṅgāri*. Navodi se niz tjelesnih osobina vezanih uz ljubavni osjećaj, pogotovo kod junakinja, geste koje naznačuju buđenje ljubavi (*hāva*), konačno očitovanje ljubavi (*helā*). Razvrstavaju se njeni izrazi i modusi, pobrajaju tipovi junaka i junakinje, deset stupnjeva u razvijanju ljubavi – od čežnje do smrti zbog neutaženosti – situacije u kojima se žena može naći itd.⁵

Nama će ovdje ipak biti zanimljivije saznati ponešto o načinima na koje se *śṛṅgāra* otjelovila u samim tekstovima *kāvye*, kako sanskrtska predaja naziva svoju književnost. Pored zasebnih rodova kao što su *natya saśṛṅgāra* (erotiska drama) ili *bhāṣṇa* (monolog koji obrađuje život kurtizana), ljubavna *rāsa* provijava kroz niz pjesničkih, proznih, dramskih i miješanih djela. Začetke nalazimo već u *Rgvedi*, poglavito u "priči" o Purūravasu i Urvašī (X, 95)

te onoj o blizancima Yami i Yamī (X, 10). Obje upućuju na osjećenu ljubav, ali njihov tragičan završetak - tako neobičan za klasičnu indijsku književnost - a još više pojedine naznake u njihovoj fabuli i razriješenju, mjestimičina dijalogičnost te rodoskrvna narav potonje veze, daju naslutiti da se vjerojatno prije radi o prežicima nekog prastarog žrtvenog obreda, čiji je pun kontekst izgubljen.⁶ Ovdje nam nije cilj iznijeti katalog djela u kojima erotski element igra znatniju ulogu pa ćemo zato tek uzgred spomenuti nekoliko važnijih autora i djela, a onda se radije posvetiti sukusu same *rāse*. Bhāsina (vjerojatno početkom nove ere) drama *Svapnavāsavadatta* (*Vāsavadattin san*), o dubokoj ljubavi i žrtvi u njeno ime, nerijetko se smatra jednom od najboljih sanskrtskih drama. Među učestalim pričama o nevjernim ženama i prepredenim kurtizanama svakako se ističe Daṇḍinov (6/7. st.) roman *Daśakumāracarita* (*Dogodovštine deset kraljevića*). Erotikom je prožeta i Subandhuova (7. st.) drama *Vāsavadattā*, uzo- ran primjer visokog stila, te roman *Kādambari*, što ga je u 7. stoljeću napisao Bāṇa (Bāṇabhaṭṭa). Bhavabhūtijeva (8. st.) drama *Mālatīmādhava* (Mālatī i Mādhava) često se navodi kao indijski *Romeo i Julija*, samo što je ovdje završetak nužno sretan. Najveće ime u toj književnoj tradiciji jest Kālidāsa (4/5. st.). Njegovo najslavnije djelo, drama *Abhijñānakuntalā* (*Prepoznavanje Šakunte*), obrađuje staru priču o naslovnoj junakinji koja se uspijeva izboriti za kralja Duṣyantu i njegovu ljubav. *Ritusamhāra* (*Niska godišnjih doba*), poema istog autora, prati ljubavnike kroz šest godišnjih doba, dok ih poema *Meghadūta* (*Oblak glasnoša*) nalazi razdvojene te postaje rodonačelnikom novog žanra, koji redovito opjevava upravo *vipralambhaśṛṅgāru*.

⁵ Zainteresirani će čitatelj više o *śṛṅgāri*, teoriji *rāsa* i općenito o staroindijskim poetikama pronaći u svakom pregledu sanskrtske književnosti.

⁶ Motiv Purūravasa i Urvašī kasnije je više puta obrađen kao prava ljubavna priča, sa sretnim krajem, pri čemu se, očito kao nuspojava postu-

pnog potiskivanja matrijarhalnog patrijarhalnim režimom, samosvojna i stamena rgvedska Urvašī povlači pred svojom krhkijom, očovječenom inaćicom koja vene od ljubavne čežnje, primjerice u Kālidāsinoj drami *Vikramorvaśīya* (*Urvaši srčanošću osvojena*).



Poklonstvo (Shakti Samanta, 1969)

Kālidāsina epska poema *Kumārasambhava* (*Kumārino rode-nje*) veliča *sambhogaśṛṅgāru* između boga Šive i njegove supruge Pārvatī, a u drugoj njegovoј epskoј poemi, *Raghuvanṣi* (*Raghuova loza*), cijelo je jedno poglavje posvećeno romantičnim zgodama kralja Agnivarne. Prismatom je vrhu Šūdrakina (vjerojatno Kālidāsin suvremenik ili nešto stariji) drama *Mṛcchakaṭika* (*Glinena kolica*), u kojoj se autentično prikazani likovi opleću oko junaka Cārudatte, plemenitog i sasvim osiromašenog građanina, i Vasantasene, nadarene hetere koja kopni za pravom ljubavlju i majčinstvom. Od kasnijih djela navedimo Haršinu (12. st.) *Naiṣadhiyacaritu* (*Priča o Nišadhaninu*), o klasičnom paru Nali i Damayantī, ljubavnu poemu *Caurapañcāśikā* (*Pedeset lopovskih kitica*), kašmirskoga pjesnika Bilhaṇe iz 11/12. stoljeća, te upravo revolucionarnu Jayadevinu *Gītagovindu* iz sljedećeg stoljeća, koja na velika vrata uvodi ljubav između božanskoga Kṛṣṇe i pastirice Rādhe, usredotočujući se na njihovu privremenu razdvojenost. Ta je poema, koja se standardno tumači kao alegorija o odnosu između Boga i duše, iznjedrila više imitacija i svu silu pjesnika novog senzibiliteta - *bhaktija* (bogopoklonstvo) - od kojih su neki proširili temu privremenog loma između dvoje ljubavnika u niz faza i ugođaja njihove veze. Pavan Varma drži da je time u književnosti otvoren put za najrazličitije osjećaje i nebrojene preljeve romantičnog junaka (Varma, 2001: 42).

Sanskrtska ljubavna poezija ipak se radije opredjeljuje za puno kraće forme. Obično se radi o samostalnim strofama, minijaturama koje oslikavaju određeni tip, varijaciju ili situaciju ljubavne *rase*, a onda grade *śatake*, tipične zbirke od stotinu takvih strofa (*śataka* i znači stotina, centurija). Najpoznatije su Bhartṛharijeva (7. st., možda i ranije) *Śṛṅgāraśataka* te, nadasve, Amaruova (ili Amaruškina) (vjerojatno 7. st.) *Amaruśataka*. Pregršt ljubavnih pjesama raznih autora sadržana je u *Vidyākarinoj* (11. st.) *Subhāśitaratnakosī* (*Riznica blagoglagoljivosti*), najvažnijoj

pjesničkoj antologiji sanskrtske starine. Ljubavnim zgodama i uzorima obiluju i dva velika spjeva, *Mahābhārata* i *Rāmāyaṇa* – osobito prvi, zbog čega je poznat i kao *Kāmaśāstra*, priručnik iz ljubavnog umijeća – a njima vrve i *purāṇe*, spjevovi o velikim ciklusima nastajanja i nestajanja bogova i svih bića. Kad već spominjemo bogove, česte su i priče o prepredenim preljubnicima i preljubnicama koji ostaju neuhvaćeni, a zavarati uspijevaju čak i nebesnike.

Kāvya je književnost visokog stila, dvorska i elitna, sofisticirana, u mnogočemu vrlo konvencionalna, pisana jezikom koji je, bar u razgovornom smislu, već tada bio mrtav. Za prikaze ljubavi među osobama kakve su i tada kao i sada činile veliku većinu stanovništva valjanam posegnuti za tekstovima pisanim na narodnim jezicima, čiji je razvojni pravac bollywoodske djelatnike i njihove gledatelje oblikovao više nego izglačani tekstovi Kālidāse, Šūdrake i njihovih kolega. Ovdje spomenimo barem dva. *Guṇāḍhyina Bṛhatkathā* (*Velika priča*) nije sačvana, ali se po svemu sudeći radilo o zbirci ljubavnih priča, budući da su pretežito takve i njene kasnije sanskrtske verzije, od kojih je Somadevina *Kathāsaritsāgara* (*Ocean rijeka priča*) iz 11. stoljeća postala slavna (nači ćemo taj ocean i u Rushdiejevu *Harunu i Moru priča*). Drugo je djelo Hālina *Saptaśataka* (*Sedam stotina*) iz 1. stoljeća, gdje bivamo sasvim uvučeni u ovoosvjetovnu i onovremenu indijsku sela, s ljubavnim užicima i patnjama ljudi od krvi i mesa. *Śṛṅgāra* je prodrla i gdje je ne bismo očekivali pa o ljubavi raspredaju tako čak i budistički i ādānistički kanon.

U *kāvye* se, a osobito u poeziji, potanko opisuje ljepota žene, pri čemu se, kao i kod petrarkista, rado koriste ustaljeni motivi. Njene su oči vodenii ljiljani (najtamniji indijski cvijet), obrve su joj luk samoga Kāme, boga ljubavi, grudi zlatni čupovi, Kāmini cimbali ili pak podsjećaju na izbočinu sred slonovskoga čela, bedra su joj dva

debla banane itd. Ti i slični stalni motivi postaju ustajali samo u neuspjeloj poeziji; umijeće leži u njihovu značajkom variranju, smjenjivanju, reinterpretiranju i jezičnom majstorstvu. Pjesnik Nīlakanṭha cijelu je jednu *śataku* posvetio gospojinoj donjoj usni! Sve u svemu, primjećuje i Nirad Chaudhuri, muškarci nastupaju viteški, a žene su nježne (Chaudhuri, 1996: 237). Tko god bollywoodsku melodramu apriorno proglašava srce drapetljskim prenemaganjem, dobro bi postupio kad bi se najprije potrudio smjestiti tu kinematografiju u pripadajući joj kulturni kontekst, čija nam sasvim klasična književnost pjeva o prijateljicama koje svježim lišćem lopoča, ogrlicama od njegovih vlakana, sandalovom pastom ili palminim listovima uzalud pokušavaju primiriti groznicu zaljubljene junakinje lištene svoga dragog jer svi ti melemi u dodiru s njenom uzavrelom kožom istog časa izgaraju, pa čak i hladne mjeseceve zrake mogu žariti poput ognja. Ta razdvojenost, *viraha*, osobito je bolna za monsunskoga doba - inače svako godišnje doba, a katkada i mjesec, ima prepoznatljivo svoj ljubavni ugođaj - kad se, sklanjajući se od kiša, ljubavnici zatvaraju među svoja četiri zida.⁷ Sanskrtska je književnost uglavnom izvještačena, nema ništa sa stvarnošću i autentičnim osjećajima. To je mišljenje društveno-povijesnom pristupu sklonog N. Bhattacharyye (Bhattacharyya, 1975: 47), koji erotske, a pogotovo seksualne prizore s njenih stranica drži izrazom dokonosti, obijesti i frustracija visokih slojeva, među čijim je redovima ta književnost i nastajala. Nasuprot njemu, za izvanindijsko vrednovanje *kāvye* iznimno zaslужan Ingalls drži, primjerice, da sanskrtski pjesnik opise tjelesne ljepote i seksualne privlačnosti odnosno uzbuđenja nikad ne uvodi radi njih samih, nego kao polaznu točku za sugeriranje određenog čuvstva (1972: 139).⁸ Umjesto grčke drame i agonije, "priča" se u Indiji pažljivo i strpljivo gradi na međudjelovanju *bhāva* i *rasa*. Ingalls upozorava da sanskrт poznaće dvadesetak, a možda i tridesetak riječi za ljubav, od kojih mnoge bilježe neku njenu točno određenu vrstu: *anurāga* je cvjetanje ljubavi, i to više u

psihičkom nego fizičkom svjetlu, *pūrvavarāga* je ljubav prije dozrijevanja itd. (ibid., 138, 147). Za pravedniji i puniji pristup indijskom tretiranju ljubavi, ističe Ingalls, ključno je uvidjeti da zapadna poezija povezuje intenzivan osjećaj s posebnošću pojedinca, dočim u petstotinjak pjesama okupljenih u Vidyākarinoj antologiji – koju Ingalls u svom engleskom prijevodu predstavlja neindijskom čitatelju – nećemo pronaći ime ni jednog jedinog ljubavnika (ili bilo kojeg drugog čovjeka). Tipičnost pridonosi stvaranju univerzalnosti pa se tako držalo da se ljubljena zapravo veliča ako je pjesnik svede na primjereni tradicionalni tip junakinje budući da je tako ovjekovjećuje (ibid., 24-28). Na tome se, zacijelo, temelji tvrdnja česta i među indijskim autorima da *kāvya* ne poznaće romansu u punom zapadnom smislu jasne upojedinačenosti ljubavnoga para i osjećaja.

Da bismo jasnije sagledali razlike i sličnosti između erotike *kāvye* i one Bollywood-a, moramo sad ukratko razmotriti i seksualnost prve. Izričitu verbalizaciju spolnog čina nalazimo već u *Rgvedi* (X, 86), dok *brāhmaṇe* seks radije promatraju u svjetlu obrednosti i njene simbolike. U klasičnoj književnosti sami se spolni organi ili čin isprva ne spominju – no to ne vrijedi i za književnosti na narodnim jezicima (usp. Basham, 1994: 173), kao ni za sanskrtske epove – dok u kasnijem razdoblju opis spolnog čina nije nikakva rijetkost. Pritom se uvijek nastoji izbjegći sve što se smatra vulgarnim, pa tako i riječi koje izravno i doslovno upućuju na tjelesne funkcije: nije znak dobrog ukusa reći da je neki lik pljunuo, ali oblak može slobodno pljavati munje. Ljubavnik nikad ne podliježe sirovoj požudi, a spolovilo se i dalje ne spominje ni posredno. Teško je znati u kojoj je mjeri sve to zahtjev onoga što *samskrtski pjesnik i samskrtski poetičar* smatra estetskim, a u kojoj već izraz seksualnog čistunstva kakvo će se razmehati tijekom kasnijih stoljeća. Ingalls ponovno naglašava da pjesnik nije zainteresiran za sam tjelesni čin, nego za njegovo djelovanje na čovjeka (Ingalls, 1972: 151-152).⁹ U sljedećem odjeljku zagledat ćemo se pobliže u povijest

⁷ U slučaju združene ljubavi žena će pak ponosno sutradan pokazivati prijateljicama tragove ljubavnikovih zubi i noktiju (čijoj se klasifikaciji *Kāmasūtra* također obilato posvećuje). To je još jedan od klasičnih motiva koje Bollywood, namjerno ili ne, citira ili parafrazira. Tako će u filmu *Ljubavnik* će užeti mladu (*Diwale Dulhania Le Jayengem*, Aditya Chopra, 1995) umjesto spomenuti tragova osvanuti oni našminkanih ženskih usana, na prsima glumca Shahrukha Khana! U *kāvyi* su tragovi seksa na muškarcu zazorni budući da ukazuju na preljub pa ih ljubavnica prije rastanka otire, ali spomenuti film kao da je u vlastitom kontekstu taj

motiv ipak iskoristio pravilno: preljubnicom se eventualno može smatrati ona jer je on slobodan, a ona ugovorenim brakom namijenjena drugom.

⁸ Sugestija, *dhvani*, još je jedan ključan pojam sanskrtske poetike. Nju dijelom omogućuje upravo i znatna konvencionaliziranost sanskrtske poezije: katkada će biti dovoljna samo jedna tipična riječ da upućenom čitatelju dozove puno širi prizor, ugođaj i smisao.

indijske erotičnosti, kako bismo točnije kontekstualizirali i erotiku *kāvye* i onu bollywoodskog filma.

Mijene indijske erotike

Prema zasad bar na Zapadu najprihvaćenijoj pretpostavci, indoeuropski preci većine današnjih Indijaca stigli su na potkontinent negdje polovicom drugog tisućljeća prije naše ere. S njihovim dolaskom povezuje se propast još uvijek silno tajanstvene civilizacije u dolini Inda, za koju neki naslućuju da je bila dravidska, kakva je i današnja južna Indija. Slijedom takvih razmišljanja, indoeuropski su, nomadski, stočarski, patrijarhalni došljaci stoljećima potiskivali pred svojom najezdom dravidske, sjedilačke, poljodjelske i matrijarhalne domoroce. Muško je načelo postupno odnosilo prevagu nad ženskim, ali se potonje trajno utisnulo u pore prvog, proizvevši jedinstvenu shizofrenu rodnu situaciju, o kojoj će biti riječi kasnije.

Ako sve to i jest tako, stanje u seksualnosti sigurno između tih dvaju kulturnih svjetova nije bilo toliko polarizirano. Nakon prvih, spiljskih prikaza erotike, čija je starost procijenjena na dvadesetak tisuća godina, nakon putenih kipića gole božice majke i zanosne brončane plesačice iz indijske dolinske civilizacije, rgvedske nam himne doduše predstavljaju božice u prvom redu kao bezlične družice bogova, ali zato Uṣas, božica zore, nesputano razgoličuje svoje ljupke grudi te biva uspoređena upravo s plesačicom. Općenito, od rgvedskih svjedočanstava do epova – uključujući i ove – nema prepreke otvorenom prihvatanju tjelesnosti, uživanju u njoj i njezinu prikazivanju. Erotski nagon, *kāma*, ravnopravan je – ili, češće, svakako legitiman, mada podređen – ostalim životnim ciljevima: *arthi*, imetku i svjetovnim poslovima, *dharma*, ispravnosti i duhovnom radu, te kasnije pridruženoj *mokṣi*, konačnom izbavljenju od svih njih. Veliki upanišadski učitelj Švetaketu bio je učen i u umijeću *kāme*, budistički redovnik Aśvaghoša još u prvom ili drugom stoljeću može pisati i erotске stihove, a nešto kasnije *Kāmasūtra* piše Vātsyāyana, iz svećeničke kaste *brāhmaṇa*. Prve kame ne *mithune*, ljubavne parove, zatjećemo isklesane na *stūpama* u Sānchīju i Bhārhutu iz 2. stoljeća pr. n. e., da-

kle zdanjima i opet budističkim, s kojih su se proširile na āainističke i, dakako, hinduističke hramove. Slično vrijedi i za *maithune*, prikaze spolnog čina. Te skulpture, po kojima su se hinduistički hramovi najviše pročuli u svijetu, izazvali su reakcije i interpretacije još oprečnije no što je to inače slučaj sa svime indijskim: od poznate zbumjenosti i zgražanja, preko optužbi za neiživljenu "sekstravaganciju" (Bhattacharyya, 1975: 28), do tumačenja da su one u konačnici "transpozicija monizma u jezik oblika" (Lannoy, 2006: 64). U svakom slučaju, tjelesni život, iz ovog ili onog razloga, nije bio dijametralno suprotstavljen životu duhovnom.

Kāmi, indijskom Erosu, posvećivali su u starini zasebne blagdane, usko povezane s plodnošću. I on svoje žrtve pogađa strijelom Ijubavi, a prate ga družice Rati (seksualna naslada, požuda) i Prīti (užitak) te prijatelji Proljeće i Mjesec. On je pogonska sila svijeta pa ga budizam, takvom svijetu nesklon, s pravom izjednačuje s Mārom, smrću. Ipak, ostaje svijest da je, na ontološkoj razini, on zapravo i sam dio Sveboga (usp. o tome u *Bhāgavatapurāṇi*, u Varadpande, 2007: 10) pa se, štoviše, on i rađa kao sin Kṛṣṇe, spasitelja svijeta, i njegove žene Rukmini. Glavno strukovno djelo koje mu je posvećeno bez daljnega je *Kāmasūtra*, najvjerojatnije iz trećeg stoljeća. Ona je, međutim, tek prva sačuvana erotološka rapsodija, a Heinrich Zimmer jedan je od onih koji drže da *Kāmasūtra* već utemeljuje niz kasnijih priručnika o *kāmi* kao umijeću golog užitka, okrnjenog i sasušenog, za razliku od starije predaje, koja je još čuvala ezoteričko učenje o ljubavi prodahnutoj osjećajem svetog tajanstva i jedinstva života (Zimmer, 1989: 149). Za Chaudhuri su i ti priručnici i hramske skulpture sredstva posrednog zadovoljenja za otmjene slojeve koji više nisu imali dovoljno života u sebi samima da zadovoljstvo crpe iz stvarnosti (Chaudhuri, 1996: 257), a slično u svojoj knjizi razmišlja i Bhattacharyya (1975). Ako u *Kāmasūtri* više i nema doživljaja ljubavi kao dubljeg misterija, niz je autora koji u njoj još i kako prepoznaju bar onu istu radost življenja kojom odiše i *kāvya* (Doniger i Kakar, 2006: 39), koji drže da ona ne pokriva samo seks, nego i sav spektar emocionalnog

⁹ Čini se bjelodanom da je drama prije klasičnog razdoblja bila razuzdanija. Ako Buddhinu zabranu učenicima da pohode njene izvedbe, zbog erotiziranosti, još i možemo svesti na isposnički nazivnik redovništva, već je znakovitije da Bharata u svom priručniku nastoji obuzdati sklonost prikazivanju ljubavnih djelatnosti na pozornici pa, među ostalim,

brani ljubljenje (usporedi s bolivudskom cenzurom ljubljenja). Čak se i Kālidāsi predbacivalo da je u *Kumārasambhavi* odveć otvoreno prikazao ljubovanje Šive i Pārvatī. Zanimljivo je da se autor čuvene *Kāmasūtre* koristi tehničkim izrazima *Nātyaśāstre* da označi ljubavnike i prateće sudionike.

života dvaju spolova (Agrawala, 1983: 6), te koji upućuju na mesta na kojima Vātsyāyana zahtijeva od muškarca nježan i osjećajima bogat pristup ženi (Basham, 1994: 173; Lannoy, 2006, 120; Varadpande, 2007: 110).

Premda Bhattacharyyin pristup počesto zastranjuje u pri-stranost, od silne želje da se povijest Indije prikaže kao proces stalnog srozavanja uslijed udaljavanja od idealnog matrijarhata, a u korist "neprirodnog, sirovog i nasilnog oblika patrijarhata" (1975: ix), taj je autor, a onda i njemu slični, po svemu sudeći u pravu kad povijest indijskog erotizma ocrtava kao sve izrazitije obezvrijedivanje žene i ograničavanje njene slobode. Chaudhuri govori o muškarčevu ubijanju ženine seksualnosti i slabljenju njegova senzibiliteta, zbog čega on staje pojačavati podražaje, što pogoduje razvoju antiromantičnosti, poligamije – ili monogamije koja je stroga samo za ženu – te prostitucije. On je čak sklon i kasniju seksom opsjednutu čednost tumačiti kao korelativ takvog procesa (Chaudhuri, 1996: 245-254). Aktivnu i kreativnu ulogu žene u ljubavnom suživotu, o kojoj imamo nemalo potvrda u starijoj književnosti i pojedinim putopisima stranih posjetilaca, istiskuje ideal *pativrata*, zavjetovanosti mužu, koja mjestimice – a školski je primjer *Manuov zakonik* – dobiva razmjere potpunog zatiranja ženskog identiteta pred dobrano napuhanim muškim. Razumije se da su u takvim uvjetima trpeće obje strane te da se Kāma sve više pretvarao u boga tjelesne ljubavi lišene dubljih aspekata. Uvjerljivo je mišljenje da se dobar dio ljubavne poezije, posvećene mahom izvanbračnim odnosima, počinje vremenom javljati kao izraz dubljih želja potisnutih u stvarnom životu, usporedivo s trubadurskom poezijom u Francuskoj i mnezengerskom u Njemačkoj (usp. Archer, 1957: 73, 118). Teško je točno procijeniti što je sve dovelo do takvog stanja u indijskom erotskom životu koje Sudhir Kakar, taj nadahnuti psihoanalitičar Indije, duhovito sažima krilaticom "Bez seksa u braku, molim, mi smo Indijci" (1990: 19). Odnos Indijaca prema seksu postao je naime s vremenom toliko restriktivan da je oblikованo decentno uvjerenje kako je seks dopušten samo u rijetke dane, one koji pogoduju začeću, ili pak samo one naklonjene

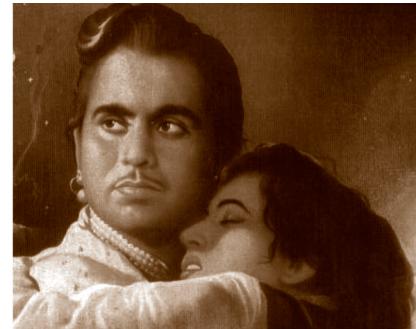
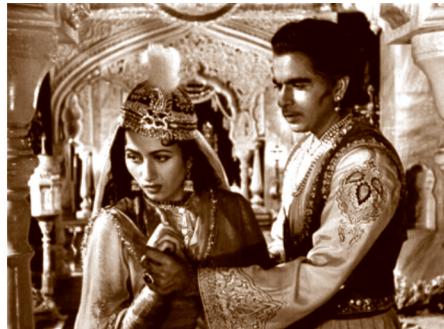
začeću muškog djeteta (ibid., 19-20). Kakar je i iz vlastite kliničke prakse uvidio da je među mnogim indijskim parovima rasprostranjen stav kako s rođenjem djeteta roditeljske funkcije trebaju zamijeniti seksualne (Kakar, 2007a: 220). Hidnski govorici najčešće za seks rabe riječi *kām i dhandhā*, posao i zanat (Kakar, 1990: 22). Svakako bi bilo pojednostavljeno svaliti svu krivnju na viktorijanski moral engleskih kolonijalnih gospodara budući da su korijeni mnogo dublji i stariji, a tražiti ih ponajprije treba u krućenju i zaoštravanju kastinskog sustava te stalnom reinterpretiranju same njegove ideje, u brahmanskom artikuliranju hinduizma kao religije u kojoj se neprestano produbljuje jaz između isповijedane i stvarne uloge tjelesnosti i ženstva, u sve izrazitijem poistovjećivanju autentično indijskog s isposničkim, duhovnim, vedantskim, nauštrb drevnjeg, ambivalentnijeg, tantričkog, a onda i u misionarskoj djelatnosti u Indiji. Takozvana neohinduistička renesansa 19. i 20. stoljeća kruna je takvog zaokreta, s Mahatmom Gandhijem kao uzornim glasnogovornikom osebujne mješavine hinduističke predaje i kršćanskog puritanstva. Treba naglasiti da se i ovdje radi o pojavi svojstvenoj višim, sofisticiranjim društvenim slojevima, dok ostali, a pogotovo seoski živalj, uvelike nasljeđuju starije, drugačije tradicije.¹⁰

Institucionalizacija uređenog braka kao jedinog poželjnog oblika – mada ih je klasična Indija poznavala osam, od kojih su četiri bila legitimna – ozakonila je i sljubljivanje ljudskih jedinki kompatibilnih kastinski, religijski, etnički, roditeljski, genetski, astrološki, ali ne i erotski. U svom posjetu Indiji Arthur Koestler tek je jedan od mnogih stranaca koji primjećuju da se dvoje mladih sreću kao stranci, upoznaju noć u krevetu, dok preko dana u združenoj porodici gotovo nikad nisu sami, ostajući bez prilike za razgovor, intelektualnu i emocionalnu interakciju.

Indijci mrze ono što vole i vole ono što mrze – ali više nego drugi (...) Nigdje drugdje nisam video zemlju u kojoj su mlade osobe suprotnoga spola tako bespomoćne i paralizirane kad su zajedno, tako intenzivno svjesne spolnosti onog drugog. (Koestler 1966, 138)

¹⁰ U vezi sa skulpturama na hramskom kompleksu Khajuraho, možda i najsjajnijem primjeru indijske erotske skulpture, Gandhi je izjavio da bi ih, kad bi to samo bilo u njegovoj moći, najradije dao otući. A. Bharati navodi zgodan primjer kako indijski studenti u posjetu tom kompleksu nisu mogli suspremnuti svoje glasno negodovanje, dok su istovremeno seljaci koji su kraj njih prolazili sklopiljeni dianova izvikivali: "Kakav prizor!" (Bharati, 1981: 61). Ta-

buziranost seksualnosti pogotovo ženama iz viših kasta ne dopušta da upotrijebe riječ za vlastito spolovilo, a Kakar navodi primjer Indijke školovane u Engleskoj koja je to mogla učiniti bez poteškoća, ali samo na engleskom (Kakar, 1990: 20). Ipak, iskustvo istog autora iz prve ruke govori da seksualnog jada nisu lišene ni najniže kaste, koje više kaste, vjerojatno projekcijom, oduvijek zamišljaju kao seksualno sasvim nesputane (ibid., 21).

*Mogulski car* (K. Asif, 1960)

U današnjoj se Indiji, primjećuje njemački psihanalitičar Medard Boss, brak shvaća prije kao aranžman za razmnožavanje, bez visokih osobnih očekivanja i prohtjeva kakve pripisujemo bračnoj zajednici na Zapadu. Odgoj sasvim male djece uključuje slobodno druženje između spolova, nepriječenje nagosti, vršenje nužde bez stida, zbog čega nema gomilanja Zapadu svojstvene seksualne nadraženosti, no negdje između četvrte i šeste godine nema više slobodne predgenitalne prakse, uvode se stroga pravila čistoće, erotske zakinutosti i spolne segregacije. Sam se brak pak ugovara vrlo rano, čime se uspijeva izbjegći znatan dio libidinozne napetosti koju zapadna mladež svojim kasnjim vjenčanjem usmjerava prema opterećujućoj paleti seksualne prakse (Boss, 1966: 75-77).

Kāma je vremenom u golemoj mjeri lišen śrīngāre, ljubavnog čuvstva u svoj njegovoj razvedenosti, te je on sve više stao nalikovati na svoju pratiļju Rati, oličenje sirove seksualnosti. Kada ova mine, život se bračnog para i prečesto svodi na zajedljivo međusobno trpljenje. Današnja Indija, međutim, prolazi kroz burno razdoblje modernizacije, koja sigurno neće uskrisiti sentiment kāvye ili nekih još starijih vremena, ali koja među urbanu mladež već uvodi vidljive promjene, u mnogočemu nalik na zapadnu seksualnu revoluciju. Ipak, s paralelama ne treba pretjerivati. Indija nije samo zemlja izrazite modernizacije. Erotološko istraživanje što je u okrilju uglednog indijskog tjednika *India Today* provedeno 2007. na 2563 para između 21 i 50 godina starosti, u 11 većih gradova, u mnogim je kategorijama otkrilo, istina, modernizacijske tendencije u odnosu na prethodna istraživanja takve vrste, ali se isto tako pokazalo da je čak 77% ispitanika i dalje za ugovoreni brak (72% čak i u skupini od 21 do 30 godina starosti), a samo 20% za brak iz ljubavi (ostali ne

znaju ili se ne žele izjasniti). Omjer s obzirom na spol pri tom je praktički ravnopravan (za ugovoreni je brak 76% muških i 78% ženskih ispitanika, a za ljubavni 22% muških i 19% ženskih), dok se među zaposlenim ženama čak 74% opredjeljuje za ugovoreni brak.

Takvi rezultati zapravo i ne začuđuju pretjerano. Ugovoreni brak nipošto nije takav bauk kakvim se na Zapadu rado predočava, pogotovo u današnje doba, kad roditelji nerijetko nastupaju više kao posrednici i usmjeravatelji nego samodovoljni donositelji konačne odluke. Osim toga, porodica i danas ima u Indiji težinu teško zamislivu na Zapadu, a vrlo je važna i činjenica da ondje i dalje živi drevno shvaćanje kako je svaka žena očitovanje ženskog načela, svaki muškarac muškog, pa je samim time i svaki brak svet, onaj grčki *hieros gamos*, budući da se njime ponovno uprizoruje stapanje dvaju pranačela. Erotika, primjećuje Lannoy, nije u Indiji nešto privatno, kao u romantičnom individualizmu. Zapadni pojam romantične ljubavi ne bi bio nikad nastao bez isto tako zapadnog pojma upojedinačene ličnosti. Na Malrauxovu tragу taj autor ponavlja kako bi Indijac, da bi u romantičnoj ljubavi izgubio sebe, trebao u sebe najprije vjerovati (Lannoy, 2006: 67). Postoji cijela tradicija koja ljudsku ljubav shvaća kao stvarno ponavljanje ljubavi Rādhе i Kṛṣṇе, sredstvo izbavljenja iz svijeta kroz zanosnu i uvijek simboličnu uplenost u njega. Indijski komercijalni film ponio je na tisućama svojih vrpci vidljive tragove sve te ljubavne polifonije.

Erotske fantazije i stvarnosti Bollywood-a

Razumijevanje bollywoodskog filma nije moguće bez razumijevanja uloge što je u indijskom društvu igraju priča i fantazija. Cilj svoje knjige o indijskoj seksualnosti Sudhir Kakar i određuje kao rasvjetljavanje funkcije što



Bobby (Raj Kapoor, 1973)

LICA SVJETSKOGA FILMA

63 / 2010

je *oneiros*, san, ima u indijskoj priči o *erosu* (Kakar, 1990: 1). Priča je u tom dijelu svijeta još uvijek glavni medij i pouke i poruke, a mnogi je psiholozi i drže najučinkovitijom u svakodnevnom međuljudskom iskustvu (ibid., 3). HINDSKI popularni film fantastična je priča, kolektivna fantazija, s prepoznatljivim elementima bajke (ibid., 27-30). U Indiji, osim toga, dječji svijet i jest uvelike dio i odrasle svijesti (ibid., 28). Vizualnost je njenih filmova snolika, a s bajkom dijele ovi primjerice sretni završetak, pojednostavljivanje situacija, tipiziranje likova i zanemarivanje detalja (29). Prigovor da su ti filmovi nerealistični Kakar tumači kao sud zasnovan na suženom viđenju stvarnosti budući da postoji i psihološka stvarnost pa on, parafrazirajući Bettelheima, zaključuje da ti filmovi možda jesu nestvarni u racionalnom smislu, ali zasigurno nisu i neistiniti (30). Filmolog Probal Dasgupta ističe da se u Indiji na fantaziju oduvijek gleda kao na pravi izvor osobnoga ega i svjetotvorne spoznajne djelatnosti (Dasgupta, 2006: 7), a Kakar dopunjaje da su hindski filmovi fantazija u značenju u kojem je shvaća psihoanalitičar Robert Stoller: "provodnik nada, iscjelitelj trauma, obrana od stvarnosti, zakrivatelj istine, učvršćivač identiteta, obnovitelj spokoja, neprijatelj straha i tuge, čistilo za dušu" (Kakar, 1990: 27). Ne manje važno, gledatelj pretvara filmsko zbivanje u djetetovu unutarnju porodičnu dramu (ibid., 33).

Mnogi su autori (A. Nandy, R. Thomas, R. Vasudevan i dr.) primijetili kako je taj film sasvim ravnodušan prema napetosti i iznenađenju. Njegova je impostacija arhetipska pa "je moralni univerzum fikcije, figuracija krivnje i nevinosti, uvijek već poznat" (Vasudevan, 2005: 108-109).

Kao što se indijska drama ne zasniva na grčkoj dramatičnosti i agoniji, tako se ni indijski film ne nadovezuje na klasičnu hollywoodsku uzročnost priče (koja, jasno, proizlazi iz dijalektičke matrice Zapada), već naglašava ne-promjenjivost, a ne mijenu kroz konflikte (Raghavendra, 2006: 33). Individualizam je u Indiji slab pa je Indijcu teško lučiti narodne priče i mitove kao proizvode kolektivne fantazije od filmova i književnosti kao individualne kreacije (Kakar, 1990: 4). Umjesto u povijest, često nejasno vakuumiziranu, oslanja se on radije na mit pa nasljeđuje i rado ponavlja obrasce koji su gledateljima dobro poznati iz *purāṇa*, *Mahābhārata* i *Rāmāyaṇa*. Nema jasne polarnosti između osjećaja i intelekta, subjektivnog i objektivnog, a gledatelji odmah prepoznaju arhetipski zadane kodove (Valicha, 1988: 23, 31), kao što je poezija *kāvye* tek jednim detaljem znala dozvati svu preostalu neizrečenost. I kao što je ta poezija bila sklona minijaturama, tako je i hindski popularni film ranije, a nadalje 1950-ih, djelovao na razini ikone (primjer su Raj Kapoor i Nargis kao emblematični romantični par) i *tableaua* (Vasudevan, 2005: 105).¹¹

Da će bollywoodski eroški angažman uvesti novine, nužno je proizlazilo iz same njegove pripadnosti popularnom filmskom izričaju. Ovaj, primjećuje filmski teoretičar D. R. Nagaraj, ima ugrađene "progresivne" elemente i nemoguće je komercijalan film koji bi gledao unazad. U hindskom se filmu takve vrste može stoga uočiti i stanovita sekularizacija eroške scenografije: parkovi, drveće, brda, rijeke rabe se sad u svjetovnom smislu, dok su prije takvi simbolični prostori bili isključiv prerogativ božanskih ljubavnika (Nagaraj, 2006: 96). To baš i nije

¹¹ Izraz *tableau* rabi Vasudevan u Barthesovu smislu uhvaćenog, pregnantnog trenutka, u kojem "sve što ga okružuje biva izgnano u

ništavilo, ostaje neimenovan, a sve što priopsti u svoje polje biva promaknuto u srž, svjetlost, u vidljivost" (Barthes, 1982: 70).

sasvim istinito, ali svakako dočarava opću tendenciju. Nadalje, kao što klasična književnost razrađuje ljubavna raspoloženja i situacije po godišnjim dobima,¹² tako i u filmu, osobito ranije, kiša označava erotiku, munja dramatičnost, proljeće romansu, a jesen i ljeto introspekciju i patnju (Somaaya, 2004: 69). Filmska je romansa desetljećima bila isto što i kadrovi okupani kišom i pjesmom (ibid., 77). Na tragu obrasca što su ga zadali glumac Sarat Chandra Chatterjee i glumica Sushmila Tagore komunikacija između zaljubljenih dugo je bila lišena riječi: oboje je zaneseno, ona mahom stidljiva i smjerna, a dio njezina šarma leži u činjenici što ne podiže glas i ne govori dok joj se netko ne obrati. Sve je to organski izmreženo glazbenim dionicama, čime se stvara jedinstvo u kojem, kako kaže Valicha, par postaje dijelom obuhvatnijeg "duhovnog" traganja (Valicha, 1988: 45). Usporedno se međutim razvija praksa poznata u Indiji kao *skin show*, zavodljivo obnaživanje kože, prvo posredno, kroz tkaninu, potom neposrednije, i to sve većih i većih tjelesnih površina. U takvom kontekstu još se začudnjom pričinjava jedna od zapadnoj publici najnapadnijih odlika toga filma: od-sutnost poljupca. Istini za volju, 1990-e su promijenile i to, ali poljubac je i na pragu drugog desetljeća trećeg tisućljeća svakako prije iznimka nego pravilo. Ako se od-sutnost – točnije, zabrana – poljupca tumači moralistički, onda doista postaje nemoguće objasniti toleriranje daleko, reklo bi se, zazornije golotinje. Krećući od althusserovskog pojma interpelacije, moguće objašnjenje nudi Madhava Prasad:

[U] društvu s kastama i tradicionalnom vladajućom elitom ono što je "privatno" ne može biti prikazano u javnosti (ili [...] ne smije biti prikaza iz "privatnog" motrišta) budući da takvo prikazivanje povređuje skopičku povlaštenost vladajućih slojeva. (Prasad, 1998: 78)

Isti autor ističe nešto kasnije kako se poljupcem zadire u individualnu, napose žensku subjektivnost i prikaz *privatne* sfere, u kojoj par postoji odsječen od porodice i vladajućih vrijednosti, što bi moglo potkopati moć i utjecaj patrijarhata (ibid., 98). Erotska objektivacija žene, za

razliku od toga, spektakularno je "javni" događaj bez slične subverzivnosti. Bio to pravi razlog ili ne, na privatno-javni aspekt filmskog erotizma još ćemo se vraćati.

Napadna je i prisutnost silovanja. Pri objašnjavanju tog fenomena Sudhir Kakar i opet se utječe širim porodičnim i rodnim okvirima. Kao prvo, silovanje se nikad ne prikazuje doslovno; gledatelj uživa u sadomazohističkoj fantaziji. Tu je manje riječ o suočenju sa ženskom zbijljom u indijskoj porodici, a više muška projekcija vezana uz kasniju fazu djetinjstva, kad majka dječaku prestaje biti sveprisutnom ženskom silom te postaje – a s njom i ženski rod općenito – slabim, kastriranim i poniženim bićem. Filmsko silovanje projekcija je onoga što bi mu se kao djetetu dogodilo kad bi se seksualno pokorio ocu i drugim starijim muškarcima. Kako dječak raste, tu fantaziju treba sve više potiskivati, a u mraku kina fantazija može konačno isplutati. Mazohistički užitak ostvaruje se posredno, kroz patnju i podčinjavanje žene s kojom se on potajno poistovjećuje. Kod gledateljica je učinak drugačiji. Svakako, silovanje se dotiče jednog od njenih najdubljih strahova kao žene, ali važno je i što su silovatelji na filmu često stariji likovi o kojima žena ovisi. Za maskom njihova lica uvijek je očeve lice. Korijeni te pojave sežu u same početke adolescencije, to najbolnije razdoblje, kad se otac povlači i udaljava od kćeri čija seksualnost postaje sve očitija. Djekočica, još nesigurna u svoju ženskost, može to shvatiti kao dokaz vlastite neženstvenosti. Očeve silovanje javlja se onda kao zabranjen, seksualni aspekt njene dalekosežnije čežnje za prisnošću, a očeva filmska maska projekcija je njene žudnje koja je oslobađa od krivnje što nju uopće osjeća (Kakar, 1990: 33-35). Slična je pojava na djelu kad, primjerice, negativac u filmu udovoljava svojoj putenosti tako što pogledom proždire plesačicu krajnje zavodljivih pokreta: gledatelj se bez osjećaja krivnje može i sam vojerski naslađivati jer on tek gleda što zapravo gleda negativac (Valicha, 1988: 35).

Artikulacija erotike u hindskom popularnom filmu u znatnoj je mjeri uvjetovana problematičnim izvanfilmskim odnosom prema ženi.¹³ Indijska feministička kritika, stasala 1980-ih, odmah je prepoznala možda i središ-

¹² U hindskoj poeziji postojala je čak pjesnička vrsta *barahmās*, dvanaestomjesečarka, koja jeisto činila za svaki mjesec ponaosob.

¹³ Kontroverze je izazvala već i prva pojava glumica na samom počet-

ku indijskoga filma (usp. Banker, 2001: 11). Možemo to usporediti sa situacijom u klasičnom sanskrtskom kazalištu, gdje su, kao i u onom starogrčkom ili elizabetanskom, ženske uloge igrali muškarci (pa i kad su to bili tek dječaci).



Skitnica (Raj Kapoor, 1951)

63 / 2010

LICA SVJETSKOGA FILMA

nji predložak u filmskom prikazu žene:

[S]lužeći se ženskim likovima koji su psihološki paradoksalni budući da apsolutno muško poklonstvo i predanost ženama iz hinduističkih spjevova stupaju s non-šalantnom upotrebljom kostima i oporim ponašanjem za koje se vjeruje da je svojstveno "emancipiranim" zapadnjakinjama, hindski filmovi omogućavaju muškim gledateljima da "dobiju i pojedu svoj dio kolača".
(Barnouw i Krishnaswamy, 1980: 282)

U novije vrijeme Nikhat Kazmi piše o atraktivnosti glumice Madhuri Dixit kao

nekoga tko artikulira glavnu fantaziju [indijskog] muškarca tako što stvara ženski lik koji je na čudesan način sve vrste proturječja razriješio u homogeniziranu cjelinu. Ona je pristala i jednostavna, putena i stidljiva, agresivna i podatna, inteligentna, a opet ranjiva.
(Kazmi, 1998: 54)

Muški gledatelj koji je ranije bio primoran cijepati se između ciktanja plesačici i šutljivog iskazivanja počasti pobožnoj junakinji pod smjernim sarijem može istodobno maštati o "seksualnim užicima koje je junakinja obznanjivala i obećavala kad je, kao još neudana djevojka, poskakivala u svojim 'krpicama' ili se u prozirnim sarijima zabavljala pod vodopadima" (Rao, 1995: 243). Kameleonski se Bollywood najprije zavjetuje službenoj, idealiziranoj inaćici indijske žene-majke, da bi zatim udovoljavao nadraženom pogledu nudeći mu ženu predočenu kao eročki objekt (Kasbekar, 2001: 294). Pedesetih godina ustalilo se takvo objedinjavanje tipične junakinje sa svim poželjnim vrlinama i božice seksa, ili se pak taj manihejski pristup ženi (Somaaya, 2004: 10) utjelovljivao kroz

odvojene likove: dobru ženu, obično majku glavnog lika, spremnu da umre za sina, te djevojku za kojom on juri, a koja je najčešće tek seksualni objekt. Ipak, kako upozorava Valicha, negativac odnosno negativka može sred tog arhetipski moralnoga svijeta postati i uzorom dobrote ako ih pogodi Kāmina strijela, zbog čega se popularni film nerijetko nadaje kao himna čistoj ljubavi (Valicha, 1988: 47). Ambivalentnost filmske žene, objašnjava S. Bahadur, proizlazi otud što je moderna žena sve veća prijetnja urbanom Indijcu. Taj autor upozorava i na stereotip prema kojem junakinja prelazi iz moderne u tradicionalnu ženu u ključnom trenutku priče, što gledatelji smješta prihvaćaju kao razrješenje temeljne seksualne tjeskobe (cit. prema Valicha, 1988: 59-60).

Ta tjeskoba, međutim, kao i njeno razrješenje, imaju korištene mnogo dublje od filmskih i modernih. Vratimo se opet Kakaru. Taj indijski psihoanalitičar najprije napominje da je još Freud pisao o dihotomiji majke božice i kurve: muškarac idealizira jednu vrstu žene, uglavnom iz istog sloja, koja postaje viša i čistija od njega, ali je s njom impotentan; seks može ostvariti tek sa ženom iz nižeg društvenog sloja, često prostitutkom. Takav je raskol često posljedica tjeskobe zbog incestuznih fantazija i "deidealiziranja" majke koje otud izvire. U Indiji je pak, nastavlja njen pronicavi promatrač, ta dihotomija još jače izražena te prerasta zapravo u trihotomiju majka-kurva-partnerica. *Manuov zakonik* nipošto nije npravilno ženomrzački jer tek kontekst određuje kako će žena biti ocijenjena: u kontekstu obrednosti, kao partnerica svome mužu, ona je uvažena, čašćena je i u majčinskom aspektu, a krajnje zazornom postaje tek u svom ženstvu, kao sâmo seksualno biće (Kakar, 1990: 17). Zbog neobično istaknute prisutnosti majke u odrastanju djeteta – majke, dodajmo, bilo biološke bilo u obliku ostalih majčinskih likova u proširenoj porodici – postaje ona

sveprisutna i u muškarčevoj psihi pa je otežan razvoj autonomnijeg odnošenja prema seksualnosti (usp. Kakar, 2004: 81-82). Ljubavnica lako poprima majčinski lik. U neke je filmove ta ambivalencija upisana doslovce kao napadna neizbjježnost: paradigmatski je primjer *Poklonstvo* (*Aradhana*, Shakti Samanta, 1969), gdje Sushmila Tagore prvo glumi ljubavnicu lika kojega glumi Rajesh Khanna, a potom, obojene kose i naborana lica, njegovu majku. Kod drugih filmova do izražaja pak dolazi nastojanje da se maternaliziranost žene upravo prevlada. Tako u *Skitnici* (*Awaara*, 1951), jednom od najslavnijih hindskega filmova svih vremena, redatelj Raj Kapoor, koji je obilježio cijelu jednu epohu, među ostalim i upornim "ozbiljenjem" erotizma na filmu, očito postupno izmješta majku kao nepokretno središte priče u korist junakinje.¹⁴ Kao i u mnogim drugim dijelovima svijeta, hindska filmska industrija dugo je smatrana nečasnom djelatnošću te se još pedesetih izjednačavala s prostitucijom i kockanjem (Banker, 2001: 33). Kada su se stvari počele mijenjati, uvijek budno cenzorsko oko kao da se počelo sve više zatvarati pred dotad neviđenim tabuima kao što su predbračni seks, golotinja na platnu, pa čak i zamjena žena. Aaron Hillis povijest te evolucije paradigmatski sažima kroz tri filma Raja Kapoor-a: ako se u romansi *Bobby* iz 1973. Dimple Kapadia pojavljuje samo u bikiniju, u filmu *Bog je istina i lijep je* (*Satyam Shivam Sundaram*, 1978) Zeenat Aman već figurira u sariju kojega gotovo da i nema, dok Kapoorov zadnji film, *Bože, prljava je Tvoja Ganga* (*Ram Teri Ganga Maili*) 1985. izaziva kontroverzu jer se u njemu šesnaestogodišnja zvijezda Mandakini kupa pod slapom u bijelom sariju kroz koji se vide bradavice (Hillis, 2009). Ipak, tradicija *kāvye* kao da se nasljeđuje

i u činjenici da Indijci u konačnici očito prednost daju nedorečenosti i sugestiji: "najerotskijom scenom u hindskom filmu" nazvana je ona u filmu K. Asifa *Mogulski car* (*Mughal-e-Azam*, 1946), u kojoj Dilip Kumar i Madhubala romantično zadiraju i draškaju jedno drugo perom (Banker, 2001: 35).¹⁵

Hindska kinematografija morala se zarana postaviti i prema ambivalentnom problemu ljubavi, te sile koja na čovjekovu duhovnost djeluje negativno jer rađa putenost, ali koja isto tako nudi mogućnost oslobođenja od patnje jer stapanje ljubavnika dovodi do više svijesti. Ključnu je ulogu odigrao pritom *Devdas*, film koji je nakon prve, Baruove verzije iz 1935. doživio možda i desetak drugačijih izdanja, a utjecao na još svu silu filmova. Ljubav u njemu ostaje neispunjena i bez fizičke dimenzije, a Valicha čak prepostavlja da podrijetlo zabrani poljupca treba tražiti baš tu (Valicha, 1988: 46). Zanijekanost libida stvara dilemu koju je moguće riješiti jedino idealiziranjem patnje nastale iz neostvarene ljubavi (ibid., 51). Dok u *Devdasu* ljubav spriječena staleškom neuskladivošću završava njegovim ispuštanjem duše na njezinu kućnom pragu, u Ostenovoj *Nedodirljivoj* (*Acchut Kanyi*) iz 1936. oboje biva prisiljeno pristati na unutarkastinski brak, ali u zadnji čas ona stradava u željezničkoj nesreći. Potonji je film obilježio cijelu jednu eru čežnje za prijestim seoskim romansama (ibid., 126). Do 50-ih, a zatim slabije i preinačeno, neprestance se susrećemo sa savršenim mladim parom, njegovom kratkotrajnom i umalo nebeskom srećom, kojoj slijedi tragedija i smrt jednog ili oboje zaljubljenih. Konvencije redovito izbjegavaju i izmještaju seks pa se prije stvara dojam da su protagonisti zaljubljeni u ljubav (ibid., 43-44).

¹⁴ Deseksualiziranje žene kao stalna (su)tendencija hindskega popularnog filma ostvaruje se i u aspektima na koje isprva ne bismo pomislili. U sjajnom članku antropolog Sanjay Srivastava (2006) posvećuje se aspektu ženskog vokala, nadasve onom Late Mangeshkar. No, najprije jedna uvdova bilješka. Proširen je laički dojam da u filmovima kinematografije kojom se ovdje bavimo ženski vokal uvijek zvuči isto. On zvuči isto jer uglavnom jest isti. Otkad je 1940-ih polako stala iščezavati pretežita praksa da glumci sami pjevaju, Lata Mangeshkar postala je s tisućama snimljenih pjesama sinonim za žensku filmsku pjesmu. Ali riječ je, kako ističe Srivastava, o reskom adolescentskom falsetu bez presedana. Kad su se na filmu likovi počeli sastajati, pjevati i plesati sred krajobraza koji konstituira indijski kulturni i nacionalni prostor, dotad kućanska žena izvedena je u javni prostor, "izmještena", postala je čujna. Ta je činjenica amortizirana onda upravo Latinim glasom. Moguće afirmiranje žene potkopano je njenom vokalno nedorečenom ženskošću. Važno je isto tako da se Lata izvan filma uvijek promicala kao časna domaćica, možda čak i majka, "djevičanska majka", u

bogatoj karijeri uz nju se vezao tek pokoji trač, a prati je i element kulta pobožne srednjovjekovne pjesnikinje Mire. Pjesmama pisanim i na raznim narječjima hindskega Lata je, uz to, ruralizirana, provincijalizirana, vraćena u prostor tradicionalnog doma, koji muškarac lakše nadzire (Kao kontrast, opet, postojala je vamp Helen, tj. žena je opet raskoljena na kurvu i majku). Devedesetih staju nicati drugi ženski glasovi, izrazito drugačiji, koji izazovnošću i agresivnošću sudjeluju u propitivanju ženskog identiteta.

¹⁵ Čini se ipak da je taj proces tekao malo složenije. Središnje cenzorsko tijelo - CBFC - osnovano je tek početkom 50-ih i očito je tek tada, u samostalnoj Indiji, zabranjenim postalo štošta što ranije nije bilo osobito sporno. Mary Evans, koja je glumila Neustrašivu Nadiju u akcijskom serijalu s njom kao protagonisticom, postala je seks-ikonom već nakon prvog filma iz toga niza – *Žena s bićem* (*Hunterwali*, Homi Wadia, 1935) – u kojem u zategnutnom odijelu jaše na pastuhu s bićem u ruci, a onda se kupa gola (Banker, 2001: 16).

Tijekom 1950-ih ljubavnik je nježan, krhak, ne pripada ovom svijetu, nemoćan je da svoju strast sublimira, usamljen je, progone ga neprijateljske sile – sve u svemu, "ton nemamirene ljubavi nadjačava onaj konzumiran" (Nagaraj, 2006: 90). Jezikom sanskrtske poetike, *vipralambhaśṛṅgāra* odnosi prevagu nad *sambhogaśṛṅgārom*. Često se javljaju krajnje postojana i vjerna junakinja (sanskrtska *nāyikā*) te junak (*nāyaka*) pasivan, odsutan ili oboje. Prije no se zaljubila u njega, bila je ona neovisna i bezbržna, a sad samo pati i osjeća se ponijenom, naročito seksualno, što je skoro pa kazna za njeno kršenje društvenih konvencija i slobodno izražavanje ljubavi (Kakar, 1990: 33). Raj Kapoor zakreće prema nešto prepoznatljivije zemaljskoj ljubavi, ali patnja, nastala iz društveno nametnutih seksualnih zabrana, ostaje glavnim izrazom ljubavi. On je i čest glavni glumac u svojim filmovima, a Nargis mu je gotovo neraskidiva partnerica. Njihov je slučaj tipičan *tableau*, a Valicha (1988: 55) ga opisuje ovako: njih se dvoje zagledavaju jedno drugome u oči, doživljavaju u njima agoniju, približavaju se, a onda u ključnom trenutku udaljuju. Upravo je Kapoor razvio više kodova za izražavanje ljubavi kao fizičkog entiteta, a da je ipak ostao svjestan nemogućnosti izražavanja i njene konzumacije: kad su se lica zaljubljenih već sasvim zbližila, kamera odjednom skreće s para na dva labuda, cvijeta ili dvije ptice kao znak poljupca (ibid., 56).¹⁶ Taj je redatelj postao i pravi majstor u sugeriranju erotike općenito. U filmu *Utok* (*Sangamu*, 1964), svojem prvom filmu u boji, seksualnu napetost gradi već naslovom, koji doduše denotira točku u kojoj se sastaju svete rijeke Ganga i Yamuna, ali i konotira spolni čin. Aluzija je prisutna i u tekstu pjesme što je iz krošnje pjeva Radhi koja se kupa u rijeci pod stablom – slično kao u priči o Kṛṣṇi i Rādhī! – i koja mu poslije, u Parizu – mjestu nedvojbenih asocijacija – uzvraća pjesmom koja aludira na stimuliranje njegove spolne moći.

Guru Dutt zadnji je u nizu redatelja kao romantičnih tragalaca, iz doba kad se još vjerovalo u pravu ljubav, žrtvu i mučeništvo (ibid., 58). Simptomatično, baš on, sad kao producent, uvodi u C.I.D.-u Raja Khosle iz 1956. lik kojega glumi Dev Anand kao novu vrstu junaka. On je umilan,

blagorječiv građanin koji više ne pati, već djeluje sasvim polaskan pažnjom koju prima, a užitak izražava dječački. Ostvareno je razduhovljenje seksualnosti, ona se više ne može doživjeti kao nešto što oplemenjuje i preobražava, što je slučaj još i u Žedi (*Pyaasa*, 1957), gdje se Guru Dutt javlja kao producent, redatelj i glavni glumac, a u kojem prostitutka, nadahnuta ljubavlju prema Vijayu, započinje krepostan život (ibid., 58-59). Šezdesete će donijeti još drastičnije pomake. Ljubav, dugo shvaćana kao uzajamna odanost, vrlo rijetko kao avantura, ljubav simbolizirana tišinom, postaje prkosna. Sa Shammijem Kapoorom sinonim za ljubav sad je energija. On je utjelovljenje gotovo animalne strasti, geste su mu napadno sugestivne, svoju muškost iskazuje sirovo, pleše sred bajnih kašmirskih dolina ili se Sharmili Tagore udvara viseći s helikoptera u letu. S njim urbanost trijumfira nad ruralnošću, a film postaje sve izraženije eskapistički, odustaje i od dotadašnjeg društvenog angažmana (Valicha, 1988: 61, 127). Ali, kako primjećuje B. Somaaya, bez obzira na novonastale razlike, zabludjeli partner uvijek se vraća kući: ljubav je tamo gdje je dom (Somaaya, 2004: 13). Osamdesete donose daljnji odmak od sela i prirode. Filmovi vrve suknjama, kožnim jaknama, zvijezde defiliraju na motorima i gliserima – više nije loše biti mlad, rekla bi književnica Gita Mehta, lijep, pozapadnjačen i pomalo zločest (Mehta, 1998: 179). Film Mahesha Bhatta *Smisao* (*Arth*, 1982) osjećaje razotkriva bez uglačanosti, otvara razgoličen uvid u muško-ženske odnose, otvoreno oslikava izvanbračne veze te razornu snagu nedopuštenog seksa i krivnje koja otuda proizlazi, a koja kao da više nije motivirana isključivo društvenim očekivanjima. Sudhir Kakar identificira tri glavna tipa bollywoodskog ljubavnika. Prvi je Mađnun, nazvan prema junaku slavne islamske romanse. To je pasivan lik s elementima djeteta, stariji koji mu se ispričeju na ljubavnome putu lako ga osjećaju, ugodljivo je blizak poeziji *virahe*. Psihološki, takav tip traži potpuno stapanje sa ženom, zbog čega on zapravo i nesvesno čezne za povratkom u majčino okrije, u doba prije svog "psihološkog rođenja". On ne može u svoju viziju ljubavi zdravo uključiti i putenost pa joj, uz golem osjećaj krivnje, ugađa tek u trenucima krajnje

¹⁶ Zamrzavanje završnoga kadra Milijunaša s ulice baš u trenutku kada se Latika i Jamil trebaju poljubiti možemo možda doživjeti kao redateljski hommage Bollywoodu, tim više što mu u odjavnom dijelu

odmah slijedi za taj film tako izvandižegetički, ali za hrvatski popularni krajnje tipični masovni ples.



Smisao (Mahesh Bhatt, 1982)

isfrustriranosti, po bordelima i noćnim klubovima. Drugi je tip Krišna.¹⁷ On je nametljiv, katkad i na rubu seksualnog maltretiranja. Junakinja je nevina, isprva razdražena, odbija ga, ali svojim seksualno nabijenim nastupom on je postupno privodi osvještavanju vlastite seksualnosti. Trećim tipom Kakar antonomazijski smatra onaj Amitabha Bachchana, glumca čija je popularnost u zemlji potpuno nesumjerljiva s bilo kakvim zapadnim pojmom filmske popularnosti i kojoj nema ravne ni u povijesti same indijske kinematografije.¹⁸ Svojom pojavom on je zadao i novi tip filmskog junaka uopće, pod nemalim utjecajem Clintia Eastwooda. To je društveni marginalac, vuk samotnjak koji krši zakone društva u ime vlastitog moralnog zakona. U ljubavi preže pred trajnom obvezanošću i više mu je stalo do toga da mu se (i) žena divi, nego da ga voli. Bachchan je potaknuo i nastajanje novog tipa junakinje: ona je više junakova kompanjonka nego romantična i eročka partnerica, pomalo provokativna i koketna, od junaka ne zahtijeva mnogo. Ona je oprimjerenje skromne uloge što je ljubav igra u životu gledatelja koji u živi u tranzicijskoj Indiji, gledatelja čije fantazije nisu toliko usmjerene na ljubav, koliko na nasilje. Vidanje narcističke rane i gnjev važniji su od romantične čežnje za samoupotpunjavanjem kroz žensku osobu (Kakar, 1990: 35-41).¹⁹

Krajem 80-ih film staje naglašenije problematizirati ugovoren brak te odnos između zaljubljenih mladih i roditeljskog naraštaja. U filmu *Zaljubih se* (*Maine Pyar Kiya*, Sooraj Bharjaty, 1989) Suman i Prem skrase se nakon niza

nevola zajedno, uz blagoslov obiju porodica, ali zato u filmu *Od sudnjeg dana do sudnjeg dana* (*Qayamat Se Qayamat Tak*, Mansour Khan, 1988) ljubavnici smjelo bježe na selo, ali stradavaju od muške rodbine, koja naprasno dokazuje snagu porodice u ljubavnom životu mladih. Pišući o filmovima kao što je potonji, Steve Derné ustvrđuje da oni veličaju brak iz ljubavi, ali i potvrđuju ideju da takvi brakovi obično završavaju katastrofalno. Ljubavi se u koначnici ipak ne smije dopustiti da ugrozi porodičnu čast (Derné, 2000: 80). Njegovi intervjuji sa sjevernoindijskim muškim gledateljima kao da potvrđuju da filmovi istovremeno otvaraju fantastične mogućnosti za romansu i individualizam, ali i zatvaraju stvarne mogućnosti za njih time što naglašavaju strah, pogibelj i društvene norme (ibid., 82-101). Film onda nije eskapistički palijativ, nego doista svijet fantazije i *oneirosa* o kakvom piše Kakar. Moment napetosti između ljubavi kao romantičnog individualnog *fatuma* i međuporodičnog aranžmana u kojem ljubav ne igra presudnu ulogu bit će predmet našeg sljedećeg i zaključnog razmatranja.

Romansa u Indiji

Od osam vrsta brakova koje je klasična Indija poznavala, četiri su bile valjane, a među njima i *gāndharva*, brak iz ljubavi, sklopljen na inicijativu samoga para. Međutim, o sveukupnom vrednovanju takvog braka nemalo govorи činjenica da se na nj gledalo s podozrenjem kad se trebao primijeniti na *brāhmaṇe*, najvišu kastu (Basham, 1994: 169). Drugim riječima, od kreme društva ne oče-

¹⁷ Izvan izvornog konteksta, i pogotovo u sklopu razmatranja popularne kulture, klasično ime Krišna pišem u uobičajenijem obliku Krišna.

¹⁸ *Hommage* je Bollywoodu i kad u *Milijunaš u ulice "on"*, sad pri početku filma, naizgled sasvim nemotivirano i nevjerojatno, slijede helikopterom u sirotinjsku četvrt i podaruje autogram tad još malom Jamilu.

¹⁹ Drzovita, samosvojna i svojeglava junakinja novijeg Bollywood-a zapravo uskrisuje tip božice kakav je u klasičnom hinduizmu nemalo zasjenjen u odnosu na već spomenutu rgvedsku Urvaši ili božice tantrizma i drugih alternativnih strujanja unutar hinduizma.

kuje se da se "sroza" na takve grane.²⁰ Brak se, bar u klasično posvjedočenoj brahmanskoj Indiji, ne doživljava kao ljubavni događaj. Budući da je čežnja za takvom zajednicom ipak postojala, *kāvya* se itekako razvila i u romantičnom smjeru, a jedan od njenih standardnih tipova upravo je *abhisārikā*, djevojka koja noću tajom napušta očev dom kako bi se na zakazanom mjestu našla sa svojim dragim. U "Uvodu" svog izdanja *Kāmasūtre* Wendy Doniger i Sudhir Kakar također upozoravaju zapadnog čitatelja da u erotskoj ljubavi toga klasika neće prepoznati zapadnjački shvaćenu romantičnu ljubav (Doniger i Kakar, 2006: 41). Čini se da je u pravu Joseph Campbell kad *amor*, individualizirano, selektivno, diskriminatorno načelo, ističe kao doista zapadnu tekovinu, koje se nalazi između i na Zapadu postojećeg *erosa*, sveobuhvatnog ljubavnog nagona, i *agapea*, sveobuhvatnog ljubavnog idea- la (Campbell, 1991: 177-178). Da je takva ljubav i u Indiji stigla sa Zapada potvrđuju i sami Indijci. Nirad Chaudhuri govori o indijskoj čežnji za romantičnom ljubavlju kao posljedici izloženosti mlađih zapadnoj književnosti, a bengalski pisac Bankim Chandra Chattopadhyay navodio je kako je svaki student napamet znao scenu s balkonom iz *Romea i Julije*. Društvo, međutim, nije pogodovalo ispunjenju tih čežnji izvan sasvim neznatne manjine, što je u bračnim odnosima proizvodilo stanoviti patos i frustraciju, iako realistička očekivanja nisu uvijek ni uključivala romansu kao dio životnog iskustva. Brak je, recimo to još jednom, međuporodični aranžman, i tek zgodimice uključuje romantičnu ljubav (cit. prema Raychaudhuri, 2005: 14).

Razumije se da je takva situacija bitno odredila i hrvatski popularni film. On nastaje u svijetu u kojem je, prema riječima publicista Khushwanta Singha, ljubav u zapadnom smislu poznata tek uskom krugu vrlo pozapadnjačenih Indijaca iz pet-šest velikih gradova koji radije govore engleski, čitaju samo engleske knjige, gledaju samo zapadne filmove pa čak i sanjaju na engleskom; ostali o tome tek čitaju u pjesmama ili gledaju na ekranu (Singh, 1995: 82). Razvila se u njemu zanimljiva sinergija između ljubavi zasnovane na osobnome čuvstvu i "ljubavi" kao bračnoj instituciji koja se ne temelji na osjećajima dvoje ljudi, nego na promišljenom i odvagnutom ugovoru između dvi-

ju porodica. S jedne strane, javljaju se filmovi očito nadahnuti obrascem *Romea i Julije*. Ako je Bhavabhūtijeva *Mālatīmādhava*, sličnoga kova, unutar zadanosti *kāvye* ipak završavala sretno, *Bobby*, najslavnija bollywoodska inačica tog obrasca (Raj Kapoor, 1973), završava tragično. *Saudagar* Subhasha Ghaija iz 1991. već napadno izvlači svoj par iz posvećenog okvira Kṛṣṇine i Rādhine idile: ona se u filmu doduše i dalje zove Radha, ali ne samo da je on Vasu, nego se cijela njihova priča očito gradi više na motivima svjetovne ljubavi *Romea i Julije*, nego na onima duhovne božanskoga para. Seksualnost, piše Srivastava, postaje važnom za izražavanje individualnosti i samosvojnosti pa dodatno jača popularno povezivanje filmske romanse s mogućnostima ostvarivanja vlastitog "punog" potencijala (Srivastava, 2006: 155, bilj. 110).

S druge strane, međutim, i tu se potvrđuje da se današnja urbana Indija u mnogočemu ubrzano modernizira, ali da je krajnje pojednostavljeno analizirati te promjene tek kao zakašnjeli indijski odraz zapadnih, bez ikakvih idiosinkrasija do kojih u jednoj tako bogatoj, razvedenoj i staroj kulturi nužno mora doći, pa i kad je riječ o gradskoj mlađeži. Uloga braka i roditelja u Indiji se – kojoj god Indiji – bjelodano još uvijek razumije bitno drugačije nego na Zapadu. Nekadašnja šokiranost Indijaca činjenicom da njihovi kolonijalni gospodari tako napadno obvezu prema obitelji koju su zasnovali smatraju prečima od obveza što ih duguju obitelji iz koje su potekli u modernoj se Indiji bez dalnjeg amortizirala, ali ona nipošto nije i nešto s njom nespojivo. Istraživanje provedeno u okviru tjednika *India Today* početkom 2006. pokazalo je da od svih ispitanika u dobi od 18 do 35 godina, iz 14 indijskih gradova, čak 68% radije živi u tradicionalnoj združenoj porodici, kojoj muškarci pokazuju čak i veću sklonost od žena (cit. prema Kakar, 2007a: 221, bilj. 2). Takvi rezultati, zajedno s ranije spomenutima glede ugovorenog braka, dovoljno govore o osebujnostima modernizacije indijske velegradske mlađeži, unatoč svoj njenoj opijenosti blagodatima kao što su Facebook i *chat*. Sudhir Kakar primjenjuje na drugom mjestu te spoznaje izravno na hrvatski popularni film. On primjećuje da taj film tek naoko razvija trend otklona od ugovorenog braka jer se ljubavnici, nakon što su određeno vrijeme prkosili tra-

²⁰ Poseban oblik *gāndharve* – možda upravo kao spomen na raniji matrijarhat, jest *svayamvara*, gdje djevojka bira svog budućega muža. Tako i u mitologiji kraljevna Sāvitri obilazi zemlju kolima u potrazi za

njim sve dok ne pronađe Satyavanta, drvosječinog sina (!), a Damayantī na velikoj ceremoniji odabire Nalu iz poredanih kandidata kraj kojih prolazi.

diciji i svojim porodicama, vjenčavaju tek nakon što se roditelji iz ovog ili onog razloga prestanu opirati te blagoslove mладенце. To što mladi Indijci u izvanfilmskom svijetu prednost još uvijek daju ugovorenom braku Kakar dijelom i sam tumači time što se brak još uvijek shvaća ponajprije kao porodična stvar: zajedničke su vrijednosti važnije od osobne općinjenosti. No on još i važnijom smatra manje očitu i već natuknutu činjenicu da, za razliku od modernih zapadnih društava, okosnicu indijske porodice čine spone između oca i sina odnosno između braće, a ne veza između supružnika. Porodica se s pravom plaši da bi sinova ljubavna zaluđenost mogla odvratiti od dužnosti koje ima kao sin, brat, nećak, stric itd., pa tako i stalni lik zle svekrve nije drugo doli porodični predstavnik koji treba neutralizirati prijetnju koju predstavlja novoprdošla nevjesta. Indijskim filmovima provijava brak iz ljubavi zato što većini Indijaca moć erotske strasti ostaje – fantazija. Bollywoodska ljubavna priča na domaće gledatelje djeluje tako magnetično jer oni uživaju u virtualnom podrivanju društvenih temelja koje izvan kinodvorane, međutim, prigljuju i u čiju korisnost vjeruju. Film postaje sredstvom posrednog zadovoljenja skrivenih želja, žudnji, čežnji. On nije toliko priča o braku koliko ulaz u univerzalni san o ljubavi (Kakar, 2007b). U kontekstu porodice i ljubavi Kakar upozorava kako je i takozvani sukob generacija osobitost tek jednog dijela svijeta, nipošto općevaljana psihološka kategorija; u Indiji mlada osoba svoje životne snove ne ostvaruje krišenjem, nego *rastezanjem* tradicionalnih vrijednosti. Ona jest očarana životima sportskih i filmskih zvijezda, živi u svijetu u kojem se o njih neprestano spotiče na uličnim reklamama, televiziji, internetu, u tisku, ali za većinu mladih Indijaca životni uzor pronalazi se prije svega u porodici, najčešće u roditelju (Kakar, 2007a: 216-217). Dernéovo terensko istraživanje također je pokazalo da je kod mladih Indijaca odlazak u kino mahom liminalni period zadovoljavanja fantazija, trenutak poigravanja s nejednosmislenostima koje indijska kultura ističe, a ne izvor revolucionarnih promjena u načinu razmišljanja ili

pojedinačnom ponašanju (Derné, 2000: 61).²¹

U dodiru s indijskim kulturnim poljem zapadna je melodrama štošta, doduše, zadržala od svog izvornog oblika, ali je i pretrpjela znatne preinake. Ove je moguće obuhvatiti Nagarajevim pojmom *strategije unutarnjeg prevodenja*, što uključuje niz postupaka kojima se ozračje i naboje izvornika pripotomljuje, odomaćuje. Primjerice, nekonvencionalno iskazivanje seksualnosti u vodećih filmskih likova ukorjenjuje se u tradiciju, biva prevedeno u opetovanje neke mitske situacije, citat kakvog svetog obreda, kao kada par na ekranu naizgled nemarno obilaze oko vatre, ponavljajući zapravo time mladoženjinih i nevjestinskih sedam koraka oko vatre koji su i danas sastavni dio hinduističkog vjenčanja. Prijevod je moguć i u suprotnom smjeru. Kao što neka filmska situacija može dobiti na težini njenim upisivanjem u onu jedinu valjanu, tradicijsku, tako je i neki nepoželjan element te iste tradicije moguće iz nje ispisati ako se predstavi kao izdvojen, pa još i filmski, izmišljeni slučaj. Tako pojedini surovi rodni ili društveni aspekti indijskoga društva mogu biti prevedeni u bezdušnost tek jedne porodice, one koju gledatelj prati na hipnotičkome platnu (Nagaraj, 2006: 98-101). Jednom osamostaljena, međutim, indijska se filmska romansa nastavila mijenjati i unutar same sebe, upijajući i dalje i zapadne utjecaje, ali uvijek ih probavljujući na samo sebi svojstven način. Ono što se sigurno može reći o njenoj budućnosti vjerojatno je samo da će to i nastaviti činiti, u smjeru ili smjerovima koje je već daleko teže predvidjeti. Nedavni *Jodhaa Akbar* (2008) Ashutosh Gowarikera – redatelja međunarodno slavnog *Lagaana* iz 2001. – možda je bar jedan od tih smjerova. Kako u svom prikazu toga filma primjećuje Jessica Frazier, u njemu brak postaje tek početkom romanse, prilikom da svako od dvoje zaljubljenih postane bolja, plemenitija osoba (Frazier, 2008). Budućnost te filmske vrste svakako neće moći zaobići činjenicu da se u Indiji i danas na nju nerijetko gleda kao na jeftinu i vulgarnu. Vrlo je korisno Vachino upozorenje da je njezina opsjednutost ljubavlju i seksom – koji se često već sami po sebi percipiraju kao

²¹ Slične rezultate dalo je na tom polju i istraživanje što ga je u razdoblju od 2000. do 2003. Shakuntala Banaji provela među indijskim gledateljima u Indiji i britanskoj dijaspori, u dobi između 16 i 25 godina (usp. Banaji, 2006). Treba ipak istaknuti da svako istraživanje, pa i ovde spomenuta, daje odgovore koji se tiču ponajprije, a katkad i isključivo, vlastitih ispitanika. U našim slučajevima nisu sva istraživanja promatrала indijsko (urbano) društvo u cjelini, nego tek one njegove

odsječke koji se mogu smatrati reprezentativima za tokove modernih promjena. Različitosti radi, navedimo istraživanje među nevjencanim adolescentima jedne delhijske sirotinjske četvrti (Sodhi i Verma, 2000) koje je iznijelo na vidjelo da film kod njih potiče zadržavanje postojećih rodnih stereotipa, potičući djevojke da idealiziraju ideju "prave ljubavi", a mlađice da teže svom seksualnom zadovoljenju (cit. prema Banaji, 2006: 106).

vulgarni – tek jedan od razloga takvog stanja i da nipošto ne treba zanemariti rašireno nepovjerenje prema filmu uopće, mediju koji stvara takav dojam stvarnosti da se doživjava kao zastrašujuća prijetnja, paralelno uljezanje u pravu stvarnost. To je, kako je naziva Valicha, ortodok-sna, konzervativna zamjerka hindskom popularnom filmu, upravo suprotna intelektualnoj – s kojom smo ovdje i započeli njegovo razmatranje – a prema kojoj tom filmu stvarnosti baš nedostaje (Valicha, 1988: 26). Ožigosanost jeftinošću i vulgarnošću samo će se produbiti ako se produbi i jedna od danas uočljivih tendencija: minimalan rad na scenariju, kao da bilo kakva književna dimenzija u dijalogu ili pjesmi budi u autorima strah da se gledateljima neće dopasti jer je odveć cerebralna (Somaaya, 2004: 205). Ne pogoduje ni valjana primjedba iste autorice da

iz najnovijih hindske filmova napadno izbiva ljubavna kemijska: nema emocionalne obuzetosti, dijaloške se dijnice odrađuju bez misaonog angažmana, oči su bezizražajne (ibid., 230). Konačno, u nadolazećem razdoblju ta će kinematografija sve više morati računati s vrlo brojnim indijskim gledateljstvom u dijaspori, njihovim ukusom te shvaćanjem seksualnosti i ljubavi, a osobito s onim njezinim dijelom koji je već druga iseljenička generacija, s Indijom kao roditeljskom, a možda ne i vlastitom domovinom. Činjenica da takva indijska dijaspora osigurava čak 65% prihoda što ga ostvari bollywoodski film (Banker, 2001: 8) možda se – zasad tek nedovoljno primjetno – staje nametati kao jedan od značajnih čimbenika koji će ispisivati neku novu priču o Indiji, filmu i ljubavi.

Literatura

- Agrawala, Prithvi K., 1983, *The Unknown Kamasutras*, Varanasi: Books Asia**
- Ang, Ien, 1985, *Watching "Dallas": Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen**
- Archer William G., 1957, *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, New York: The Macmillan Company**
- Banaji, Shakuntala, 2006, *Reading "Bollywood": The Young Audience and Hindi Films*, Basingstoke i New York: Palgrave Macmillan**
- Banker, Ashok, 2001, *The Pocket Essential Bollywood*, Harpenden: Pocket Essentials**
- Barnouw, Erik i Krishnaswamy, Subrahmanyam, 1980, *Indian Film*, New York – Oxford i New Delhi: Oxford University Press**
- Barthes, Roland, 1982, *Image, Music, Text*, prir. i prev. Stephen Heath, London: Fontana**
- Basham, A. L., 1994, *The Wonder That Was India*, New Delhi: Rupa & Co**
- Bharati, Aghenanda, 1981, *Hindu Views and Ways and the Hindu-Muslim Interface*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers**
- Bhattacharya, Narendra N., 1975, *History of Indian Erotic Literature*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers**
- Boss, Medard, 1966, *Indienfahrt eines Psychiaters*, Freiburg – Basel – Beč: Herder-Bücherei**
- Campbell, Joseph, 1991, *The Masks of God: Creative Mythology*, Arkana (Penguin Books)**
- Chaudhuri, Nirad C., 1996, *The Continent of Circe*, New Delhi: Jaico Publishing House**
- "Cover Story", "India Today", 5. studenog 2007, str. 3-31.**
- Dasgupta, Chidananda, 1981, *Talking About Films*, New Delhi: Orient Longman**
- Dasgupta, Chidananda, 1991, *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*, New Delhi: Roli Books**
- Dasgupta, Probal, 2006, "Popular Cinema, India, and Fantasy", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 1-23.**
- Derné, Steve, 2000, *Movies, Masculinity and Modernity: An Ethnography of Men's Film-Going in India*, Westport, CT – London: Greenwood Press**
- Doniger, Wendy i Kakar, Sudhir, 2006, "Einleitung", u Vātsyāyana, *Kāmasūtra*, prev. i prir. Wendy Doniger i Sudhir Kakar, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, str. 11-64.**
- Frazier, Jessica, 2008, "Film Review", <<http://www.unomaha.edu/jrf/vol12no1/reviews>>, posjet 30. lipnja 2009.**
- Hillis, Aaron, 2009, "A Brief History of Bollywood Sex and Romance", <<http://www.ifc.com/news/2009/06/bollywood-seks>>, posjet 29. lipnja 2009.**
- Ingalls, Daniel H. H., 1972, *Sanskrit Poetry (from Vidyākara's "Treasury")*, Harvard University Press**

- Kakar, Sudhir, 1990, *Intimate Relations: Exploring Indian Sexuality*, New Delhi: Penguin Books
- Kakar, Sudhir, 2004, *The Inner World: A Psycho-analytic Study of Childhood and Society in India*, New Delhi: Oxford University Press
- Kakar, Sudhir, 2007a, "Family Matters", u: Pande, Ira (ur.), *India 60: Towards a New Paradigm*, New Delhi: Harper Collins Publishers India – The India Today Group, str. 214-221.
- Kakar, Sudhir, 2007b, "Match Fixing", <http://www.indiatoday.intoday.in/index.php?issueid=112&id=1660&option=com_content&task=view§ionid=30>, posjet 29. lipnja 2009.
- Kasbekar, Asha, 2001, "Hidden Pleasures: Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema", u: Dwyer, Rachel i Pinney, Christopher (ur.), *Pleasure and the Nation*, New Delhi – London: Oxford University Press
- Kazmi, Fareed, 1999, *The Politics of India's Commercial Cinema: Imaging a Universe, Subverting a Multiverse*, New Delhi: Sage
- Kazmi, Nikhat, 1998, *The Dream Merchants of Bollywood*, New Delhi: UBSPD
- Koestler, Arthur, 1966, *The Lotus and the Robot*, New York: Harper Collins
- Lal, Vinay i Nandy, Ashis, 2006, "Introduction: Popular Cinema and the Culture of Indian Politics", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. xi-xxvii.
- Lannoy, Richard, 2006, *The Speaking Tree: A Study of Indian Culture and Society*, New Delhi: Oxford University Press
- Lutze, Lothar i Pfleiderer, Beatrix (ur.), 1985, *The Hindi Film: Agent and Re-Agent of Cultural Change*, New Delhi: Manohar
- Mehta, Gita, 1998, *Snakes and Ladders (Glimpses of Modern India)*, London: Vintage
- Mishra, Vijay, 1985, "Towards a Theoretical Critique of Bombay Cinema", *Screen*, br. 3-4/26, str. 133-151.
- Monteiro, Anjali, 1998, "Official Television and Unofficial Fabrications of the Self: The Spectator as Subject", u: *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 157-207.
- Nagaraj, D. R., 2006, "The Comic Collapse of Authority: An Essay on the Fears of the Public Spectator", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 87-121.
- Nandy, Ashis, 1998, "Introduction: Indian Popular Cinema as a Slum's Eye View of Politics", u: *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 1-18.
- Prasad, Madhava M., 1998, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, New Delhi – Thousand Oaks – London: Oxford University Press
- Raghavendra, M. K., 2006, "Structure and Form in Indian Popular Film Narrative", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 24-50.
- Rao, Maithili, 1995, "To Be a Woman", u: Vasudev, Aruna (ur.), *Frames of Mind: Reflections on Indian Cinema*, New Delhi: UBSPD, str. 241-256.
- Raychaudhuri, Tapan, 2005, *Perceptions, Emotions, Sensibilities: Essays on India's Colonial and Post-colonial Experiences*, New Delhi: Oxford University Press
- Sarkar, Kobita, 1957, "Influences on the Indian Film", *Indian Film Quarterly*, br. 1/I, siječanj-ožujak, str. 9-14.
- Singh, Khushwant, 1995, *We Indians*, New Delhi: Orient Paperbacks
- Somaaya, Bhawana, 2004, *Cinema: Images & Issues*, New Delhi: Rupa & Co
- Srivastava, Sanjay, 2006, "The Voice of the Nation and the Five-Year Plan Hero: Speculations on Gender, Space, and Popular Culture", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 122-155.
- Thomas, Rosie, 1985, "Indian Cinema. Pleasures and Popularity", *Screen*, br. 3-4/26, str. 116-131.
- Trivedi, Harish, 2006, "All Kinds of Hindi. The Evolving Language of Hindi Cinema", u: Lal, Vinay i Nandy, Ashis (ur.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 51-86.
- Valicha, Kishore, 1988, *The Moving Image*, Mumbai: Orient Longman
- Varadpande, M. L., 2007, *Love in Ancient India*, New Delhi: Wisdom Tree
- Varma, Pavan, 2001, *The Book of Krishna*, New Delhi: Penguin Books
- Vasudevan, Ravi S., 2005, "Shifting Codes, Dissolving Identities: The Hindi Social Film of the 1950s as Popular Culture", u: Vasudevan, Ravi S. (ur.), *Making Meaning in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press, str. 99-121.
- Warder, Anthony K., 1983-2004, *Indian Kāvya Literature*, New Delhi: Motilal Banarsidas
- Zimmer, Heinrich, 1989, *Philosophies of India*, prir. Joseph Campbell, Princeton University Press

Iva Polak

Aboridžinski *Samson i Dalila*

Ovaj rad objašnjava zašto do 1990-ih nije bilo filmskih redatelja aboridžinskog podrijetla. Njihov dolazak označava početak opovrgavanja duge tradicije orijentalističkog načina predstavljanja aboridžinstva u australskoj filmskoj industriji. Hvaljeni film *Samson i Delila* (2009) Warwicka Thorntona, redatelja aboridžinskog podrijetla, također razotkriva bjelački ideološki okvir i paternalističke pretpostavke o prihvatljivom prikazivanju aboridžinske kulture. Taj nepretenciozni film govori o svakodnevnom preživljavanju Aboridžina na području Sjevernog teritorija kroz krhku ljubavnu priču o dvoje mlađih Aboridžina, Samsona i Delilah, koji, unatoč strašnoj nevolji, pronalaze nadu u svijetlu budućnost.

Australska je kinematografija (odnosno proizvodnja igranog filma) često igrala ulogu siročića u usporedbi s američkom i britanskim kinematografijom. Čini se da se ta filmska uspavana ljepotica probudila samo tijekom 1970-ih, iznjedriviši takozvani australski novi val. Takav dojam barem može imati neaustralski gledatelj kojem se australski film često gubi u mnoštvu anglofone filmske produkcije uglavnom američkog predznaka, pa se tako stječe dojam da južna zemlja zanemaruje sedmu umjetnost, iako je istina u potpunosti drukčija.

Uzmemo li u obzir ovaj paradoks australске filmske nevidljivosti, ne čudi što igranofilmsko stvaralaštvo aboridžinskih redatelja nalikuje lakuni čiju obmanu može raskrinkati relativno malen broj gledatelja i stručnjaka. Činjenica jest da se aboridžinski redatelj dugometražnog igranog filma pojavljuje tek početkom 1990-ih, ne zato što aboridžinske umjetnike igrani film nije zanimalo,

već zbog otežavajućih društveno-povijesnih okolnosti s kojima su se morali nositi i s kojima se i dalje suočavaju svi oblici aboridžinske kulturne proizvodnje. Igrani je film, dakako, predstavlja poseban problem jer osim temeljnih ljudskih sloboda – iz kojih proizlazi sloboda izražavanja koje su Aboridžinima bile zastrašujuće dugo uskraćivane¹ – filmska umjetnost zahtijeva posebnu izobrazbu te značajna finansijska sredstva, dva čimbenika koji u okviru aboridžinske zajednice i dalje predstavljaju rijetku privilegiju, a ne učestalo pravilo.²

Postoji još jedna odlika koja je aboridžinskog redatelja igranog filma stavila u poseban položaj u odnosu na druge aboridžinske umjetnike, a ponovno proizlazi iz prirode same filmske umjetnosti. Naime, aboridžinski identitet, odnosno sve što podrazumijeva pojam aboridžinalnosti, oblikovali su tijekom više od dva stoljeća isključivo bijelci koji su, sukladno eurocentrizmu 18. stoljeća, odnosno tekvinama europskog "prosvjetiteljstva", kroz znanstveni, eseistički i književni diskurs izgradili orijentalističku sliku Aboridžina ispričavši ponekad rasistički, a ponekad romantično intoniranu priču o plemenitu ili manje plemenitu australskom divljaku. Tako je prva zadaća aboridžinskog spisatelja bila subvertirati takva uprizorenja i preuzeti kontrolu nad tekstualnom gradbom aboridžinalnosti. Aboridžinski se redatelj pak dodatno trebao prevratnički osvrnuti ne samo na učestalo filmsko prisvajanje aboridžinskog toposa kao zazzornog ili egzotičnog dekora u izumiranju, već je morao poništiti i plodonosno razdoblje australskog nijemog filma u kojem su uprizorenja aboridžinalnosti bila toliko bizarna da ih se ne može nazvati orijentalizmom,³ e pro-

¹ Abořidžini postaju građanima Australije tek 1967. godine, a koncept *terra nullius*, odnosno ničje zemlje, koji je bijelome doseljeniku omogućio ugnjetavanje Abořidžina i otimanju njihove zemlje, ukinut je tek 1992. godine takozvanim Mabovim pravorijekom.

² O tome progovara aboridžinska kritičarka Marcia Langton (2003).

³ Ludizam ovih uprizorenja očituje se u korištenju takozvanog *blackfacea* – tehničke zacrnjenog lica – primjerice u filmu *Moondyne* (red. W. J. Lincoln) iz 1913., u kojem zatamnjeni bijelci glume Abořidžine-kromanjonce, potom u zamjenjivanju aboridžinskog dekora maorskim ili samoanskim iako se radnja odvija u Australiji kao što je to slučaj u filmovima *Ljubav maorske djeve* (*A Maori Maid's Love*, Raymond Longford, 1916) ili u *Prevarantu* (*The Betrayer*, Baumont Smith, 1921),



kazati dugogodišnje licemjerje bijelih redatelja u odabiru glumaca za aboridžinske uloge.⁴

Ovim odlikama tada posve prihvatljivog društvenog darvinizma koji se do druge polovice 20. stoljeća provlačio australskom kinematografijom valja dodati i suvremene statističke podatke u okviru kojih nastaje aboridžinski redatelj. Tako čitamo da Aboridžini i dalje čine niti 2% australskog stanovništva, ali zato čine 15% australskih zatvorenika; da je stopa nezaposlenosti oko 50%, a prosječna životna dob 67 godina, što znači da u pravilu Aboridžini koji rade ne dožive mirovinu; da manje od 20% završava srednju školu, a od njih samo 5% upisuje fakultet; da je riječ o zajednicama koje i dalje bilježe porast stope obiteljskog nasilja uglavnom uzrokovanih konzumacijom alkohola i "snifanjem" benzina.⁵ Stoga ne treba čuditi što će osvrt aboridžinskog redatelja dugometražnog igranog filma na aboridžinsko iskustvo kolonijalne povijesti i iskustvo postkolonijalne sadašnjosti nalikovati Munchovu nijemom kriku. Ono što zapravo može čuditi jest kadar u kojem aboridžinski redatelj iznalazi optimizam.

Upravo je takva dihotomija pesimizma i optimizma prisutna u djelu *Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*), dugometražnom igranofilmskom prvijencu aboridžinskog redatelja Warwicka Thorntona, premijerno prikazanom u travnju 2009. godine u Alice Springsu u Australiji. Dakako, Thorntonov film ne nastaje *ex nihilo* već predstavlja logičan slijed razvoja redatelja koji se prethodno iskušao u kratkometražnom igranom filmu. Njegovi kratkometražni radovi ukazali su na ključna mjesta kojima će se baviti. Tako se *Mimi* (2002) poigrava nesmotrenom kupovinom aboridžinskih umjetnina kada slika koja prikazuje duha Mimi, odnosno aboridžinskog starosjedioca čije se pećinske slike nalaze diljem Arnhem Landa, oživi pa

novopečena vlasnica poziva tradicionalnog Aboridžina da vrati duha u njegovu zemlju. Nagrađivani *Green Bush* (2005) govori o voditelju istoimenog radijskog programa za aboridžinske zatvorenike. Ovo je ujedno jedan od rijetkih aboridžinskih filmova koje su hrvatski gledatelji imali priliku vidjeti, na reviji australskog filma u siječnju 2009. godine održanoj u Movieplexu u Zagrebu. Naposljetku, film *Baka* (*Nana*, 2007) govori o ustrajnosti aboridžinskih žena starješina. Sve kratkometražne filmove Thornton smješta na prostor u kojem živi, u i oko Alice Springsa u Sjevernom teritoriju, te se dotiče suvremenih aboridžinskih problema vezanih upravo za taj prostor. Tako je i mjesto radnje filma *Samson i Dalila* zabačeno aboridžinsko naselje u blizini Alice Springsa, gdje početno obitavaju Thorntonovi *Samson i Dalila*. Dvoje aboridžinskih protagonisti znakovitih imena predstavljaju antitetičnu reinskripciju biblijskih likova. Samson nije mitološki junak iznimne tjelesne snage, već mršavi momak koji provodi dane snifajući benzin, svađajući se s bratom i pokušavajući pridobiti Dalilinu pažnju. Dalila, pak, daleko je od zavodnice koja će uništiti Samsona. Djevojka je to koja se brine za baku, aboridžinsku tradicionalnu slikaricu, te uopće ne mari za Samsona. Međutim, njihove sudbine spojiti će se kada oboje bivaju izgnani iz zajednice, odnosno kada Dalilu, nakon očigledno prirodne smrti bake, stare Aboridžinke bezrazložno napadnu i izopče iz zajednice, te kad Samson doživi istu sudbinu nakon što u gnjevu razbijje bratovu gitaru. Tako će silom prilika nastati dvojac kojeg nitko ne želi, par *Samson i Dalila*, koji poput dvaju protagonisti iz nagrađivanog filma *Is pod oblaka* (*Beneath Clouds*, 2002) aboridžinskog redatelja Ivana Sena pješice kreću ka odredištu, samo što u slučaju Thorntonova filma, dolazak na odredište u potpunosti predstavlja antiklimaks.

dok se aboridžinski dekor zadržava u filmovima koji suviše nalikuju američkome ciklusu filmova o Tarzanu poput filma *Necivilizirani* (*Uncivilized*), ranog djela vrlo značajnog australskog redatelja Charlesa Chauvela iz 1939. Usp. Pike i Cooper, 1980: 42-43, 57, 104, 173-174.

⁴ U Chauvelovu slavnom filmu *Jedda* (1955) naslovnu ulogu igra Abo-ridžinka iz obližnje kršćanske misije, no budući da je riječ o djevojci miješanog podrijetla, njezina je boja kože dodatno zatamnjena kako bi djevojka dobila dostatno tamnu "aboridžinsku" put pa je ovde riječ o gotovo dvostrukoj blackface tehniči. S druge strane, australski redatelj James Trainor za film *Putovanje iz tame* (*Journey Out of Darkness*, 1967) za naslovnu ulogu tradicionalnog Aboridžina odabire glumca Kamahia, tada popularnog pjevača po narodnosti tamilskog hinduista koji se 1950-ih doselio u Australiju iz Malezije, a čija je tamna boja

kože očigledno odgovara urobi tradicionalnog aboridžinskog lika. O Chauvelovu specifičnom prisvajanju tehnike zacrnjenog lica piše Benjamin Miller (2007).

⁵ Podaci dolaze iz izvješća Komisije za produktivnost (*The Productivity Commission*), neovisnog savjetodavnog tijela australiske vlade za vrednovanje niza gospodarskih, društvenih i okolišnih čimbenika koji utječu na boljšak građana Australije. Komisija je 2. srpnja 2009. godine izdala detaljno izvješće o stanju u aboridžinskim zajednicama, koje otkriva poražavajuće podatke i ukazuje na činjenicu da su sve pretходne reforme koje je provodila australска vlada pod krnikom poticanja aboridžinskog boljštika zapravo unazadile aboridžinske zajednice. Cjelokupno izvješće dostupno je na službenim stranicama australске vlade na <<http://www.pc.gov.au>>.

Već početni kadrovi filma ukazuju upravo na ono o čemu je ugledni australski filmolog i kulturolog Graeme Turner govorio prije više od 20 godina: neaboridžinski redatelj se vara ako smatra da zna najprimjereniji način filmskog uprizorenja aboridžinske tematike. Nije riječ, kako je Turner rekao, o "pukom preokretanju konvencionalne pri povjedne strukture i usredotočivanju na Aboridžina kao protagonista" (Turner, 1988: 137), već o pričama čije formalne i sadržajne odrednice moraju utvrditi upravo Abo ridžini. Ovaj posebni insajderski uvid očituje se u gradbi *Samsona i Dalile* na lokaciji koju Thornton izuzetno dobro osobno poznaje. Prikaz zabačenog aboridžinskog naselja u blizini Alice Springsa sasvim bi se neprimjetno uklopio u gradbu kakvog apokaliptičnog krajolika. No, ovdje nije riječ o prenaglašavanju neimaštine i bezizlaznosti radi filmske estetike, već o dokumentarnom prikazu života kojim danas živi veći dio aboridžinskih zajednica.

Ovdje nema ni tradicionalnih ni gradskih Aboridžina koji su pronašli svoje mjesto pod suncem, već isključivo marginalaca, tog većinskog aboridžinskog lumpenproletarijata o čijoj je stazi i njezinim uzrocima australska javnost dugovremeno "progovarala" isključivo okviru takozvane "svekolike australske šutnje" (*Great Australian Silence*⁶), a aboridžinska javnost, nakon što je dobila pravo glasa, govori vrlo oprezno.⁷ Thornton tu šutnju izvanredno subvertira šutnjom svojih dvaju protagonisti, stvorivši film zazorne tišine koju povremeno ispunjava Warlpiri, jezik lokalne aboridžinske zajednice kojom govore aboridžinski likovi, dok je engleski rezerviran isključivo za monologe bijelog beskućnika, još jednog odbačenika vladine mašinerije.

U beznađe lokacije s kojim se gledatelj suočava *in medias res*, Thornton unosi i dva ključna motiva kojima će se

poigravati tijekom filma. Motiv invalidskih kolica gradi se kao uobičajeno medicinsko pomagalo, ali i kao način ubijanja dokolice. Tako u njima najprije Dalila svakodnevno vodi baku u ambulantu na pregled i u crkvu, potom se u invalidskim kolicima u besposlici vozika napušteni Samson, da bi na kraju filma invalidska kolica ponovo dobila prvotnu funkciju kada Samson s razlogom završi u njima. Dakako, invalidska su kolica zloslutna metafora obamrosti aboridžinskog duhovnog i fizičkog opstanka.

S druge strane, lajtmotiv aboridžinskog slikarstva bitno je složeniji; ono je u okviru australskog kulturnog prostora metonomija prilagodljivosti i izdržljivosti aboridžinske zajednice. Nastalo čistom slučajnosti tijekom 1970-ih i to upravo u blizini lokacije na kojoj je snimljen ovaj film,⁸ aboridžinsko je slikarstvo od kraja 1990-ih postalo glavni australski umjetnički proizvod koji u zaradi tri puta premašuje bilo kakvo umjetničko dostignuće neaboridžinskih australskih umjetnika, iako po zaradi aboridžinski slikar zaradi petnaest puta manje od neaboridžinskog. Značaj slikarstva kao i opetovanu zlorabu koja se odvija i u ovome trenutku, Thornton vrlo jasno provlači kroz film.

Slikarstvom se početno bavi Dalilina baka koja unuku podučava tehniči aboridžinskog slikarstva. Bakina platna otkupljuje trgovac iz Alice Springsa za sitnu novčanu nadoknadu. Dalila će nakon dolaska u Alice Springs otkriti da se aboridžinska platna, pa tako i bakina, prodaju za basnoslovne novčane iznose. No, Thornton se ne zadovoljava ovom vrlo jasnom porukom, već ide korak dalje. Dalila će nakon što ukrade boje i platno pokušati na brzinu napraviti aboridžinsko platno i ponuditi ga galeriji. Njezini pokušaji prodaje platna su uzaludni, ali ne isključivo radi ogoljenja licemjerja slikarskih galerija, već

⁶ Termin uvodi slavni australski antropolog W. E. H. Stanner 1968. godine tijekom takozvanog Boyerova predavanja naslovljenog "Nakon Snivanja" (*After the Dreaming*) u kojem napada šutnju australske javnosti i akademije prema domaćem holokaustu. Tekst predavanja vidi u Stanner, 1979: 320-339.

⁷ Jedini žanr u okviru kojeg se aboridžinalnost ispisivala i negativnim obilježjima nalazimo u aboridžinskoj drami koja nastaje 1970-ih i u ne naročito zastupljenom aboridžinskom romanu koji se bavi gradskom tematikom i nastaje u drugoj polovici 1980-ih. S druge strane, aboridžinski će kratkometražni i dugometražniigrani film tek u 21. st. početi s negativnim uprizorenjima suvremene aboridžinalnosti. Ako pogledamo, pak, znanstvenu prozu, tek unazad desetak godina aboridžinski znanstvenici i javne osobe progovaraju o određenim aspektima raspada aboridžinskih zajednica. U velikoj mjeri oni problem nezaposlenosti, nasilja u obitelji, visoke stope kriminala te konzumaciju alkohola, droga i benzina pripisuju posljedicama australske

kolonijalne povijesti, odnosno australskog neokolonijalizma. Stavovi najpoznatijih aboridžinskih kritičara dostupni su u Grossman (ur.), 2003.

⁸ Aboridžinsko slikarstvo na platnu javlja se 1971. godine dolaskom učitelja Geoffreya Bartona u aboridžinsku misiju 230 kilometara od Alice Springsa. Barton je potaknuo Aboridžine da ono što su običavali slikati po pijesku i tijelu prenesu na tehniku akrila na platnu. Tako nastaje slavna aboridžinska slikarska kolonija Papunya Tula. Danas u Australiji postoji cijeli niz aboridžinskih slikarskih kolonija čija su autorska prava, koja uključuju slikarsku tehniku i simboliku, strogo zaštićena. Ovdje valja reći da je Europa puno prije Australije uočila kakvoču toga slikarstva pa se danas najslavnija aboridžinska platna naslikana prije 1990-ih nalaze upravo u Europi dok će australske galerije i muzeji tek krajem 1990-ih početi otkupljivati aboridžinska platna. Dobar uvid u razvoj aboridžinskog slikarstva i slikarskih kolonija daje McCulloh, 2001.



LICA SVJETSKOGA FILMA

63 / 2010



radi vrlo jasnog ukazivanja na činjenicu da aboridžinsko platno ne nastaje brzopleto i bezuvjetno. Ono je proizvod postupnog upisa dijela priče koji aboridžinski slikar smije staviti na stalni medij poput slikarskog platna jer ni aboridžinski umjetnik ne smije zlorabiti zakonitosti pretvorbe priče u sliku. To će Dalila shvatiti na kraju filma kada joj nove životne okolnosti omoguće odgovorno bavljenje aboridžinskim slikarstvom. Zanimljivo je uočiti i to da se tehnika nastanka aboridžinskog platna ujedno očituje i u formalnim odlikama filma. Film se, poput nastanka aboridžinske slike, odvija polagano. Svaki kadar nalikuje sporom nanošenju točke za točkom određenim redoslijedom i određenom bojom kojom aboridžinsko platno dobiva konačne obrise, odnosno kojom film zaključuje priču.

Većina radnje filma odvija se u Alice Springsu, gradu od oko 30 000 stanovnika koji je prepun tipično australske nelagodne antitetičnosti. Smješten u samom središtu famozne australske divljine (*The Outback*), na koju su Australci ponosni iako ih 90% radije živi uz obalu, grad je to s čak oko 20% aboridžinskog stanovništva što ga čini daleko "najaboridžinskim" gradom Australije. Isto-dobno, siromaštvo aboridžinskog stanovništva koje živi u trošnim kućercima na rubu grada supostavlja se mnogobrojnim ekskluzivnim galerijama koje nude isključivo aboridžinska platna po najskupljim cijenama u Australiji. Kao odbačenici svojih zajednica, Samson i Dalila odlaze u Alice Springs, grad koji je daleko od stereotipnog urbane prostora izbavljenja. Smjer njihove sudbine dodatno je naznačen antipodičnim prostorom koji postaje njihovo gradsko obitavalište: mjestom ispod mosta u suhom koritu rijeke Todd.

U mitopoetskom prostoru rijeke koja zapravo ne postoji,⁹ koji izvanredno zrcali poznatu australsku metaforu Australije kao žene isušene maternice,¹⁰ Thornton započinje graditi odnos između dvaju likova u potpunoj odsutnosti dijaloga, reduciranjem njihova odnosa na

pogled i gestu. Zajedničkim sitnim krađama i snifanjem benzina, te slušanjem litanja beskućnika koji s njima dijeli prostor ispod mosta, život dvoje mladih u gradu prelazi u monotonu halucinaciju. I baš kada se gledatelj pita može li biti gore, redatelj u ovu neugodnu tišinu uvodi i događajnu elipsu u kojoj Dalilu nepoznate osobe uguraju u vozilo i otmu, te se ona nakon nekog vremena šutke vrati ispod mosta.

No, nijema će se lica mladih aboridžinskih tijela bitno izmijeniti nakon iznenadne kratke scene koja se supostavlja inače vrlo sporom nizanju kadrova. U njoj drogiranu Dalilu koja hoda iza Samsona pregazi vozilo, a Samson toliko drogiran i nesvjestan što se dogodilo, nastavlja bescijljno hodati dalje. Naposljetu se vraća ispod mosta i ovdje se Thornton poigrava s mitologijском Samsonovom kosom koja nije izvorište snage već naznaka tugevanja. Kao i Dalila, koja je zbog tuge za bakom odrezala kosu na početku filma, tako i Samson reže kosu. I kada bismo očekivali kraj priče, Thornton uvodi neobičan tračak nade. Naime, Dalila koja je očigledno neko vrijeme provela u bolnici, dolazi po Samsona i odvodi ga u njezinu zemlju.

Ovdje nije riječ o klasičnom katarzičnom sretnom završetku, već o tračku nade koji iznalaze dva marginalizirana lika. Stoga zadnja scena s trošnim limenim kućerkom usred ničega sa Samsonom koji fizički uništen sjedi u invalidskim kolicima dok Dalila slika, završava unutarnjom okularizacijom¹¹ prikazanom kroz detalj koji ostvaruje najintimniji filmski prostor ovoga filma: međusobni pogled dvaju protagonisti.

Iako Thornton inzistira da je ponajprije riječ o ljubavnom filmu, što naposljetu proizlazi i iz posljednjeg filmskog kadra, valja nadodati da film implicitno obuhvaća brojne goruće probleme postkolonijalnog trenutka s kojima se svakodnevno nose aboridžinske zajednice.¹² Štoviše, australski će gledatelj, za razliku od europskog, uočiti da film ujedno progovara i o propalom vladinom ekspe-

⁹ Korito rijeke Todd toliko je rijetko poplavljeno da lokalno stanovništvo svake godine organizira ironičnu regatu u čamcima bez dna gdje natjecatelji moraju doći do cilja noseći čamce u kojima se nalaze. Štoviše, smatra se da su starosjedioći Alice Springa isključivo oni stanovnici koji su doživjeli da riječka teče ispod brojnih niskih mostova u gradu.

¹⁰ Metafora potječe iz pjesme *Australia* (1939) uvaženog australskog pjesnika A. D. Hopea.

¹¹ Izvorni termin na engleskom je *internal ocularization*. Usp. Stam,

Burgoyne i Flitterman-Lewis, 2008: 93.

¹² Sve recenzije dostupne su na službenim web-stranicama filma na <<http://samsonanddelilah.com.au/reviews.php>>. Jedan od trenutno rijetkih kritičkih osvrta na film dostupan je na službenim stranicama melbourneškog filmskog elektroničkog časopisa *Senses of Cinema* na <<http://www.archive.sensesofcinema.com/contents/09/51/samson-and-delilah.html>>. Preostali članci bave se načinom na koji Thorntonov film treba uklopiti u takozvani studij aboridžinalistike (Aboriginal Studies).

rimentu u Sjevernom teritoriju, jedinoj australskoj saveznoj državi koja i u 21. stoljeću od vlade dobiva "poseban" tretman.¹³ Međutim, neformulaičnim uprizorenjem suvremene aboridžinalnosti u kojem nema klišaja niti o aboridžinskoj kulturi ni o bijeloj Australiji, Thornton stvara film koji svojim nijemim vriskom bez upiranja prsta provodi izuzetno dojmljivu kulturnu intervenciju u filmski prostor u kojem je većinski gledatelj uglavnom navikao gledati više ili manje uspjela uprizorenja aboridžinalnosti neaboridžinskih autora.

Zanemarimo li gotovo 70 godina orijentalizma australске kinematografije i prisjetimo li se samo filmskih ostvarenja nastalih u ovome stoljeću koja rabe matricu aboridžinalnosti poput filmova *Tragač* (*The Tracker*, 2002) i *Deset kanua* (*Ten Canoes*, 2006) Rolfa de Heera, *Australski nogomet* (*Australian Rules*, 2002) Paula Goldmana, *Ograda protiv zečeva* (*Rabbit-Proof Fence*, 2002) Philipa Noycea, *Jindabyne* (2006) Rayja Lawrenca, ili *Australija* (2008) Baza Luhrmanna, uočit ćemo da je hrvatski gledatelj mogao popratiti isključivo dva potonja naslova. De Heerove uspješnice prikazane su samo u okviru proslave Dana Australije u

Zagrebu, a Noyceovo ostvarenje postalo je dostupno na DVD-u (u distribuciji Blitz) u potpuno promašenom prijevodu kao *Nepravedna igra*. Zanimljivo je napomenuti da su upravo filmovi *Deset kanua* i *Ograda protiv zečeva* jedina dva australska filma neaboridžinskih redatelja koje su Aboridžini primili s odobravanjem.

Dodamo li ovom podatku i činjenicu da je u okviru australske kinematografije snimljeno preko 6000 igrano-filmskih i dokumentarnih ostvarenja o Aboridžinima čije autorstvo ne pripada Aboridžinima, postaje jasnije protiv kakvog se kolonijalnog mastodonta mora boriti neveliki broj aboridžinskih redatelja. Aboridžinska dugometražna igranofilmska ostvarenja poput drame *Sjaj* (*Radiance*, 1998) ili zaigrane glazbene komedije *Nov novcat dan* (*Bran Nue Dae*, 2010) redateljice Rachel Perkins, drame *Ispod oblaka* (2002) Ivana Sena, komedije *Burazi od kamena* (*Stone Bros*, 2009) Richarda J. Franklanda ili Thorntonov film ne ukazuju samo na specifikume aboridžinske priče, već ponajprije na pravo na pričanje priče, na onu ključnu postkolonijalnu etičnost koja inzistira na značaju pozicije iz koje se pripovijeda.

Literatura

- Grossman, Michelle (ur.), 2003, *Blacklines. Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Melbourne University Press**
- Langton, Marcia, 2003, "Aboriginal art and film: the politics of representation", u: Grossman, Michelle (ur.), *Blacklines. Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Melbourne University Press, str. 109-124.**
- McCulloh, Susan, 2001, *Contemporary Aboriginal Art. A Guide to the Rebirth of an Ancient Culture*, Crows Nest: Allen and Unwin**
- Miller, Benjamin, 2007, "The Mirror of Whiteness: Blackface in Charles Chauvel's *Jedda*", JASAL, posebno izdanje, ur. Tanya Dalziell i Paul Genoni, str. 140-156.**
- Pike, Andrew i Cooper, Ross, 1980, *Australian Film 1900-1977. A Guide to Feature Film Production*, Oxford University Press**
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert i Flitterman-Lewis, Sandy, 2008, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London – New York: Routledge**
- Stanner, W. E. H., 1979, *White Man Got No Dreaming. Essays 1938-1973*, Canberra: Australian National University Press**
- Turner, Graeme, 1988, "Breaking the Frame: The Representation of Aborigines in Australian Film", u: Rutherford, Anne (ur.), *Aboriginal Culture Today*, posebno izdanje časopisa *Kunapipi*, Sydney: Dangaroo Press, str. 135-146.**

¹³ Zadnju vladinu intervenciju u Sjevernom teritoriju proveo je premijer John Howard (1996-2007), australska inačica Georgea Busha. God. 2007. šalje 600 vojnika kako bi u kratkom roku došlo do smanjenja seksualnog zlostavljanja djece, konzumacije alkohola i „snifanja“ benzina u aboridžinskim zajednicama, te se uvođi stroga kontrola trošenja socijalne naknade. Tako se u Sjevernom teritoriju ograničava uvoz alkohola, te se zabranjuje korištenje mirisnog benzina. Potonje ima

za cilj ostvariti tzv. suhe zajednice (*dry communities*), odnosno aboridžinske zajednice bez ovisnika o benzинu. Istodobno, vlada je zanemarila činjenicu da je na cijelokupnom teritoriju ove savezne države radio samo jedan socijalni radnik. Intervencija se ukida dolaskom na vlast novog premijera Kevina Rudda 2008., a istraživanja iz 2009. pokazala su da je vojna intervencija dodatno pogoršala stanje.

Ljiljana Mikulčić

Trilogija Koker Abbasa Kiarostamija

63 / 2010

Esej o trilogiji Koker (*Rostam-abad*) iranskoga redatelja Abbasa Kiarostamija, koju čine filmovi *Gdje je kuća mojega prijatelja* (*Kha-ne-ye doust kodjast?*, 1987), *I život se nastavlja* (*Zendegi va digar hich*, 1992) i *Kroz stabla masline* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994), razmatra specifičnost filmske metode Abbasa Kiarostamija u radu s neprofesionalnim glumcima, te vezu s pejzažom i promatračkom, dokumentarističkom metodom kamere koja, pod utjecajem talijanskog neorealizma, od njegovih filmova čini filmsku poeziju.

Abbas Kiarostami, najpoznatije filmsko ime Irana, autor je filmova koji dobrim dijelom nastaju improviziranjem i postaju umjetnička djela koja predstavljaju Iran u njegovu etničkom, ali i emotivnom svjetlu. Diplomirao je slikarstvo na sveučilištu u Teheranu i u film je ušao obrazovnim filmovima za djecu. Nakon dvadeset godina filmskog rada nagrađen je Zlatnom palmom na festivalu u Cannesu 1997. godine za film *Okus trešnje* (*Ta'm-e gīlās*, 1997). Kiarostami pripada takozvanom iranskom novom valu redatelja kojima je put otvorio film *Krava* (*Gaav*, 1969) redatelja Dariusha Mehrjuija krajem 1960-ih. Ostala imena novog vala su: Forough Farrokhzad (inače i jedna od najčuvenijih perzijskih pjesnikinja), Sohrab Shahid Saless, Bahram Beizai i Parviz Kimiavi. Tu svakako treba spomenuti i Mohsena Makhmalbafa i Jafara Panahija. Neizostavna je i kći Mohsena Makhmalbafa, Samira Makhmalbaf, čiji je film (snimljen prema scenariju njezina oca) *Školska ploča* (*Takhte siah*, 2000) nagrađen na festivalu u Cannesu nagradom žirija 2001 godine. I 2003. godine nagrađena je istom nagradom za film *U pet poslijepodne* (*Panj e asr*). Izvanrednom jednostavnosću i beckettovskom efikasnošću sredstava ona se predstavlja kao jedna od svjetskih redateljica čiji se filmovi očekuju s velikim zanimanjem.

Svi oni razlikuju se od svojih prethodnika koji su radili prije 1960-ih po manje ili više otvorenim političkim i filozofskim upitima o društvu u kojemu žive. Ovo političko ne tiče se toliko izravno Abbasa Kiarostamija, ali

svakako se tiče poimanja života kao kombinacije kreantanja između restrikcije i slobode. Polje akcije uvijek je i svuda ograničeno bez obzira na društvo u kojemu živimo. Cenzura o kojoj iranski filmski redatelji moraju misliti tijekom svoga stvaranja razumije se na taj način. Redatelji, primjerice, nekih hollywoodskih produkcija cenzuriraju sebe i svoj umjetnički zamah proučavanjem metoda izvlačenja određenih reakcija gledatelja u svrhu manipulacije tih istih gledatelja. Kiarostami traži istinu o stvarima koje prikazuje. Svim spomenutim iranskim redateljima film kao umjetnost primaran je oblik filmskog stvaranja (ne film kao industrija), kao i poetska struktura koja daje važnost trenucima više nego fabuli, i to postupkom razbijanja konvencionalno narativnog. Spomenuti redatelji prekinuli su s tradicijom dotadašnjeg iranskog filma (koji je odlazio daleko od stvarnosti iranskog društva i često nalikovao imitaciji hollywoodskog načina manipuliranja gledateljima) i stekli svjetsku slavu. Filmovi iranskog novog vala pozivaju gledatelje da se suoče s filmskim stereotipima odbijanjem narativnih konvencija. Čestim uključivanjem dokumentarnog stila (pod utjecajem talijanskog neorealizma) stavljaju gledatelje u aktivnu ulogu sudjelovanja, a ne ulogu pasivnog primatelja.

Kiarostamijevi filmovi počeli su se prikazivati na Zapadu 80-ih. I to najprije njegova trilogija Koker, kojom je stekao reputaciju ponajboljeg svjetskog redatelja. Godine 1996. održala se retrospektiva njegovih filmova u Film Society of Lincoln Center u New Yorku. Sljedeće je godine nagrađen Zlatnom palmom na festivalu u Cannesu za film *Okus trešnje*, koji govori o granici života i smrti kroz traganje potencijalnog samoubojice za mjestom na kojemu će biti sahranjen i za onim tko će ga sahraniti. Prvi je iranski redatelj koji je nagrađen tom prestižnom nagradom. Danas je Kiarostami dobitnik preko 70 važnih nagrada širom svijeta.

Abbas Kiarostami radi svoje filmove kao usamljenik čiji unutarnji sukobi, pitanja i potreba za dijalogom izviru unutar forme filma kroz izrazito osviještenu vizualnost

*Gdje je kuća mojega prijatelja* (1987)

koja ga je označila kao prvog vizualnog pjesnika njegove nacije. Brechtovski stil, koji Kiarostami nije „pokupio“ od Brechta nego sâm otkrio, oslanjajući se na tradicionalne oblike kazališne prakse, neprestano podsjeća gledatelje da gleda film, interpretaciju određene konstrukcije ili dekonstrukcije stvarnosti, svakako ne stvaran svijet. Njegovi su likovi u potrazi za smisom života, neprestano postavljajući pitanja onima koje susreću na putu. Put je, sam za sebe, nepredvidljiv, ne obećava nastavak, i pun je simboličnog značenja. Sve u filmovima Kiarostamija ima smisao i metaforičko značenje. Ono što je provokativno u njegovim filmovima jest da sve na prvi pogled izgleda prejednostavno. Ali, kao i s tradicionalnim oblicima kazališta i poslije s Brechtom, nije važno samo ono što vidimo, čujemo, nego i ono što osjetimo i što smo sposobni razumjeti. Ne samo umjetnost, forma, i struktura djela, nego i razumijevanje života koji ukazuje na traženi odgovor unutar procesa ispitivanja. Ipak, kako saznajemo, konačni odgovori ne postoje. Umjesto brechtovskih političkih iskaza, Kiarostami se okreće poeziji, egzistenciji koja se odmiče od stvarnosti društvenih i političkih akcija da bi uronila u filozofiju upita i otkrivanja misterija življenja, preferirajući mudrost i važnost trenutka. S izuzetnom

vizualnom estetikom, jednostavnim dijalozima koji su napisani na mjestu snimanja i/ili koje improviziraju ne-profesionalni glumci, Kiarostami uspijeva stvoriti svijet koji obećava da sve što u tom trenutku treba biti rečeno, bit će rečeno, ali s podsjetnikom da je tu još nešto što je prepušteno gledateljima na interpretaciju. Tako forma njegovih filmova ostaje otvorena. Strukture njegovih filmova izgrađene su na situacijama koje, premda u sebi dovoljno razrađene da mogu postojati i neovisno o svojoj cjelini, sadrže zrno sjemena koje se prenosi u sljedeću scenu sistemom produljene inspiracije i varijacija na temu. Kiarostami nikada ne da naslutiti redoslijed događanja (moguće da ga tijekom procesa stvaranja filma i sam još uvijek ne zna) i time nas uvijek drži u sadašnjosti trenutka koji doživljavamo s platna. Nije cilj kraj događanja već proces kroz koji se prolazi. Kiarostamijev gledatelj je na putu na kojem je sam redatelj već bio; putu na kojemu gledamo, tražimo, čekamo, istražujemo, upoznajemo se s likovima, pitamo se.

Gdje je kuća mojega prijatelja (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987) u naslovu navodi stih iz poezije Sohraba Seperhija. To je prvi film u trilogiji Koker. U ovom nas filmu Kiarostami upoznaje s osmogodišnjim Ahmadpoorom (Babak Ahmadpoor) koji u nastojanju da vrati bilježnicu

drugu iz razreda koju mu je zabunom uzeo, prolazi razne puteve i to skrivanjem od svijeta odraslih. Radi se o tome da će njegov drug biti izbačen iz škole ako ne napiše domaću zadaću. Ahmadpoor zna da je ne može napisati budući da mu je on zabunom uzeo bilježnicu (u tako siromašnom kraju čak i jedna bilježnica može biti izvan kupovne moći pojedinca). Film je građen na brojnim situacijama koje su poredane u formi početka (postavljanje problema ili, ovdje točnije, izazova), odlaženja od početka (na put nastojanja rješavanja problema) i povrataka na isti početak (ali sada transformiran promjenama kroz koji je naš lik prošao). Ali, kao i u dijalektici života, početak je postao novi početak radi novog iskustva i znanja što je omogućilo novo razumijevanje samog procesa života i ovdje najvažnije, odstanja. Sve je proces, sve je nastavak prethodnog, ali ne nužno po linearnom slijedu očekivanih događanja, već po iskustvu sadašnjosti i reakciji na to sadašnje iskušto – ne samo na etičkom nego i na emotivnom planu, planu osjetilnog razumijevanja. Dakle, sve je proces bez završetka i nema kategoričnih zaključaka. *Gdje je kuća mojega prijatelja* završava svoje filmsko putovanje s Ahmadpooram kojega sada vidimo kao jaku ličnost, odgovornu, koja je pronašla svoj put do cilja daleko od pomoći odraslih ili usprkos njima i njihovim zaprekama (kao simbolima prepreke životu samom). Situacije kroz koje Ahmadpoor prolazi su škola gdje se poštije samo iznimna disciplina, njegov dom u kojem je otuđen od oca i udaljen od majke, put od Kokera do Pošteha (selo u kojem vjeruje da njegov školski drug stanuje) na kojem susreće mnoge ljude koje ispituje o adresi koju traži. Ahmadpoor ne pronalazi svog druga, ali stvar uspije riješiti time što odluči – sada već u dubokoj noći – sam napisati zadaću svog školskog druga i, kako saznajemo, uspijeva u svojoj namjeri.

Tijekom čitavog filma svjedoci smo specifične vizualnosti pejzaža siromašnog, ruralnog područja, i zanimljive arhitekture seoskih kuća i manje ili više zatvorenih dvorišta. Slučajni susreti s raznoraznim ljudima, kao što je onaj s djedom koji se ponosi prozorima koje je napravio, donose Ahmadpooru iskustvo koje on izdrži uz kodove pristojnosti i pravila ponašanja zahtijevanih od djece u tom društvu, ali također i s otporom i nestreljenjem, budući da mu nitko ustvari ne pomaže. Vjetar ima svoju ulogu u atmosferi filma kada sve utiša – i kada više nego u bilo kojim drugim trenucima filma posta-

jemo svjesni sadašnjosti življenja. Jedna od završnih scena u filmu jest ona u kojoj vjetar otvoru vrata sobe u kojoj Ahmadpoor konačno piše, nakon što nije uspio pronaći školskog druga, i njegovu i svoju domaću zadaću. Ahmadpoorovu majku vidimo u dvorištu između plahti koje je prala, a koje su sada odnesene vjetrom u prašinu dvorišta. Tu, u toj tišini, Kiarostami preispituje ulogu majke koja nije slušala, nije htjela znati, ali koja mu, iako je dopustila da otac kazni Ahmadpoora što nije bio kod kuće kad ga se tražilo, donosi hranu ne znajući za Ahmadpoorovu avanturu. Život se nastavlja, ali prešućivanjem. Inače, film se otvara tek pritvorenim školskim vratima koja uslijed vjetra i stalnog udaranja o štok stvaraju zvuk koji zove ili na njihovo otvaranje do kraja ili zatvaranje. Vizualno je ovdje snažno kao i njegovo simbolično značenje.

Neprofesionalni glumci, s kojima Kiarostami uglavnom radi, otvaraju mu mogućnost da istraži načine komunikacije i interakcije s ostalima u društvu putem evokacije dokumentarnog stila koji Kiarostami ostvaruje pod utjecajem talijanskog neorealizma. Improvizacije s neprofesionalnim glumcima ne samo da su za njegov stil nužne, nego su i nevjerojatno efikasne. Linije dijaloga tako postaju one koje sam redatelj nije mogao predvidjeti, i često se bolje uklapaju u strukturu filma od onih napisanih u scenariju. Zapravo, Kiarostami čak niti ne radi sa scenarijem već tek s okvirnim bilješkama, omogućujući tako svima kreativnu energiju i sudjelovanje u stvaranju. Kiarostami o suradnji s neprofesionalnim glumcima često kaže da ne zna gdje improvizacija počinje i gdje završava, samim time što ne zna da li ga njegovi glumci uče kako da primi stvari koje se događaju ili on njih uči što reći.

U *I život se nastavlja* (*Zendegi va digar hich*, 1992), drugom filmu trilogije, Kiarostami dalje razvija rad s neprofesionalnim glumcima i temu putovanja na kojima glavni lik susreće druge i postavlja pitanja čiji će mu odgovori pomoći napredovanju prema njegovu cilju. Ovdje je glavni lik sam Kiarostami kojega glumi jedini profesionalni glumac u ekipi, Farhad Kheradmand. Cijela je priča zasnovana na probijanju kroz puteve u cilju da se dosegne selo Koker koje je stradal u nedavnom potresu. Kiarostami traži pravi put u nadi da će pronaći dječaka koji je glumio u *Gdje je kuća mojega prijatelja*. Glavni put nije nužno i onaj pravi, i lik se Kiarostamija, koji putuje u svom malom autu sa svojim sinom, pribli-



Abbas Kiarostami

LICA SVJETSKOGA FILMA

63 / 2010

žava selu Koker malo-pomalo, uglavnom sporednim i gotovo neprobojnim putevima. Ljepota ovog filma je u nastojanju i sposobnosti redatelja da stvori filmske trenutke koji postaju poetično doživljavanje stvarnosti ili, točnije, poezija trenutka osjećanja te stvarnosti. Ipak, Kiarostamijeva tehnika *in medias res* također nam daje direktnе informacije o potresu.

Dinamika filma postiže se ne samo kroz stalno traženje, nego i kroz stalni dijalog sa sinom u formi pitanja sina i odgovora oca; odgovore oca gledatelji će protumačiti unutar svojih etičkih i filozofskih razumijevanja. Atmosfera filma stvara se uz pomoć stalne promjene pejzaža, od onog pustog, razrušenog i otvorenog širokim pogledima, do zelenog, gotovo nerealno zelenog nakon svih iskustava pustoši kroz koji se tijekom filma uglavnom prolazi. Tako je začudna scena ona u kojoj vidimo ljude na udaljenoj livadi, uglavnom žene, kao tamne zavijene figure u ceremoniji tugovanja nad poginulima u potresu. Ova scena postaje univerzalna u svom prenošenju tuge. Jonathan Rosenbaum objašnjava slike depresije u filmovima Kiarostamija kao i povjesne i osobne, kada piše da ti prizori podsjećaju na kolektivno sjećanje de-

strukcije. Nakon te scene, automobil glavnog lika pokazan je kao mala točkica koja nestaje na horizontu; dok pratimo odlazak automobila, ne vidimo lica onih čiji govor čujemo.

Treći film iz trilogije Koker, *Kroz stabla masline* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994), pokazuje nam Kiarostamijevu metodu filmskog stvaranja. Unutar kombinacije fiktivnog i dokumentarnog gledamo spretnost, humor i ljetoputu njegova filmskog stvaranja. Jedini je profesionalni glumac ovdje onaj koji glumi Kiarostamija samog. Sve ostale Kiarostami je pronašao na lokaciji. Film počinje u Brechtovu stilu: glumac se obrati gledateljima kazujući da je on glumac Mohamad Ali Keshavarz koji glumi redatelja koji je u procesu stvaranja svoga novog filma. U traganju za glumcima redatelj započne konverzaciju s mladim ženama, učenicama koje su sve uvijene u tipičnu iransku odjeću tamne boje i kosama skrivenim ispod marama. U zabavnom razgovoru redatelj izabere glumicu koju dalje gledamo u filmu. Film se sastoji kako od scena koje pokazuju film koji je snimljen, tako i od scena koje pokazuju kako se snima taj film. Vidimo da je filmska ekipa veoma skromna, i da se sastoji od tek

nekoliko ljudi. Sve scene odvijaju se uglavnom na vanjskim lokacijama s pažljivim kadriranjima pejzaža koji poprima ulogu okvira unutar kojeg likovi postoje i djeluju. Često vidimo ljude kao male udaljene figure unutar horizontalno rasprostranjenog pejzaža koji ostavljuju dojam osoba povezanih i izoliranih u isto vrijeme. Tehereh i Hossein (Hossein Rezai, Tehereh Ladanian) su glumci u filmu koji redatelj stvara, ali također i glumci koji glume scene i kad se filmski film "ne snima". Hossein se udvara Tehereh u filmu i izvan filma i to uporno, simpatično, iako ga Tehereh tiho i tvrdoglavu drži na odstojanju. Film postiže poetičnu kvalitetu koja ovdje razvija naš interes spram procesa filmskog stvaranja, i to sadašnjosti njegova trenutka, bez opsjednutosti za linearnim slijedom događaja.

U *Gdje je kuća mojega prijatelja* Ahmadpoor se mora popeti na brdo koje simbolizira granicu, opasnu granicu preko koje osmogodišnjem Ahmadpooru nije dopušteno prijeći. Činjenica da je on ipak prijeđe simbolizira hrabrost, izdržljivost i odlučnost. U *I život se nastavlja* granice se stalno prekoračuju. Naime, ako jedan put kojim se glavni lik kreće ne funkcioniра, on traži drugi i čak kreće onima za koje nije siguran da li ga odvode od ili približavaju njegovu cilju. U *Kroz stabla masline* posljednja scena je dugi kadar u kojem vidimo udaljenu figuru Hosseina koji još uvijek prati Tehereh na putu koji vijuga kroz udaljene krošnje maslina (vjetar propuhuje kroz granje i lišće čije leljanje podsjeća na kosu žene). Sitne udaljene figure Hosseina i Tehereh nestanu iza brijega – ali kamera ostaje kao da se pita, gledajući na taj pejzaž. Glazba ovdje započne svoj veseli ton i Hossein se sada vraća sam istim putem, ali, kako zaključujemo, sretan. Kod Kiarostamija gledatelj je dio kreativnog filmskog procesa. On je taj koji daje smisao materijalu i svatko od nas to može učiniti s istim drugačije.

Kiarostamijevi filmovi nisu priče koje se grade unutar strukture početka, razvoja koji vodi u klimaks čija se efikasnost nagrađuje jasnim završetkom priče. Njegovi filmovi strukturirani su od brojnih epizoda koje sastavljene u određen raspored epizodne strukture provociraju više pitanja nego što daju odgovora. Funkcionalnost

njegova stila očituje se u tome da Kiarostami nikada ne pokušava manipulirati gledateljima. Premda radi u zemlji sa strogom cenzurom, Kiarostamijevi filmovi ne čine se cenzuriranim. Jonathan Rosenbaum piše da je cenzura u iranskom društvu proizvela snažan afinitet ka poeziji i metaforičkom izlaganju, profinjenim pričama i idejama predstavljenima u kodovima i znakovima koji su puni dubokih emocija i inteligencije. U trilogiji Koker nema ničega političkog, ali sve je o humanosti odnosa između ljudi, o strpljenju i odsustvu zla. Čak nema ni sukoba dobra i zla niti sveopće borbe zaopravak stanja u svijetu, već onoga što se čini najvažnijim u trenucima svakodnevnog življenja, a to su toplina i iskrenost odnosa, odsutnost ljutnje, skromnost koja osvaja. I nadasve, nastojanje da se svlada izazov koji je u svojoj namjeri i moralan i emotivan. U svijetu gdje je imati važnije od *biti*, Kiarostami nas uči važnosti trenutka i kako postojati u sadašnjosti. Simpatija koju iskazuje prema svojim likovima, običnim ljudima u običnim situacijama, prenosi se i na nas. Bez obzira na to koliko bili tvrdogлавi (Tehereh), ili uporni (Hossein) ili koliko puta ponovili istu rečenicu u nastojanju da pronađu pravi put (redatelj u *I život se nastavlja*), ili kretanja uz struju (Ahmadpoor), sve tenzije koje bi mogle izazvati konflikt nestanu u univerzalnom redu Kiarostamijeve filmske priče.

Filmovi trilogije Koker ne nastavljaju se jedan na drugi, već izrastaju svaki zasebno. Svi su povezani potresom iz 1991. godine koji je ubio 50 000 ljudi nekoliko stotina kilometara sjeverno od Teherana, na području oko sela Koker, području gdje otvoreni pejzaži, vjetar, masline i poharane kuće ostvaruju vizualnu poeziju i uvjetuju specifičnu osjetljivost ljudi koji žive na rubu života, ali i u samom njegovom srcu. Tako vizija Zapada o Iranu kao onom drugom svijetu dolazi u pitanje Kiarostamijevim postavljanjem čovjeka u svijet koji svi poznajemo, svijet izazova svakodnevnih situacija. Kiarostami nas želi vidjeti u trenutku naših traženja i odgovora, svjesne da se priče naših života sastoje uglavnom od naših odluka, bez obzira na cenzure roditelja, društva ili politike.

Özgür Yaren

Global fears – local dressing: new Turkish horrors

U turskoj je kinematografiji dramatičan porast produkcije u posljednjem desetljeću otvorio vrata filmu strave (koji dotad praktički nije postojao), što je za posljedicu imalo desetak takvih filmova između 2004. i 2010. godine. U pogledu sadržaja i forme mnogi od tih filmova crpe inspiraciju iz ranijih filmova toga žanra. Možemo govoriti o različitim stupnjevima inspiriranosti, od usvajanja do imitacije, od reinterpretacije do translacije, no gotovo u svakom slučaju, u pokušaju opisivanja kolektivnih strahova turskoga društva, nailazimo na lokalne i islamske motive usporedno sa žanrovskim konvencijama i temama. Presjecanje i interakcija globalnih konvencija i lokalnih motiva čine ove filme primjerom transnacionalne kulturne pojave. Ovaj se esej posebice bavi načinom na koji su ti filmovi umetnuli lokalne i islamske motive u taj žanr. Interakcija lokalnih motiva i žanrovskih konvencija i tema, kao što su mržnja prema ženama, antagonizam vjere i znanosti ili tehnološka anksioznost, daju zanimljive odgovore o ovom transnacionalnom kulturnom fenomenu, pri čemu nam reakcija publike pruža uvid u različite načine doživljavanja.

Despite its strong tradition of commercial films, which relied heavily upon melodramas and comedies, yet still managed to leave room for fantastic genres, there were a surprisingly small numbers of horror films in the history of Turkish cinema. This was true until the last decade, when Turkish cinema revived, both in commercial and in artistic film productions and the number of audiences increased finally opening the way for the horror genre, resulting in around ten productions from 2004 till 2010. In this article, I want to deal with these particular examples, which are the basis of the New Turkish Horror genre, by taking inspiration from previous examples, themes and techniques of the horror genre on a wide scale. Ranging from adoption to imitation, from reinterpretation to translation and the way they have inserted/substituted local and Islamic motifs to the genre in an effort to deal with the collective fears of Turkish society. I want to focus particularly on the local and Islamic motifs used in films as local examples of the transnational cultural

mode and the interaction of these motifs with the conventions and themes of the genre such as misogyny, the antagonism of faith and science, technological anxiety and interpret the audience reactions to these.

Both superstitions and irrational fears can trespass cultural boundaries and penetrate different societies. Brigid Cherry argues that Horror can be seen as a set of universal anxieties, therefore it can sometimes translate well from one culture to another and across time, and she cites a list of grand narratives from horrors, which were introduced by Paul Wells. This list consists of topics such as "social alienation, the collapse of moral and spiritual order, and a deep crisis of evolutionary identity" (2009: 168). These are actually anxieties of modern individuals. As Paul Wells states, "the history of the horror film is essentially a history of anxiety in the twentieth century" (2000: 3).

In his book *Contemporary Fantasy*, influenced by the Frankfurt School, Ünsal Oskay claims that despite the acquired progress of science and high technology in contemporary societies, due to the detention of 'human', from emancipation and progress, irrationality pervades in our daily lives. The penetration of works in the horror genre indicates how "humans in the contemporary world flee from science in a panic" (1982: 36, 224).

Anti-evolutionary movements of American based Christian fundamentalism such as creationism or intelligent design and their importation and promotion by Islamic brother-hood leader, Adnan Oktar, to gain acceptance from some Islamic groups, are perfect examples of irrational rising and contagion. This is also a perfect example of how fundamentalism and superstitious beliefs, which have been fed by universal anxieties, can trespass cultural borders. Popular supernatural themes of horror films transcend their religious references and reach a much larger audience as a result. With slight shifts on religious references or their substitution with different religious references, they can be adopted to appeal to



Seytan



Dabbe

different audience groups. This whole process of adaptation and translation is very similar to the fundamentalist interaction mentioned above. In the first instance, the interaction of fundamentalists of different faiths (like an international jamboree of racist youth) sounds impossible. Yet similar anxieties and similar mindsets render these sorts of interactions possible. Certain "themes are accessible to audiences across different periods and cultures (although, of course, the horror moments may not work as effectively for all audiences)" (Cherry, 2009:169). Therefore, it is not surprising to watch a retake on *The Exorcist*, with a retouch on cultural adaptations such as substitutions of the Koran for the Bible, *zamzam* for holy water, or a religious scholar in the place of a priest.

This very example brings to mind the facts of cultural translations and adaptations. Adaptation defines the act of translation by customizing the form and the content of the original text to the extent that it maybe perceived as appropriate by the local culture and mindset of that particular audience. This fact is valid and common practice particularly in societies experiencing a phase of modernisation (where modernisation and a traditionalist resistance against the process survive together). Ahmet Gürata speaks of the fact that the practice of adaptation was in use in the post enlightenment era of the Ottoman Empire (later in Turkey), Egypt and China (2006).

The practice of adaptation has a long history in Turkey, beginning with the first novel translations in the 19th century. The long and varied history of this practice has been conceptualised as "cross-cultural interpretation" by Gürata (2006), "transcultural appropriation" by Smith (2008) and as "Turkification" by Savaş Arslan (2010). Gürata acknowledges that adaptation or naturalisation was a method for translating novels into Turkish and that this practice "took many forms, from paraphrasing to abridge-

ment. Usually the story was transposed into an Ottoman milieu, and the characters made to behave in accordance with locally acceptable customs". This method also includes transforming the form, from prose to verse (2006). The method of literary adaptation in the 19th century evolved to film remakes, plagiarism or loosely inspired works, and resulted in the shooting of around 300 productions per year in the Yeşilçam era of 1960-1975, when Turkish cinema became one of the most productive film industries in world. Gürata, emphasizes the intertextual and hybrid nature of the remakes, and claims that the most significant element of the remake is the reinterpretation and negotiation of historical and social forces of modernism in Turkey (2006). According to him:

While offering something like a homogenised picture of cultural and moral characteristics of urban Turkey, (retakes) mobilised a resistance against some of the values depicted in original films. Asserting a localised version of modernity as opposed to the evolutionary and universalistic content of Westernisation, the remakes can be best conceptualised in the framework of "multiple or alternative modernities". (Gürata, 2006)

Regarding the themes of the crisis of scientific rationalism and the continued relevance of faith and religion, Smith makes a similar conceptualizing about the *Exorcist* and its Turkish remake named, *Seytan*. According to Smith:

*This theme had added significance in post-Atatürk Turkey, with *Seytan* produced at a time when the Kemalist embrace of Western conceptions of modernisation and rationalism was being questioned and Islam was again coming to the fore in Turkish political life. The reforms*

of Atatürk centred on taking Islam out of public life and moving Turkey towards a more European model of a rationalist, secular culture. To produce a film, then, which highlights the failings of this rationalist, secular discourse, and explicitly celebrates Islam for being able to defeat the "evil" forces in the world, should be read as a partial repudiation of Atatürk's reforms and an attempt to reconfirm the importance and validity of Islam in the modern world. (2008:10)

Yet, while dealing with the adaptation of horror films we should not miss the reactionary nature of the genre, which manifests itself in horror texts in the form of clashes between rationality and superstition. This is a predefined set, rather than a new component, and appears during the adaptation process. Therefore, notions of negotiation or resistance in the process of adaptation of the original text to a local version are not applicable in our case.

The Horror genre is reactionary and mystic by definition. Considering the requirements of the genre, irrationality is much more spectacular. Smith's argument about how Islam disables Atatürk's reforms and their secular, rational ideology could be an over-interpretation. Similar themes' validity over different eras and cultures show the universality of irrationality and in the words of Oskay, "fleeing from science in a panic". So trying to explain the motivation of similar themes using a specific political climate in Turkey could be problematic. In the whole history of Turkish, many years before and after *Seytan*,¹ which Smith relies on in his argument, there were virtually no other examples of horror films. Of the films which have been shot in last seven years, and these can only be evaluated as minor film practices, despite their sudden emergence; which is in accordance with the recent dramatic increase in the total number of productions per year (floating around a surprising 70 produc-

ductions), the horror genre in Turkey is still considered to be a marginal one.

Another argument which does not suit our case is Barry Keith Grant's (1986) attribution of genre films as barometers of climate. Grant argues that the ability of film to reflect contemptuous political, social and cultural trends (predominantly attitudes or values held by a society or a group in a particular time and place), is particularly true of the cinema genre. The collaborative nature of production (being the work of many individuals within an industrial system), means that cinema acts as a 'barometer' reflecting the cultural climate (Cherry quoting Grant, 2009:169).

Yet, in our case, Turkish horror films as thematic or formal adaptations of previous examples are minor budget productions, which are written and directed (even produced in some examples) by the same filmmakers. Therefore, these 'auteur' genre films, as the product of an individual, carry all the oddities and eccentric details of their creators. This fact makes it very difficult to track dominant social and political trends through these films. Therefore, it would be unwise to come to a conclusion about new Turkish horrors with such reservations.

Islamic Motifs

Almost every one of the eight feature horror films² produced between 2004 and 2010 in Turkey, quote the Koran directly with Koranic verses. They do this by either articulating them within the story, being written in the title sequence or indirectly by referring to creatures of Islamic mythology such as, *Marid*, *İfrid*, *Avamir*, *Djin*, *Semum*, *Dabbe*, or using ideas derived from Islamic tenets such as Judgement Day (*kıyamet*), Hell (*cehennem*) and Purgatory (*araf*). With a single exception, all of these films use Islamic references in their titles. (*Büyü*; witchcraft, referring to a particular verse of the Koran, *Küçük Kiyamet*; Little Apocalypse – referencing the Islamic take on the Day of

¹ Besides, it is not possible to describe the period when *Seytan* (1974) was made as a religious revival era. On the contrary, it was the very period of time when Turkey witnessed a secular and populist leftist wave at its most powerful with CHP (the founding party of modern Turkey, which positioned itself on the left of the medium of the political scale at that time), as the leading party both in the 1973 and the 1977 elections. Religious revival, or political Islam, becomes a powerful actor only in the 1990's.

² These films are *Büyü* (dir. Orhan Oğuz, 2004), *Küçük Kiyamet* / *The*

Little Apocalypse (dir. Taylan Brothers, 2006), *Araf/Abortion* (dir. Biray Dalkiran, 2006), *Dabbe* (dir. Hasan Karacadağ, 2006), *Musallat/Haunted* (dir. Alper Mestçi, 2007), *Semum* (dir. Hasan Karacadağ, 2008), *Dabbe II* (dir. Hasan Karacadağ, 2009) and finally *Ada: Zombilerin Düğünü* (dir. Murat Emir Eren & Talip Ertürk, 2010). Two other films produced in same period are excluded from this text, because of the ambiguity of their genre. *Gen* (dir. Togan Gökbakar, 2006) mostly considered as a murder/thriller and *Gomedá* (dir. Tan Tolga Demirci, 2007) claimed to be an avant-garde experimental work using horror themes.

Judgement, *Araf*; the Islamic interpretation of purgatory, *Dabbe*, *Semum*; both characters of Islamic mythology, *Musallat*, referring to being haunted by a *Djin*. Among these films, the only secular exception that was not derived from religious mythology, is also the only zombie film, *Ada: Zombilerin Düğünü* (*Island: Wedding of Zombies*).

These films, following Metin Erksan's path, who adopted the *Exorcist* (William Friedkin, 1973) to have a local and Islamic context, tend to compensate for the lack of Satan, being the most terrifying force of evil within the Christian culture, with a *djin* and the spirit *Iblis*, as according to the Islamic faith an earthly Satan (the Devil) does not exist. Inspired by Islam mythology and Anatolian horror folk tales and legends, the frequent theme of possession of a human by demonic forces, almost remains the same, but with different perpetrators. In particular, the common folk tale motifs of possession, being attacked by a *djin*, or of humans having intercourse with a *djin*, have all been referenced in these films. *Küçük Kiyamet* is an exception, which does not refer directly to Islamic notions, but deals with common monotheistic ideas such as God and The Angel of Death/*Azrail*. The relation with the universal notion of *thanatophobia* renders different religious and mythologic motifs translatable to each other.

In the *Exorcist*, an agnostic mother and a psychiatrist one side, and the father on the other side present the clash of science and faith. The Turkish *Şeytan* utilizes a similar representation. By proving his existence with the help of the body he has possessed, *Şeytan* helps the mother, doctors, psychiatrists, and writer Tuğrul Bilge to transform their lack of faith and insistence on scientific methods, to faith and taking shelter in God.

In *Semum*, which is a loose adaptation of *Exorcist*, the same antagonism has built between a religious scholar and a psychiatrist. The debate of doctor, wearing black, and the scholar in white oriental clothes, manifests this antagonism. In the 1974 adaptation, the faithful exorcist, performing the ritual is a western style, in the guise of an archaeologist who attends excavations in Middle

East. The dialogues of this archaeologist/exorcist with *şeytan* and his prayers to God are almost totally in Turkish. *Şeytan* generally speaks Turkish and sometimes Latin (actually sketchy Latin phrases probably due to the misinformation of creator team). In *Semum*, the religious scholar who performs the exorcism is introduced to us as a scholar who 'lived in Pakistan for a long time'. This scholar wears a white, loose fitting tunic with very baggy white trousers (the *Shalwar Kameez* of Pakistan), and some sort of fez. In dialogue with *semum*, he speaks either Turkish or Arabic.

The antagonism of science and faith was also dealt with in the film, *Büyü*. The professor leading the excavation group here mocks the superstitious beliefs of the local people.³ However, in conclusion, the muleteers who believe that the village is cursed are proven to have been right all along.

Of course, in every single story, the ones who refuse to believe in faith, disregard the prophecies of the holy books and defy its rules are subsequently strictly punished. In *Büyü*, the whole crew are murdered. In *Musallat*, being blind to the truth that we are not alone on earth, or to forget it, has been punished. The antagonist in *Dabbe 2*, who cries out that he does not believe in God, is surrounded by dark clouds, which symbolise the divine wrath of The Almighty. In *Semum*, a grudging woman who summons djins to possess her friend, is punished by the very same djins she summons. All these horror films imitate religions, in that they refer to the sense of punishing non-believers.

Misoginy

Let it be explained with a Freudian fear of castration or patriarchal ideology, the prevalence of misogyny or fear of women, which manifests itself with stories of Medusa, Salome etc is indisputable. Barbara Creed claims that "all human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about women that is shocking, terrifying, horrific, abject" (2002: 67). It would not be

³ The depiction of the local people in this film also deserves attention; this respect, *Büyü*, which is set in southeastern Turkey, where the majority of the rural population is Kurdish and Arabic, is available for post-colonial reading. The language of local people is interpreted as incomprehensible. Their acts are irrational. They do not want to enter the village where the excavations are to be undertaken. On the edge of the village,

they leave the archaeological crew and turn back. "-Eastern people are weird" says the Professor, summarising the situation. With their strange actions and vague tongue, we are reminded of the stories of much older films featuring strange, indigenous porters and guides, with white/western expedition groups in Africa or South America.

*Semum* (plakat filma)

surprising to encounter misogyny in horror narrations as the genre frequently refers to religion. The most frequent misogynistic motifs are witches and black magic. Grudging women in *Büyü* and *Semum*, perform witchcraft to punish other women, are perceived as their rivals. The consequences of their acts are devastating.

Carol Clover states that in the horror genre, "angry displays of force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female. Abject terror, in short, is gendered feminine, and the more concerned a given film with that condition -and it is the essence of modern horror- the more likely the femaleness of the victim" (2002: 82). In our case, stricken women victims with their deviant bodies; defected joints, blackened skin covered with weeping wounds of puss, and rotted tooth are all frequent images. The ones who are possessed or annoyed by

supernatural creatures are always victimised women. In *Büyü*, the evil djin possesses a professor's daughter, Sedef, and kills everyone else on the crew. *Semum* and *Dabbe 2* also feature characters of women possessed by "evil". In both films, summoned supernatural creatures (djins) annoy people. In *Musallat*, a female character has an affair with an invisible djin, which takes the form of a man, and he marries his lover against her will.

The frequent themes in Japanese horror called *Kaidan* (ghost story) and *Onryou* (avenging spirit); "the form of a 'wronged' primary female entity returning to curse the living, or to avenge herself upon those who harmed her" are other manifestations of misogyny (McRoy, 2008: 6, 11). *Araf* adapts the *onryou* theme to that of the story of abortion and tells of a woman who had her illegitimate child aborted, annoyed by the ghost of her own child, and how she was then punished as she deserved.⁴

Once evil shows up in these stories, the women become monstrous; thus they become the victims of evil and frightening objects at the same time. In these films, the normal situation (the peaceful state before supernatural catastrophes strike), is not a sunny one for the women characters. In *Araf*, Eda's relationship with her older, married lover Cihan, is unpleasant and not less uncanny than that with her aborted child's ghost. The female characters of *Semum* and *Dabbe 2*, spend their days in distant villas situated in deserted neighbourhoods, isolated from other people and the city, waiting for their husband to come back from work. They have no occupation, no aims, no hobbies, no circles to socialise within and nothing to do but to wait for the demons to pester them.

Anxiety of Technology

One aspect of everyday life that has been crucial for the contemporary horror cinema is technology, and the new media culture that has been engendered by the Internet, games consoles, mobile phone communication and multi-channel television (Cherry, 2009: 186). In his book, *Nightmare Japan*, McRoy emphasizes the impact of technology and the profound alienation resulting from the same, and describes its complex and contradictory role

⁴ With this story, *Araf* looks like an anti-abortion propaganda film more than anything else. It should be noted that in Turkey, abortion is a legal and ordinary practice, and it would be hard to mention a polarizing debate

around it. The incoherence of *Araf*'s stance with a social context is a good example of the general irrelevancy of these films within the particular milieu that they have been produced in.

in the social make-up of Japan's late capitalist political and ideological terrain. A role with paradoxical attributions such as a gateway to Armageddon and a means to economic recovery (2008: 50, 140, 161). This strong and complex impact renders technology as one of the favourite themes of Japanese horror films in the 1990's to date. Cherry particularly draw attention to the "films where the technology itself is the threat, as in *Ringu* and *One Missed Call* with their vengeful ghosts, haunting via videotape and mobile phone. It is perhaps no surprise that the key films in this area are Japanese, being the product of a culture that has been the focus of the late-twentieth-century technological revolution and the commercialization of technology" (2009: 194).

In many films, we can see that the new Turkish horrors have adapted the anxiety of technology and its manifestations from the Japanese horrors. In these films, photographs, videos and camera recordings, distorted by parasites, signal noises, buzzing and deviant faces, which transform into uncanny images. The deviant voices of technological appliances contribute to the uncanny atmosphere by getting louder, oscillating between extreme high and low pitches or by gaining echo.

Particularly in the *Dabbe* series by Hasan Karacadağ, TV sets and PC monitors display images deviating uncannily, interrupted or mixed with other images, frightening forms emerge through signal noises, cell phones ring and vibrate oddly, and all these deviation of signals mark technology as a supernatural entity and an object of fear. Computer monitors replace the mirrors of vampire or ghost stories and they display uncanny creatures that are not visible to the naked eye (*Araf*, *Dabbe*, *Dabbe 2*). In the *Dabbe* series, the Internet has been associated with the metaphor of the evil net in Islam mythology that surrounds earth.

Audience Responses

It is worth questioning the notions of such as a specific national film audience or genre film audience. As Janchovich states, genres cannot, therefore, simply be defined by the expectations of 'the audience', because the audience is not a coherent body with a consistent

set of expectations. Different sections of the audience can have violently opposed opinions (Janchovich, 2002: 153). A short visit to popular forum sites on cinema would prove this heterogeneity. A large portion of spectator comments about new Turkish horrors,⁵ carries a cynical tone pointing out production problems, script inconsistencies, weakly written dialogues, poor acting and misusage or implausibility of special effects. Meanwhile, it appears that, failing to use high cost traditional marketing methods, these low budget productions tend to use alternative methods such as shilling⁶ or planting. So, one should consider the positive comments with reserve. Particularly the ones which state that the mentioned film is stunningly frightening, deserve reasonable suspicion. If we admit that at least a portion of the positive comments received are sincere and genuine, we should accept that we encounter a group of preoccupied spectators who have culturally learned to be afraid of certain concepts. No matter how unsuccessful these films are deemed to be by the critics, a portion of the audience (which is possibly the closest thing to the "implied audience"), find them satisfactorily scary and successful. As long as they evoke, and apparently for some part of audience, just mentioning would be enough to evoke culturally learned fearsome concepts as in Anatolian folk tales and legends; merely articulating their names is enough to summon djins. In many cases, the spectators who comment positively emphasize their devoutness and their faith on the existence of the entities such as an *iblis*, and a *djin*. A much larger portion of the comments on the other hand, mock the same supernatural creature depictions, because of their resemblance to irrelevant popular icons or video game characters. On the popular web site *Ekşi Sözlük*, which is a collaborative hypertext dictionary built up from user contributions, many entries liken the evil character that comes from hell in *Semum* to Eddie, the ever-popular mascot of the heavy metal band *Iron Maiden*, and treat this resemblance with disdain. Many other entries make fun of the same film because of the scene where the religious scholar and the evil creature come face to face in a challenge, within CGI scenery of hell, which strongly resembles that of fight scenes of

⁵ Entries related with *Büyü*, *Araf*, *Semum* and *Dabbe 2* on *Ekşi Sözlük* and *Sinema.com* sites.

⁶ The marketing method involved with leaving positive comments under fake user names on forum sites to promote a particular product and to increase its sales.

a popular video game named *Street Fighter*. In *Dabbe 2*, the dark clouds flying around as signals of apocalypse reminded some members of the audience not a prophecy taken from the Koran, but rather of another dark cloud featured in the popular TV serial, *Lost*.

Janet Staiger who argues for an historical materialist approach to modes of reception, acknowledges both the cognitive and affective activities of the audience in relation to interpretation. This argument also involves the identities and interpretative strategies and tactics brought by the audience to the cinema. These strategies and tactics have been formed by particular historical circumstances. Staiger's argument is claimed to be an effort to go beyond "the triad of cultural studies, dividing 'preferred,' 'negotiated,' and 'oppositional' reading strategies of the audience" (Staiger, 2000: 1-2, 23). Regarding the audiences comments on forum sites, we can confirm the multitude of historically constructed audience strategies. The heterogeneous mass of the audience is a mixture of 'secular' spectators, referring to the items of global (or western) popular culture and makes intertextual readings among these items, and spectators referring to religious doctrines who are culturally prepared for frightening prophecies and the entities mentioned in the text. This sort of a polarization among

audience comments is very similar to the schematic antagonisms among the spheres of secular information and superstitious beliefs presented in these films.

Conclusion

In the new Turkish horror films, cultural adaptations seem largely limited to deal with the generic shift of evil spirits and confronting devotees. Otherwise, these films are fitting to conventions and iconography of the genre, constituted by American supernatural films dealing with evil spirits and the devil, and Japanese / Far East films dealing with annoying ghosts. Subtraction of the iconography and conventions of the genre would not leave much, in these films. Repetition of narrations, themes, motifs, styles, special effects and aesthetic items, representations of abjection or the monstrosity of previous horror films leaves little space for unique aspects in adaptations. Mostly being minor productions of individual filmmakers, together with the conformity to the genre, renders these films indistinctable to any kind of reading related with the milieu that these works were born to. Thus, the opportunity of cultural negotiation or resistance emerging in the process of adaptation remains imperceptible.

Figure 1: frequent motifs in New Turkish Horror films shot in 2004-2010 period

Films & Motifs	djin	witchcraft	witch	haunted bodies	monstrous creature	ghost	religious reference/ Koran	death
Büyü	X	X	X	X		X	X Koran	X
Little Apocalypse						X	X religious	X
Araf/The Abortion						X	X Koran	X
Dabbe	X			X	X monster	X	X Koran	X
Musallat/ Haunted	X			X	X monster		X Koran	X
Semum	X	X	X	X	X monster		X Koran	X
Dabbe 2	X			X	X monster		X Koran	X
Ada: Zombilerin Düğünü	X			X	X monster			X

Cited works

- Arslan, Savas**, 2010, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Press [forthcoming]
- Cherry, Brigid**, 2009, *Horror*, New York: Routledge
- Clover, Carol J.** 2002, "Her Body, Himself: Gender Body in the Slasher Film", *Horror: The Film Reader*, ed. Mark Janchovich, New York: Routledge, p. 77-90.
- Creed, Barbara**, 2002, "Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection", *Horror: The Film Reader*, ed. Mark Janchovich, New York: Routledge, p. 67-76.
- Gürata, Ahmet**, 2006, "Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema", *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, eds. D. Eleftheritis and G. Needham, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 242-254.
- Janchovich, Mark**, 2002, "Genre and the Audience: Genre Classifications and Cultural Distinctions in the Mediation of *The Silence of the Lambs*", *Horror: The Film Reader*, ed. Mark Janchovich, New York: Routledge, p. 151-161.
- McRoy, Jay**, 2008, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam – New York: Rodopi
- Oskay, Ünsal**, 1982, *Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, Ankara: Ayko
- Smith, Iain Robert**, 2008, "The Exorcist in Istanbul: Processes of Transcultural Appropriation within Turkish Popular Cinema", *Portal*, 5 (1): p. 1-12.
- Staiger, Janet**, 2000, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York & London: New York University Press
- Wells, Paul**, 2000, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower

Diana Nenadić

Pisanje sebe pogledom: *Dobro jutro Ante Babaje*

Počevši od osobnog odnosa prema Babaji kao autoru intimistički postavljenog dokumentarnog filma *Dobro jutro* (2007), autorka objašnjava kakvu ulogu u autorovu opusu ima njegov prvi, a ujedno i posljednji autobiografski film, odnosno na koji se način ranije Babajine preokupacije (npr. potrošnošću tijela, odnosno, riječima Ante Peterlića, "akcidentalnošću pojave i nestanka") sintetiziraju u ovom osebujnom ostvarenju. Film *Dobro jutro* koristi isječke ranijih redateljevih ostvarenja da bi definirao poziciju svog junaka, samog Babaje koji uz pomoć mlađih suradnika savladava elektronsku kameru, pa autorica teksta prolazi kroz Babajin raniji opus, objašnjavajući na koji je način u njima obrađivan odnos prema smrti i ostale Babajine teme. No, ističe se u tekstu, ovaj je redatelj majstor filmske forme koja snažno uvlači gledatelja u njegovu intelektualnu (ne i emocionalnu!) intimu, pa se Babajini filmovi mogu shvatiti kao jedan i cijelovit, davno započet, a nedavno moćno završen esej o životu i smrti.

Svaki put kad prolazim zagrebačkim Iblerovim trgom, pogled mi poleti prema fasadi i balkonima zgrade staračkoga doma u kojem je posljednje dane života proveo redatelj Ante Babaja i o tom iskustvu, tri godine prije smrti, snimio svoj oporučni dokumentarni film *Dobro jutro* (2007). Uz nelagodnu pomisao da sam se poput drugih slučajnih i smrtnih prolaznica mogla zateći u nekom od njegovih kadrova koji opserviraju i sugestivno "mjerne" prolaznost, u hodu procjenjujem s kojeg je prozora redatelj kamerom ciljao trg kojim četiri godišnja doba cirkulira život, a s njim i fontanu oko koje se nakratko zadržavaju majke s djecom, zaljubljeni parovi i pijana mlađež, pa i pokoji "lepi pucek" i (zlokobno) "črni cucek". Taj kontemplativan starački pogled jedan je od repetitivnih motiva Babajine autoportretne kompozicije sastavljene od kriški umirovljeničkog života i ulomaka iz njegovih filmova nastalih u rasponu od četrdesetak godina.

U kontekstu njegova prvog i posljednjeg (autobiografskog) djela, ali i autorskog opusa kojim je kao trajna preokupacija cementirana upravo potrošnost tijela, ope-tovani prizor simboličnog "izvora života" elipsasta obli-

ka, daleko od svake banalnosti, vrišti značenjem – kao *memento mori* ili "osuda" na fizičko nestajanje svega što je obuhvatio objektiv redateljeve digitalne kamerice. Kroz njegov pogled, jače i zvonkije nego ikada prije, kao da progovara Eliotova opomena iz *Četiri kvarteta*: "A svaki čin korak je k stratištu..."

"Akcidentalnost pojave i nestanka", kako je njegovu glavnu temu definirao Ante Peterlić (2002: 35), u Babaje je bila osvijestena mnogo prije nego što se, izmoren bolešću, odlučio povući u osamu doma za umirovljenike i iz njega opservirati život dolje, na ulici. Bio je još relativno mlađ kada su ga počeli progoniti tijelo i razne manifestacije njegove nemoći i krhkosti, a po tome i gotovo jedinstven u hrvatskoj kinematografiji. Jedino je Ivan Martinac, i nakon smrti ignorirani splitski alternativac, konkurirao Babaji u svojoj mediteranskoj meditaciji i poetizaciji smrti promatračkim uhođenjem i "montažom" života. Drugima je ta tema bila usputna točka s egzistencijalističkog dnevnog reda, ne i trajna preokupacija. Pritom je, ne samo zbog prigodnih podudarnosti, zanimljivo spomenuti još jednu iznimku s avangardnog krila kinematografije. Mihovil Pansini, Babajin čest sugovornik, filmski prijatelj te jedan od "epizodista" *Dobrog jutra*, zabilježio je u svojim *Osuđenima* (1954) prizore koji su grafički i semantički gotovo identični njegovim kadrovima uhvaćenim s prozora kroz trapezasti "raster" zelenkaste žičane ograde. Kako bi apstrahirao i poentirao neizbjježnost umiranja svega što se rodi, Pansini je "žrtveni" pogled kroz žicu bacio na kokoš; Babaja je pak, heraklitovski opservirajući vrijeme ("dijete koje se kamicima igra, djeće carstvo"), božanskim pogledom odozgo "osudio" humanolike namjernike pod prozorom svojega posljednjeg boravišta, pozivajući nas da njegovim pogledom zapravo vidimo sami sebe. Kao autor, Babaja nikada nije dijelio "utjehe", ni kada je jezikom satire i alegorije prikazivao (ili prokazivao) čovjeka kao sumnjivo društveno (ili političko) biće, ni kada je, odbacivši eksperiment i stilizaciju, postao (i ostao) naturalistički izravan svodeći ga na fizičku pojavnost.

*Dobro jutro* (2007)

Svako ljudsko tijelo u njegovu filmu – oklopljeno gipsom ili rendgenom ogoljeno do kosti (*Tijelo*, 1965), promatrano iz prikrajka (*Čuješ li me?*, 1965) ili uhvaćeno iz daljine u nekom naporu ili mirovanju (*Kabina*, 1966; *Starice*, 1976), fiksirano iz blizine do najsitnije pore lica ili dlana (*Starice*; *Čekaonica*, 1975), supostavljeno nekom drugom živom stvoru (primjerice, magarcu u *Plaži*, 1966) – služi kao forma, ljska ili maska ideje smrtnosti i prolaznosti. Svojstven njegovoj "naturalističkoj" dokumentarnoj fazi, naglasak na efemernosti tjelesnosti/materijalnosti provlači se i krozigrani film. "Ona nije meso, nego ideja", čujemo o Madoni u *Mirisi, zlato i tamjan* (1971); "Taj četvrti, te kosti, to sam ja"; tvrdi junak za ostatke "prekobrojnog" u obiteljskoj grobnici u *Izgubljenom zavičaju* (1980), dok junakinja u *Kamenitim vratima* (1992) definira svoje (platonski preljubničke) susrete s doktorom Borasom kao "otjelovljenje nečeg bestjelesnog", nečeg što životu daje smisao. Na kraju je Babaja i samoga sebe podvrgrnuo tom procesu apstrahiranja, poopćavanja. Pogledao je ravno u kameru, pokazao svoju mršavu staračku pojavu, osušene ruke i nesiguran hod. Drugim riječima, materijalizirao

je svoju ideju ili "filozofiju" nestajanja vlastitim tijelom, identitetom i fragmentima filmskih djela, uokvirivši dokumentarni autoportret neizbjegnom kodom napitnice iz *Breze* (1967): "Vsakom dojde smrtna vura".

Kao da je tom legendarno vizualiziranom nabrajalicom, kojom *Dobro jutro* počinje i završava, već sve rečeno i to davno, u *Brezil*. Čemu onda još jedan film o istoj temi i to nakon povlačenja iz javnosti u intimu staračke sobe te niza udara koji su mu iscrpili tijelo? Sam Babaja u filmu kaže kako je odlučio snimati *Dobro jutro* iz dosade. Iako znamo da su ga na to nagovorili mlađi kolege, producent i jedan od snimatelja (Tomislav Jagec), koji ga u prologu filma podučava rukovanju kamerom, možda bi mu ipak trebalo vjerovati. Jer, nakon *Kamenitih vrata*, filma koji je jednodušno proglašen njegovim filmskim testamentom, kao da se više nije imalo kud. Već je osamljeni i boleći dr. Boras percipiran kao autorov fikcionalni alter ego koji, gledajući svoj lelujavi odraz na kišnom asfaltu, predosjeća blizinu vlastite smrti. Osim toga, zlosretni posljednji Babajin igrani film (i bez prave distribucije) kritički je gotovo diskvalificiran kao djelo čiju je modernističku

"metafiziku smrti" pregazilo postmoderno vrijeme depa-tetizacije, ironije, zaigranosti i posvemašnjeg cinizma. U takvu vremenu, koje je *Kamenitim vratima* dosudilo ležanje u arhivskim limenkama, filmski se pasivizirao i Babajin u javnosti ipak prisutan vršnjak (Berković), dok su na kinematografskoj sceni ostali oni otporniji ili vremenu prilagodljiviji veterani – Hadžić, Papić, Bulajić i, dakako – vazda žilav Vrdoljak. Simbolički "mrtav" i oduvijek svoj, Babaja u tom vremenu i društvu kao da više nije imao što tražiti. A onda se ponovno oglasio iz dvadesetak kvadra-ta umirovljeničkog apartmana, gdje se banalni, potroši-vi životni *rekviziti* i "uzvišeni", nepotrošivi *artefakti* sada znakovito tiskaju u istom prostoru, poput rola toaletnog papira i brončanih Zlatnih arena na vrhu vitrine dupkom ispunjene glazbom i filmovima, u čijem se staklu zrcali portret umjetnika u starosti.

"Oblik koji misli"

Ako nas je, nakon petnaest godina života u miru i "daleko od razuzdane gomile", zateklo redateljsko buđenje "pasivnog junaka hrvatskoga filma", kako ga je nazvao Ivo Škrabalo, je li nas trebao toliko iznenaditi Babajin povratak u dokumentarističkoj formi i autorefleksivnom/ subjektivnom diskursu? I to u trenutku kada je autodokumentarac jedan od prevladavajućih trendova u produkciji nefikcionalnog filma, pa čak i hrvatskog?

S jedne strane, da. Okretanje kamere prema sebi kao predmetu zahtijeva ne samo fizičku spremu nego i određene kompromise: pristajanje na poveću dozu egzibicionizma, izlaganje privatnosti i intime, izgovaranje vlastita imena i eksperimentiranje na vlastitoj koži, čemu pri-lično tihi Babaja nikada nije bio naročito sklon. S druge strane, on će se u tom radikalno osobnom diskursu naći kod kuće, kao malo koji redatelj te dokumentarne vrste u nas, upravo zbog generičke srodnosti autobiografskog dokumentarca s esejističkim filmom, u kojem se dokazao kao provokativni virtuož. Iako njegova prisutnost u vlastitom djelu nikada nije bila materijalna, ona se itekako osjećala iza kamere, u osebujnom pogledu, stajalištu i izvedbenom postupku, osobito u kratkim igranim i dokumentarnim filmovima. Svakom je pristupao iz naglašene osobne perspektive, poduprte stilskim inovacijama i formalnim eksperimentima s kojima se ne može mjeriti ni deklarirana eksperimentalna hrvatska elita, kako ona poetske tako ni ona strukturalne orijentacije.

Babaja je, bez ikakve deklarativne poze, prigrlio upravo

godardovsko shvaćanje filma kao "oblika koji misli" i "mi-sli koja oblikuje", filma koji nužno nosi tragove procesa istraživanja i nastajanja, emocija i intelekta svojega tvorca. Da bi njegov esej postao i doslovce osoban – refleksi-ji je nedostajala opipljiva potkrepia autorove prisutnosti: njegova tijela, glasa i/ili iskustva. I onog višestrukog, vi-šesmjernog pogleda – od sebe, prema sebi i u sebe, koji postaje instrumentom mišljenja.

Pripušteni u intimni dijalog autora – koji je istodobno kazivač i protagonist, sa svojom okolinom, umjetnošću i sa samim sobom, nailazimo na (podijeljeni) dokumen-tarni subjekt koji je istodobno i objekt, na promatrača koji je ujedno i predmet promatranja, ali prije svega na umjetnika koji definira svoju poziciju u medijskoj suvre-menosti i iznosi svoje shvaćanje filma. Kao otjelovljeni subjekt koji esejizira, Babaja "objektivističkom" idealu promatračkog dokumentarca sada supostavlja i suprot-stavlja avangardističku metodu metamedijske signaliza-cije. Odmah na početku, u prologu – redatelj (sada i kao svojevrsni "performer") ogoljava svoj filmski čin (proces konstrukcije filma) i njegovo glavno sredstvo, digitalnu kameru, koju će po potrebi "dodavati" dvojici susnimate-lja (Jagec, Goran Trbuljak). S primjerkom nove tehnologije u ruci, koja ga oslobođa virenja kroz tražilo, kao tvorac digitalnog videa koji, među ostalim, "razmišlja" i o nje-govim staračkim "rukama", Babaja sada i "misli rukama". U tom, višestruko "otjelovljenom" esejističkom projektu, zaslon kamere istodobno mu služi kao "ekran" i kao "zr-cal", kao "tehnički instrument za promatranje vanjskog svijeta" (Renov, 2004: 186), ali i kao "reflektivna površina za bilježenje sebe" (ibid.), kao instrument "gledanja van i gledanja unutra" (ibid.).

Promatračkom i refleksivnom modusu reprezentacije pridružit će i interaktivni: u rukama dokona i znatiželj-na subjekta kamera postaje i medijem komunikacije s drugim protagonistima filma/života (poslužiteljicama, sobericama u staračkom domu), humorognog zadirkivanja, autoironijskog provociranja reakcije okoline na vlastiti stvaralački čin. Ne skrivajući nespretnost u svladavanju tehnološkog novuma, Babaja se vispreno i ludički kori-sti potencijalima novog elektroničkog instrumenta za "pisanje" videonevnika, no, istodobno, izazvan glasnim razmišljanjem svojega studenta (redatelja Arsena Ostojića) postavlja pitanje legitimnosti takvoga čina: tko uopće ima pravo snimati film o sebi? Redatelj izražava nevjericu u apsolutne kreativne dobitke koji se očekuju od demo-

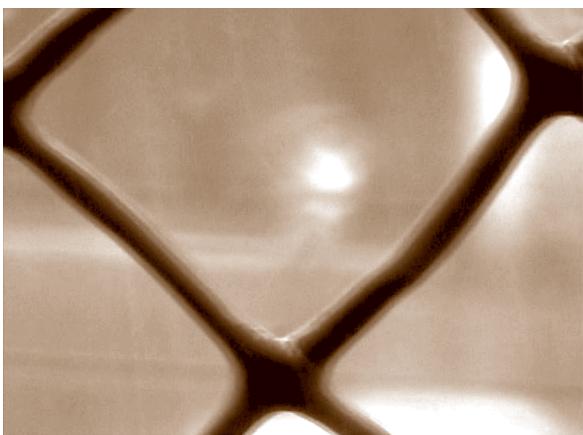
*Dobro jutro* (2007)

kratizacije medijske tehnologije: "Svatko ima olovku, ali ne zna svatko pisati!" Dakako, on to misli ne samo kao redatelj čije je umjetnički status "socijalno ovjeren", nego i kao umjetnički elitist uvjeren da je film prije svega medij osobnih razmišljanja i vizije, a tek onda medij komunikacije u tehnološkom smislu riječi.

Dobro jutro zrcali taj dvosmisleni Babajin odnos prema organonu svojega mišljenja, na neobičan način premostujući moderno i postmoderno vrijeme. Njegovo je shvaćanje filma u osnovi "staromodno" – "modernistička varijanta romantičarskog poimanja umjetnosti" (Turković, 2002: 39). S druge strane, njegovo je posljednje djelo po svojoj tehnološkoj "osnovi", žanrovskoj i metodološkoj hibridnosti, strukturalnoj fragmentarnosti i ironičnoj autoreferencijalnosti, sukladno ne samu duhu vremena svojega nastanka nego i transgresivnoj naravi autobiografije, pa tako i videodnevnika i "autoportretnog" eseja kao "formalne mutacije, žanrovskog hibrida" (L. A. Renza, cit. u Renov, 2004: 110). Babajin autobiografski projekt ipak se prilično razlikuje od onih što se danas množe diljem

globusa na valu oslobođanja osobnih povijesti i zahvaljujući dostupnosti digitalne tehnologije. Novi autodokumentarac (dnevnići, putopisi, osobne bilješke, memoari i sl.) uglavnom slijedi neku od linija "politike" (parcijalnih) identiteta (etničkog, rasnog, klasnog, rodnog, seksualnog itd.), držeći se feminističke krialatice "osobno je političko"; novi subjekt autodokumentarca, u procesu samoispitivanja, samoterapije i pokušaju afirmacije vlastite "različitosti", redovito se suočava s nemogućnošću konačne definicije i konstrukcije identiteta.

Babaj je, naprotiv, svoje (humanističko) traganje (za be/ smislom egzistencije) davno završio, a identitet (individuálca suprotstavljenja Sustavu i totalitarnoj ideji te autonомнog mislitelja čovjeka kao takvog, izvan pretinca neke kolektivne ili grupne pripadnosti) definirao, ponajprije u umjetničkim kategorijama. Utvrđio ga je i potvrđio svojim filmovima, kao "zrcalima sa sjećanjem". Kao da je i sva njegova osobna memorija pohranjena u tim djelima, ona postaju glavno sredstvo identifikacije i referentna točka njegova pisanja sebe. Subjekt postmoderne autobiogra-



ANTE BABAJA (1927-2020) (II)



63 / 2010

Dobro jutro (2007)

fije "upisuje sebe u povijest" (Renov, 2004: 105-106) i definira se uz pomoć Drugoga. Za Babaju bi se moglo reći da sebe upisuje u svoje filmove (kao svoju "povijest"), dok aktualnu povijest – ("sadašnje" vrijeme i prostor) shvaća kao akcidentalni okvir umirovljeničkog životarenja i polaganog nestajanja anticipiranog tim filmovima. Time i konačno, u modernističkom duhu i sebi svojstvenom lirsko-meditativnom raspoloženju, ali bez ikakve patetike koja je katkad pratila njegove meditacije (primjerice u *Kamenitim vratima*), povlači znak jednakosti između sebe i protagonista svojih filmova, između sebe i ovremenskih Drugih, između Života i Umjetnosti. Istodobno, strukturalnim kolažiranjem građe iz svoje svakodnevice, recikliranjem vlastitih djela i ironiziranjem svojega statusa, uspostavlja kontinuitet između (svoje) modernističke, avangardne i postmoderne filmske prakse.

Komponiranje filma, ritmiziranje nestajanja

U svojem posljednjem velikom intervjuu Babaja izjavljuje: "Ja bih rekao da ja ne režiram film, ja ga komponiram" (Radić i Sever, 2002: 46) Uz rane kratke eseističke fil-

move, *Dobro jutro* najzornije oprimjeruje tu redateljevu težnju za dosezanjem "glazbene forme", kojoj su na ruku išla brojna "ograničenja" njegove životne situacije i činjenica da je ona prikladnija za stvaranje autoportreta, koji za razliku od autobiografije, kako tvrdi Raymond Bellour, bolje priliježe analogiji, metafori i poetskom diskursu, nego naraciji (cit. u Rascaroli, 2009: 171). Stanje u kojem je snimao film, nezahvalno za zahtjevne fabularne pot hvate, kao i želja za rekapitulacijom vlastitog filmskog djela, nužno su rezultirali diskontinuiranim i fragmentarnim prikazom, a Babaja se mogao slobodno prepustiti "komponiranju": repetitivnom variranju temeljnih motiva i digresijskim "razradama" glavne teme.

Za motive se pobrinula sama životna situacija. Kao što staračka dob i bolest nužno podrazumijevaju smanjenje fizičkih aktivnosti, boravak u instituciji donosi određenu rutinu: buđenje (uz kucanje osoblja na vratima i obvezno "Dobro jutro!"), ulazak soberica i poslužiteljica, fizioterapija, brijanje, hranjenje, spavanje, prolasci zajedničkim hodnikom, sporadični posjeti rodbine i znanaca... Vanjski svijet otvaraju izlasci u grad, promatranje slučaj-

nih prolaznika kroz prozor kavane ili prozorčić kamere, redovite čašice razgovora s poznanicima i prijateljima o kojemu, u rasponu od filma i umjetnosti do čovjeka (kao takvog).

Po povratku u sobu nastupa samoća (Babajin stari motiv) ispunjena glazbom, kontemplacijom i meditacijom. Konačno, čineći zasebnu skupinu autobiografskog gradiva, isječci iz Babajinih filmova insertiraju se u dokumentarnu građu kao subjektivne i (auto)refleksivne digresije na prizore redateljeve intimne i "društvene" svakodnevice, kao odraz ili anticipacija osobnih situacija i opservacija iz stvarnoga života ili nepredvidljivih slučajnosti koje uspijeva uhvatiti kamerom. Po sadržajnoj analogiji, Babajino tijelo pred kamerom priziva dokumentarac *Tijelo*, Babajino staračko kretanje njegove *Starice*, slika vlastitog dlana vodi k ruci prestarjele Madone (*Mirisi, zlato i tamjan*), a hodnik u staračkom domu dobiva metaforični produžetak u tunelu iz *Kamenitih vrata* kao simboličnoj anticipaciji smrti, itd. Babaja doista pristupa tim fragmentima kao skladatelj s istančanim osjećajem za kreiranje zvukovnih i slikovnih kontrapunkta, želeći ritmičkom organizacijom

materijala dosegnuti ciljanu formu i smisao.

Ako u toj orkestraciji građe naslovni motiv – pozdrav "Dobro jutro" i kucanje na vrata, ponavljajući se u gotovo pravilnim razmacima, omeđuju ili razgraničuju "stavke" filmske kompozicije, a sukcesivni ulasci i izlasci sobarića s kojima Babaja živahno komunicira preko tražila na kameri, poput veselih puhača unose ritam i život u svakodnevnu monotoniju, Babajini pogledi s prozora odgovaraju dionicama melankoličnih gudača koji dominiraju njegovom "skladbom". Simulacija vlastita "nestajanja" ima i drugi slikovno i zvukovno opipljiv trag: prema kraju filma riječi su sve tiše, kucanje postaje sve jače, kretanja i prizornih šumova sve je manje, glazba je sve prisutnija, pogledi kroz prozor na Iblerov trg, fontanu i zgrade preko puta sve su učestaliji, neprohodniji i sjetniji... Kao i kod susreta s moćnom, manipulativnom glazbom, teško se oduprijeti tom suptilnom i taktičnom Babajinu uvlačenju gledatelja u svoju intelektualnu intimu, u davno započeti eseju o životu i smrti na koji je dokumentarno moćnim *Dobrom jutrom* stavio točku.

Literatura

- Peterlić, Ante**, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: *Ante Babaja*, ur.: Ante Peterlić, Tomislav Pušek, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Radić, Damir; Sever, Vladimir**, 2002, "Razgovor s Antom Babajom", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 139-216
- Rascaroli, Laura**, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London – New York: Wallflower Press
- Renov, Michael**, 2004, *Subject of Documentary*, University of Minnesota Press
- Škrabalo, Ivo**, 2006, *Dvanaest filmskih portreta – mali hrvatski filmski panoptikum*, Zagreb: V.B.Z.
- Turković, Hrvoje**, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 37-56.

Ivana Keser Battista

Filmski esejizam Ante Babaje: tijelo kao proces suđenja

Autorica obrazlaže eseističku komponentu stvaralaštva Ante Babaje, promatrajući neke filmove koji se obično smatraju dokumentarnima u svjetlu eseističkog modela stvaralaštva kao samostalnog filmskog područja. Riječ je o itekako uglednim ostvarenjima – *Jedan dan u Rijeci*, *Tijelo*, *Kabina*, *Čekaonica*, *Starice*, *Dobro jutro* – u ovom slučaju razrađivanima u sklopu (pretežito frankofone) filmolosko-filosofske teorijske tradicije, ali i na temelju dosadašnjih zapažanja u hrvatskoj filmologiji. Prilikom ne treba zaboraviti da se eseistička komponenta Babajina autorskog koncepta upečatljivo provlači i u njegovim igranim filmovima (*Breza*, *Mirisi*, *zlato i tamjan*, *Kamenita vrata*), pa se teza meditacije o smrti, zajedno s naturalizmom usvojenim u poetiskim esejima *Čekaonica* i *Starice*, čak može shvatiti i kao skica za Babajine igrane filmove. Autoričina zapažanja o filmskom esejizmu navedenih ostvarenja stoga imaju veliku važnost za općenito razumijevanje Babajina filmskog stvaralaštva.

Ante Babaja poznat je prije svega kao redatelj igranih filmova, no osim igranih filmova, manje zamjetan dio njegova opusa čini dokumentarni film, koji je obilježen redateljevim preispitivanjem konvencija, odnosno zadiranjem u eksperimentalne prakse, isprobavanjem postupaka i učinaka te inzistiranjem na procesualnosti, iskustvo kojeg će se očitovati u njegovim igranim filmovima. Babajini se dokumentarni filmovi mogu nazvati filmskim esejima, odnosno smatrati ishodištem filmske eseističke meditacije o tijelu koja će se provlačiti kroz sve njegove kasnije igrane filmove (*Breza*, 1967; *Mirisi*, *zlato i tamjan*, 1971; *Kamenita vrata*, 1992), pa do njegova posljednjeg, dokumentarnog filma *Dobro jutro*, 2007. Babaja, naime, pripada tipu redatelja kojem su dokumentarni filmovi prije studija čovjeka negoli njegove akcije.

Esejizam se može prepoznati u sljedećim Babajinim filmovima: *Jedan dan u Rijeci* (1955), *Tijelo* (1964), *Kabina* (1966), *Čekaonica* (1975) i *Starice* (1976). Navedene filmove objedinjuje naglasak na eseističkom poticaju koji bi se najjednostavnije mogao okarakterizirati kao bihevioristička studija ljudskog tijela; starenja, propadanja, prepuštenosti, napuštenosti i, na kraju, smrti. Babaja je u tim filmovima zaokupljen tijelom i njegovim čulima, odnosno mišiju tijela koja prerasta u prikriveni govor, neraskidivo vezanu za meditaciju o protjecanju vremena. Razdoblje 1950-ih i 60-ih godina, u kojem su nastali rani Babajini dokumentarni filmovi, možemo općenito smatrati početkom aktualizacije polemika oko redefinicije dokumentarnog; zbog toga se danas njegov dokumentarni opus iz revizionističke perspektive može prepoznati kao filmsko esejiziranje.¹

Naime, 1950-ih i 60-ih filmski je esej poprimio obliče kakvo prepoznajemo danas, ali se nikad nije ustalo kao oblik jasno definiranih karakteristika. Za filmski se esej može reći da je prvi put formalno artikuliran tek 1940. prema avangardnom redatelju Hansu Richteru u tekstu "Filmski esej. Novi oblik dokumentarnog filma". Suvremenici teoretičari postojeće definicije dokumentarnog filma smatraju manjkavima i neprimjerenima, budući da je danas uvriježeno mišljenje kako dokumentarni film ne može tražiti istinu i ne može reflektirati stvarnost. U posljednjih dvadesetak godina događaju se radikalne redefinicije dokumentarnog, u kojima se, štoviše, dokidanje i nemogućnosti definicije doživljava kao produktivnija i dinamičnija platforma polemizacije negoli opcije njegove usuglašene afirmacije. U samim počecima filma Louis Lumière rekao je kako su teme filmova koje je iza-

63 / 2010

¹ Carl Plantinga (1999: 239) tako razlikuje četiri varijante dokumentarnog stvaralaštva: poetski dokumentarni film, avangardni film, parodiski dokumentarni film i metadokumentarni film. Plantinga pritom ističe kako ove alternative kao i svi filmski žanrovi nisu grupe s "bitnim karakteristikama i jasnim granicama, nego nejasnim kategorijama s prototipskim

primjerima i egzemplarima". Guy Gauthier (2005: 208), slično Plantingi, predlaže labave tipizacije, pa između osam tipova dokumentarnih filmova navodi i dokumentarni esej. Ante Peterlić (1986: 309) pak filmski esej opisuje kao filmove "impresionističke po prirodi, u kojima se najčešće iskazuje individualno 'viđenje' zbilje."



Tijelo (1965)

birao dokaz kako on "ne želi ništa više doli reproducirati život" (Niney, 2002: 30), čime je naglasio kako film nije samo sredstvo reprodukcije nego i svjesna odluka odbira teme (sadržaja, razloga, povoda); no ono što je u njegovoj izjavi ključno, a što se nameće i u Babajinim filmovima, jest pitanje kako zapravo reproducirati život?

Konstruiranje reprezentacije života

Babaja nije svjesno polemizirao s kanonima dokumentarnog filma. Babaja i suvremenici često su u razgovorima priznavali da su radili spontano. Moglo bi se reći da je ovaj autor, kao pravi predstavnik modernizma i autorskog filma, osjećao neprestanu potrebu za preispitivanjem granica činjeničnog i fikcionalnog filma, te da se kao redatelj i sam našao na raskoraku nepovjerenja prema naslijeđu i ideoškom aparatu dokumentarnog. Babajini filmovi njeguju poetske impulse, estetiku srodnu ranim filmovima Jorisa Ivensa ili nešto mlađeg Johana van der Keukena, koji zbog usmjerenosti na poetiziranje detaljima katkad zadiru u teritorij eksperimentalnog filma, ka dekompoziciji slike kao posljedice predimenzioniranog naturalizma kao što se to, primjerice, može nazrije-

ti u *Tijelu* i *Čekaonici*. Nije naodmet spomenuti kontekst prorežimske atmosfere kojoj se Babaja opirao. Njegovi su klasično-moderni radovi, između ostalog, predstavljali djelomično preteču, djelomično usporednu pojavu poetike modernističkog crtanog filma (i kratkogigranog filma) Vlade Kristla, bili su podloga za afirmaciju utjecaja modernističke poetike francuskih velikana te američke klasične kinematografije.²

Jacques Rancière smatra kako je dokumentarni film najhomogeniji i najkompleksniji oblik fikcije. Najhomogeniji zato što onaj koji zamišlja ideju filma jest onaj koji je i ostvaruje, najkompleksniji budući da isti ulančava i prepleće serije najčešće heterogenih slika (Rancière, 2001: 203). Ono čime se Babaja kao eseijist u svojim filmovima služi ne predstavlja samo formalno gomilanje citata. Esejističnost se u njegovu slučaju ne ostvaruje time što on ispunjava načelno uvjete citatnosti, bilo da u svoje filmske radove uključuje Händelovu *Muziku na vodi* ili tekstove Drage Gervaisa. Babajini su filmovi konstruirani, ili kako on sam kaže, komponirani. Govoreći o svojim filmovima, Babaja naglašava nužnost razlikovanja pitanja literarnog (dramskog) i filmskog sadržaja, te se pita "nije li

² Nikica Gilić u tekstu "Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj" (2009).

³ Ante Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 152-153).

odnos libreta prema operi isti kao odnos scenarija prema filmu"? Babajin pristup filmu podrazumijeva neprestano uspostavljanje relacija, što je značajka "komponiranog" filma. Film se, također, može komponirati na osnovu literarnog predloška; važno je, smatra autor, da predložak "curi kao film, a ne da se gleda kao literatura".³

Filmski eseji teoretičari smatraju zasebnom vrstom, svojevrsnim antižanrom, ili, nasuprot tome, podvrstom dokumentarnog filma. Paul Wells, primjerice, smatra kako je važno naglasiti da je "dokumentarni film upravo kao i bilo koji 'fikcionalni' film *konstruiran*, te kako ga se ne može gledati kao onog koji bilježi 'stvarnost', nego kao drugu vrstu reprezentacije 'stvarnosti'." Dokumentarna forma, smatra Wells (1999: 212), "rijetko kad predstavlja 'nevinost', a definirana je višestruko, od putopisa do radikalnog eseja, i ti se oblici moraju promatrati s obzirom na njihov specifični nastup i namjenu". U prilog konstruiranosti razmišlja i Carl Plantinga koji također smatra kako "nefikcionalni filmovi nisu imitacije ili re-prezentacije, nego konstruirane reprezentacije" (Plantinga, 1999: 37). Osnovna značajka Babajine filmske konstrukcije i kompozicije jest polaganje pažnje na fragmentarnost i procesualnost. Esej počiva na organizaciji serija i stoga prije predstavlja strukturaciju nego strukturu (Bensmaïa, 1987: 35). Cilj je strukturacije, za razliku od strukture, održavanje permanentnog stanja procesa. Film *Čekaonica*, primjerice, sastoji se od preispitivanja "svojeg materijala". Kamera ima dvojaku ulogu, pritajuće se i napada, ali i snima iz potaje. U filmu prestaje biti važno što se čeka. Zanimljive su radnje, modeli ponašanja. Bilo da oni koji čekaju puše, zijevaju ili jednostavno čekaju, promatrati druge uvijek je zanimljivo. Filmski diskurs se u nefikcionalnom filmu prema Plantingi (1999: 88) predstavlja kroz četiri parametra: odabir, određivanje poretka, isticanje, zauzimanje gledišta (glasom). Poredak za Plantingu predstavlja jedan od najvažnijih vremenskih odnosa između diskursa i projiciranog svijeta, pa tako filmski diskurs može biti refleksivan, opservacijski, narativni ili asocijativni.

Babajin film nema jasno naglašen početak ili kraj, nema jasno naglašenu vremensku sukcesiju, što mu još više

daje karakter eksperimenta, opservacijske i refleksivne studije. Babaja se također odriče glasa naratora, općenito verbalnosti, koja se u vrijeme nastajanja njegovih filmova smatrala "prirodnom" stranom informativnosti dokumentarca, što je djelomice posljedica antiverbalističke tendencije u filmu 50-ih godina, kao posljedica percepcije "čistog" ili pravog "filma" (Turković, 2010). U filmovima *Plaža* i *Kabina*, Babaja tako koristi tek nasnimljene zvukove.

Theodor Adorno smatra kako eseji "ne želi naći ono vjećito u prolaznome i izdestilirati ga, prije želi ovjekovječiti prolazno". Također, prema Maxu Benseu, Adorno ističe poveznici eseja kao spregu kritičke forme i eksperimentiranja. "Esejistički piše onaj tko piše eksperimentirajući, onaj tko, dakle, svoj predmet kotrlja ovamo i onamo, tko ga ispituje, opipava, provjerava, reflektira, tko ga se lača s različitim stranama i u svojem duhovnom pogledu skuplja ono što vidi, te stavlja u riječi ono što predmet dopušta da se vidi u uvjetima stvorenima pisanim." Babaja u *Čekaonici* i u *Tijelu* čini upravo to što Adorno piše, samo to čini filmskom kamerom, kao da slijedi ideju Alexandra Astruca, koji je 1948. godine pozivao redatelje na širenje filmskog terena odnosno upotrebu kamere kao naličnog, uz naznaku kako praksa bilježenja kamerom ne predstavlja "neku školu, čak ni pokret, nego jednostavno tendenciju" (Astruc, 1978: 366). Babajina kamera u navedenim filmovima iskazuje unutarnja stanja koja su dinamična i eklektična. Također, on je voajer: u filmu *Kabina*, kad prati situaciju ispred svačionice, u *Staricama*, kad prati moduse ljudskog kretanja koji su na izmaku, kad u filmu *Plaža* (1966) čini studiju ljudskog tijela i magaraca.⁴

Fragmentiranje opažaja

Babajino djelovanje poklapa se s europskom filmskom modernističkom tradicijom. Štoviše, autorovo razdoblje formacije obilježeno je volontiranjem 1953. godine, između ostalog, pri snimanju filmova Yvesa Ciampija, Christiana-Jaquea i Jacquesa Beckera. Babaja opisuje važnost eksperimenta i improvizacije na Beckerovu filmskom setu gdje se redatelj doima kao onaj koji ništa unaprijed ne zna.⁵ Gerald Siegmund u knjizi *Teatar fragmenta*:

⁴ Zanimljivo je da je Babajin kratki film *Plaža* snimljen iste godine kad i Bressonov antologiski film *Sretno Baltazar*, u kojem je sudbina glavnog protagonistu magarca analogna ljudskoj. Bresson u filmu koristi naglašen-

no fragmentiranu naraciju i naturalizam.

⁵ Ante Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 142).

predstavljačke strategije u teatru između antike i postmoderne primjeće kako se 1960-ih dogodilo fragmentiranje naših opažaja kroz nadomjestak medija.

Tendenciju fragmentiranja potkrevljuje citatom prethodnika fragmentiranja, Waltera Benjamina, koji o svojem opsežnom projektu *Arkade* skromno progovara: "Nemam što za reći. Samo pokazati. Neću ništa dragocjeno otkriti i neću si prisvajati duhovite formulacije. No potucanje, otpatke – inventar koji neću popisivati, nego koji će vam na jedini mogući način isporučiti: sami primjenite" (Siegmund, 2009: 13).⁶ Benjaminova argumentacija ne ide u prilog teleološkom napredovanju misli u ispisivanju povijesti, nego uspostavi diskontinuiteta i fragmenta. Babaja se između sfere progovaranja i pokazivanja više u svojim eseističkim dokumentarnim filmovima priklanja pokazivanju. Time što se više oslanja na rječitost slike, izmiče klasičnoj misiji dokumentarnog filma, odnosno napušta njegovo dominantno obliče prosvjećenja. Babajini spomenuti filmovi, stoga, funkcioniraju kao cjelokupno filmsko djelo koje se bavi studijom tijela.

Navedene Babajine filmove možemo uvjetno nazvati dokumentarnim filmovima stoga što se u posljednjih dvadesetak godina intenzivirala sveopća sumnja u opravdanost pridjeva dokumentarnog, budući da se redatelji dokumentarnih filmova danas u pravilu pozivaju na pravo subjektivnog pogleda. Dokumentarni se film kroz povijest na razne načine pozivao na objektivno bilježenje stvarnosti. Kad bismo pokušali kontekstualizirati Babajin dokumentarni opus u svjetskom kontekstu, prema Wilhelmu Rothu (1982: 61) primjerice, on bi bio dio smjene generacije. Direktni film i film istine 1960-ih donijeli su, između ostalog, i nove sadržaje: otkriće svakodnevice kao teme i svakodnevno promatranje kao metode, kao značajke dokumentarnog filma posljednjih nekoliko dekada.

Iz pozicije sveobuhvatnog opusa, Babaja k tome pripada redateljima igranog filma koji su se povremeno ili uвijek vraćali dokumentarnom filmu, kako što to Roth (1982: 190) nalazi, redateljima koji su u svojim dokumentarnim filmovima tražili slične teme, snove, opsesije kao i u svojim igranim filmovima, nalazeći u njima priliku za intenziviranje subjektiviteta (kao što to, primjerice, či-

ne Herzog ili Wenders). Štoviše, Babaja je redatelj koji je svoj opus započeo i zaključio subjektivnim iskazom u dokumentarnom filmu (*Jedan dan u Rijeci i Dobro jutro*).

Subjektivizacija vremena

Film *Jedan dan u Rijeci*, koji je naručio grad Rijeka, predstavlja uobičajeni dan u životu grada. Tijek filma nije podvrgnut nekom zamišljenom kronološkom redu, nego prije poetskoj konstrukciji. Babaja ulančava gradske vedute, a odgovornost za gradske odrednice (koje čine progresiju priče) Babaja prebacuje na došljaka koji djeluje u svojstvu redatelja i snimatelja. Film je to koji je, prema Hrvoju Turkoviću (2010), otvorio karakterističan, vrlo plodan i dugotrajan ciklus, uvjetno nazvan kozerijskim dokumentarizmom. Turković naglašava kako su u Hrvatskoj s kraja 19. i početka 20. stoljeća među književnicima bila dva istodobno vrlo popularna i vrlo osporavana novinarska žanra: kozerija i felton. Kozerija je, piše Turković, bila opušteniji oblik eseja – diskurzivnog pristupa nekom uočenom problemu, suvremenom fenomenu ili nekoj općoj temi. Po uspjehu Babajina predloška zaredali su se filmovi koji su proslijedili s tom kozersko-feljtonističkom linijom (Š. Šimatović, O. Gluščević, Z. Berković, I. Škrabalo).

Jacques Aumont piše (2006: 35) kako ritam jednog filma ne proizlazi iz montaže, već iz kadrova, jer oni sadržavaju vrijeme. Aumont piše o umjetniku Ideje, čija se Ideja uvjek odnosi na vrijeme, a takav tip umjetnika nalazi u primjerima Michelangela i njegove ideje oslobođenja forme u mramoru, te Andreja Tarkovskog i njegove ideje montaže. Babaja je u filmovima *Tijelo*, *Kabina*, *Čekaonica* i *Starice zaokupljen* idejom vremena, odnosno njegovim protjecanjem. Tarkovski u svojoj knjizi *Oblikovanje u vremenu* smatra kako nemamo pravo stvarati slike vremena. Najviše što film može učiniti jest nastojati da učini vrijeme vidljivim. Vrijeme nije subjektivno, smatra on, no montaža, odnosno stvorene slike o vremenu subjektivizira vrijeme. Jer, što zapravo znači oblikovati u vremenu? "Montaža se radi rukama, poput skulpture – ali ono što se oblikuje nije glina već protok vremena u kadrovima, koji su snimljeni u skladu sa stvarnošću događaja..." (Aumont, 2006: 34).

⁶ U Babajinu slučaju "potucanje i otpaci" ne odnose toliko na sakupljanje impresija "od mjesta do mjesta", već od jednog do drugog tijela (čovjeka).

Babajin film *Jedan dan u Rijeci*, sačinjen je, slično duhu Benjaminovih *Arkada*, kao niz bilježaka.

François Niney (2002: 24) raspravu o dokumentarnom filmu i njegovu svojstvu (re)produkциje svijeta počinje od fotografije koja se od svoje prve pojave percipirala višestruko: od servilnog mehaničkog sredstva reprodukcije do umjetnosti, ali i od simboličkog predznaka smrti slikarstva do oslobođenja od imitacije. Niney se poziva na opasku Jeana Cassoua koji navodi kako su sve umjetnosti u doba impresionizma imale tendenciju da postanu vremenske umjetnosti. Skulptura je, primjerice, u osnovi petrifikacija vremena, no pod rukama, primjerice, kipara Augustea Rodina oslobođa se svoje nepokretnosti kako bi zabilježila trenutke pokreta. O interpretaciji pokreta, Rodin u razgovoru s Paulom Gsellom kaže kako se osobe uhvaćene u akciji na nekoj fotografiji čine iznenada zamrznute u pokretu, stoga što su svi dijelovi njihova tijela reproducirani u istoj dvanaestinki ili četrnaestinki sekunde, jer u fotografiji, za razliku od drugih umjetnosti, ne postoji progresivni razvoj geste (Rodin/Gsell, 1987: 32). Umjetnik je taj, smatra Rodin, koji je istinoljubiv, a fotografija je ta koja vara, jer se u stvarnosti vrijeme ne zaustavlja, i ako umjetnik uspije proizvesti impresiju geste koja se odigrava u nekoliko trenutaka, njegovo je djelo u svakom slučaju manje konvencionalno negoli znanstvena slika u kojoj je vrijeme naglo zaustavljeno (Niney, ibid.). Istinitost pokreta, prema Rodinu, paradoksalno, predstavlja cilj plastičnih umjetnosti, a ujedno i superiornost nad fotografijom kao dokumentom. No što je s filmom? Babaja u filmu *Čekaonica* u kojem ljudi provode vrijeme beskrajno čekajući, daje upravo kiparski tretman vremena. Film *Čekaonica* predstavlja skulpture u pokretu. Na pitanje kako masa bronce ili kamena može stvoriti dojam pokreta, kipar Rodin odgovara kako je pokret "priješao od jednog stava prema drugom" (Rodin/Gsell, 1987: 28). Odabirom kadrova, odnosno fotografijom koja traje (pokretnom slikom), Babaja čini isto što kipar čini s broncom, no čini to u kinetičkoj perspektivi: bilježi prijelaze iz jednog stanja tijela prema drugom stanju tijela. Nije nadmet spomenuti činjenicu da je protežnost esejiziranja tijela u Babajinim filmovima uvijek dosljedna zahvaljujući sinkroniziranosti s vrhunskim snimateljima Tomislavom Pinterom, Goranom Trbuljakom ili Nikolom Tanhoferom.

Tijelo

Film *Tijelo* za Babaju je bio presudan, njime se autoru dogodilo nešto novo, osjećao se, kao što to sam svjedoči, kao da se iz svih stilizacija koje su prethodile ovom filmu "okupao u pravoj vodi, u naturalizmu koji je bio osvježenje". Babaja smatra kako je nastavio tu liniju u filmovima *Starice* i *Čekaonica*, te kako je za igrane filmove koje je kasnije radio naturalizam *Tijela* bio vrlo značajan.⁷ *Tijelo* je film sa najnaglašenijim eseističkim svojstvima. Scenarij za film su potpisali Tomislav Ladan i Ante Babaja. Film uspostavlja relacije između fragmentiranih snimaka koje se montažom dodiruju. Redatelj u filmu jukstaponira živo i mrtvo, staro i mlado tijelo te nam daje naznake mladosti i starosti. Film također uspostavlja relaciju sa slikarstvom, s anatomijom i studijom. U filmu zapravo ne postoji uzastopnost (planovi i sekvence nisu povezane prema snimanju), nego prije postoji dodirivanje (planovi i sekvence povezani su prema projektu). Tako je uvod filma obilježen krajnostima: presjekom glave u formaldehidu, kadrom zdravog tijela u pokretu i mrtvog tijela nešto kasnije u filmu (prizori iz mrtvačnice u negativu), dodirima tijela, kao i zapisom o gipsu kao ovojnici povrijeđenog tijela.

Sam naslov filma *Tijelo* predstavlja projekt koji organizira film. Babaja u njemu njeguje mišljenje "prema", odnosno odgađa konačno mišljenje (čin konačnog oblikovanja preciznog mišljenja retoričke strategije). Redatelj u ovom filmu organizira isključivo ono što snima iako ostavlja dojam kao da uključuje i materijale preuzete iz drugih izvora.⁸ Film je opterećen asocijacijama, a u odnosu na objektivno prikazivanje kakvo bismo mogli prisipati klasičnom dokumentarnom filmu, Babaja u ovom filmskom eseju stavlja naglasak na subjektivnom iskazu. U prilog filmskom esejizmu ide i činjenica da su Babajini navedeni filmovi bez zapleta. Film *Tijelo*, prema svjedočenju Babaje, jedan je kritičar nazvao filmom "u jednom dahu", odnosno filmom bez katarze, iz razloga što je cijeli film jedna katarza (ibid., 154). Babajino "sklapalačko" načelo *Tijela*, kakovim ga Turković prepoznaće, ustvari je eseističko načelo u kojem se ne radi o "problemском pristupu tek jednom konkretnom prizoru ili nizu prizo-

⁷ Babaja u razgovoru s D. Radićem i V. Severom (2002: 154).

⁸ Ibid., 167; teško je neupućenim gledateljima otkriti podrijetlo snimaka koji prikazuju, primjerice, vođenje ljubavi, porodaj u negativu ili ren-

genske snimke. U razgovoru s Babajom naznačeno je da su svi snimci načinjeni u suradnji s Tomislavom Pinterom, odnosno da nema snimaka preuzetih iz drugih izvora.

ra, nego pojmovno generirajućoj tezi" (Turković, 2002: 48). Ta generirajuća teza meditacije o smrti, zajedno s naturalizmom usvojenim u njegovim poetskim esejima *Čekaonica* i *Starice*, skice su, očišćene od izvanfilmskih doticaja, za njegove buduće igrane filmove. Babaja navedenim filmskim esejima kao da želi potvrditi Adorno-vu (1985: 24) izjavu gdje cilj eseja nije "naći ono vječito

u prolaznome i izdestilirati ga, nego prije ovjekovječiti prolazno. Babajini filmski eseji su, dakle, skice za njegove kasnije igrane filmove, što opet potvrđuje Bensmaïnu (1987: XIX) provokativnu pretpostavku kako esej općenito ne bi smio biti uvažen kao žanr, nego kao oblik iz kojeg su svi ostali izvedeni.

Literatura

- Adorno, Theodor W., 1985, "Esej o eseju", u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga**
- Astruc, Alexandre, 1978, "Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 363-367.**
- Aumont, Jacques, , 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clio**
- Bensmaïa, Réda, 1987, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Minnesota University Press**
- Gauthier, Guy, , 2005, *Le Documentaire un autre Cinéma*, Paris: Armand Colin Cinéma**
- Gilić, Nikica, 2009, "Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj", <http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Gilic_Modernizam.pdf>, Zagrebačka slavistička škola, posjet 15. srpnja 2010.**
- Niney, François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe du réalité documentarie*, De Boeck Université**
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija*, 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža**
- Plantinga, Carl R., 1999, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press**
- Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2002, "Razgovor s Antom Babajom", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 139-216.**
- Rancière, Jacques, 2001, *La Fable cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil**
- Richter, Hans, 1992, "Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms", u: *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 195-198.**
- Roth, Wilhelm, 1982, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München – Luzern: Bucher Report Film**
- Siegmund, Gerald, 2009, "Diskurs und Fragment: Theater der Auseinandersetzung", u: Bierl, Anton, Siegmund, Gerald, Meneghetti Christoph i Schuster, Clemens (ur.), *Theater des Fragments: Performative Strategien im theater zwischen Antike und Postmoderne*, Bielefeld: Transcript Verlag**
- Turković, Hrvoje, 2002, "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 37-56.**
- Turković, Hrvoje, 2010, "Esejistički dokumentarizam Ante Babaje", <http://bib.irb.hr/datoteka/446872.Turkovi_-_Esejisticki_dokumentarizam_Ante_Babaje.pdf>, ZagrebDox, posjet 20. srpnja 2010.**
- Wells, Paul, 1999, "The documentary form: personal and social realities", u: *An Introduction to Film Studies*, London: Routledge**

Juraj Kukoč

Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje

63 / 2010

Središnji motiv dokumentarnih filmova Ante Babaje jest fenomen tijela. Babaja ga upotrebljava kao fizički dokaz i kao metaforu svojeg pesimističnog stava o besmislu života svedenog na nemoćnog, depresivnog i zločestog pojedinca. U tekstu je opisan način na koji Babaja razvija ovaj stav kroz motiv tijela, ali i način na koji se suprotstavlja tom stavu. Također, opisani su primjeri nekih, vrlo rijetkih, Babajinih dokumentarnih ekscesa koji su prožeti slavljem života, vrijednosti čovjeka i ljudskog htijenja koje može rezultirati uspjehom. Slijedeći metaforiku tijela, to su rijetki filmovi u kojima se Babaja uspio emancipirati od tjelesnog.

I ranije je isticano da je filmski opus Ante Babaje prožet sumornim pogledom na život i viđenjem čovjeka kao bica koje ne može nadvladati "temeljni besmisao življenja" (Škrabalo, 2000: 5). Kroz gotovo sve analize Babajina stvaralaštva provlače se varijacije ove Škrabalove sintagme. "Babajin opus karakterizira esencijalni pesimizam u pogledu ljudi i njihove prirode" (Radić, 2000: 37). Babaja je znao "otkriti kaos i užas postojanja" (Marinković, 2002: 127). Konstanta u Babajinim filmovima je "mazohističko upoznavanje sa samouništavajućim" (Peterlić, 2002: 25), a Babajin mazohistički lik, piše Peterlić, nije zaludu takav, jer se "susreće s absurdom egzistiranja, s neslobodnošću čovjeka i imanentnošću njegova nestajanja" (ibid., 27). Ako njegovi likovi i traže smisao, Babaja "zastaje u pogledu 'odgovora' – jer odgovora nema" (ibid., 34). Peterlić nastavlja da za Babaju život zasluzuje poštovanje jedino "zato jer ga je i bilo i jer je bio ispunjen takvim pitanjima" (34). Suzdržanu, slabašnu Babajinu pohvalu životu uočava i Radić, vidjevši je u toplini autorova odnosa prema nekim svojim likovima pa kaže da "poraz nije potpun, sve dok kako-tako opstoje temelji pozitivne emocionalnosti, dok ta 'izraubana', životom kao takvim te ideološkim i birokratskim nasiljem unižena bića zadržavaju sposobnost voljenja" (2000: 44).

Tijelo kao dokaz i metafora

Neću proturječiti ovom općeprihvaćenom stavu o Babajinu opusu. Dapače, nastaviti će njegovim tragom. Pritom će se koncentrirati na fenomen tijela i tjelesnog, preko kojeg je Babaja doslovno i metaforički prikazao svoje sumračne ideje o životu i ljudima. Posvetit će se Babajinim dokumentarnim filmovima jer je u njima fenomen tjelesnog najistaknutije prisutan, a i najmanje analiziran u literaturi, izuzev filma *Tijelo*. Međutim, u nečemu će se moj pristup razlikovati od većine pristupa. Dok većina autora samo konstatira kakav pogled na život imaju Babajini filmovi, a čini se da se (barem većina njih) s tim pogledom i slaže, jer ga ne dovode u pitanje i jer ga najčešće ne prezentiraju kao Babajin osobni stav, nego kao njegovo pronicljivo otkrivanje životnih činjenica, ja će Babajinu pogledu prići kao samo njegovu osobnom stavu.

Također, istaknut će primjere nekih – doduše vrlo rijetkih – Babajinih filmova u kojima njegova pohvala životu nije ograničena na uočavanje kakvog-takvog opstojanja ljudskih pozitivnih emocija niti je ograničena na zadovoljstvo samim postojanjem života i ljudskog htijenja ka potrazi za smisлом, već se širi na istinsko slavlje života i ljudskog htijenja koje može rezultirati uspjehom. Slijedeći metaforiku tjelesnog, time će opisati rijetke trenutke u kojima su se Babajini filmovi uspjeli emancipirati od tjelesnog.

No većina njegovih filmova zarobljena je tjelesnim, o čemu dramatično govori Ranko Marinković (2002: 127):

Babajina "tjelesnost života", dakako kao jedino osjetljivo pristupačni fenomen filmske bioskopije, neprestano nam sugerira ideju o prokletstvu zarobljenosti, bezizlaznosti iz "zakona tijela", iz postojanja deformiranog, nabreklog, sluzavog, smežuranog, pohotljivog, agresivnog, divljeg, indiferentnog, tupog i okrutnog monstruma koji postoji i djeluje po nekoj odvratnoj

*Tijelo* (1965)

mehanici svoje prirode kao neiscrpljivi, neuništivi izvor besmisla.

Marinković ne opisuje samo Babajin vizualni i fabularni tretman tijela, već tijelo u njegovim filmovima uzdiže na razinu metafore besmisla. Tim putem krenut ću i ja.

Tijelo kao prazna ljuštura

Prvi dokumentarni film u kojem je iskazan takav pristup zove se upravo *Tijelo* (1965). Opisivan kao eksperimentalni dokumentarni film, slavljen kao "izvorni filmski esej kakvome nije lako naći pandan ni u svjetskom filmu" (Peterlić, 2002: 25), to je film kojim je počela druga, naturalističko-poetska faza Babajina stvaralaštva, nakon prve, satirično-groteskne.¹ Iako istaknutije prisutno i u nekim prijašnjim Babajinim djelima, tijelo, kao središnja točka naturalizma, tek je u naturalističko-poetskim dokumen-

tarnim filmovima postalo centralni motiv Babajina stvaralaštva.

U *Tijelu* je "naslovni junak" filma prikazan kao mlad i star (od rođenja bebe do duboke starosti), živ i mrtav (kupači na bazenu u trenucima živahnosti i secirani leševi), lijep i ružan (djeca i pretili odrasli). U filmu punom asocijacija može se kroz prikaz prolaznosti tijela uočiti konstatacija o neizbjježnoj prolaznosti fizičkog života, ali ona je tek dio njegova značenja. Ono što se provlači cijelim filmom jest opsjednutost tjelesnim, odnosno, po Marinkovićevoj konstataciji, zarobljenost čovjeka svojom tjelesnošću. Baba retorički snažno uprizoruje tijelo i njegovo raspadanje (dominacija prizora starosti i pretilosti nad prizorima mladosti; suprotstavljanje nježnog, gracioznog dječjeg tijela i debelog ostarjelog tijela; iako prikazani u negativu filmske vrpce, i dalje neugodni prizori seciranih leša koji izgledaju kao prizori mesa u mesnici) time sugerirajući

¹ Ova podjela je uvjetna, jer groteskno će i dalje pratiti Babajin opus, iako u manjoj mjeri.

svođenje naš egzistencije na tijelo i njegovu prolaznost. Tijelo, govori Babajin film, jest sve što imamo, a ono neumitno prolazi i nestaje, i s njim sve nestaje. Ovu konstataciju film nastavlja svođenjem vođenja ljubavi na njezinu ogoljelu fizičku razinu. Iako su u filmu prisutni poetizirani kadrovi vođenja ljubavi, nakon njih slijede kadrovi erotskog čina viđenog kroz rendgen.

Seks je samo odnos mesa s mesom (kostiju s kostima, ako ćemo doslovan opis tih prizora) i ništa više, kaže Babaja. U jednom trenutku svoje asocijativne strukture film nam prikazuje čovjeka kojemu skidaju gips koji je obavio velik dio njegova tijela. Babaja se ne koncentriра na čovjekovo obnovljeno tijelo, već na kalup gipsa koji odražava obrise ljudskog tijela te prati gips na njegovu putu do spalionice. Time nanovo sugerira da smo mi ljudi samo tjelesne ljušturi koje u sebi imaju prazninu, a smrću te ljušturi i mi prestajemo postojati.

Tijelo sakrito

Nakon *Tijela*, dokumentarnog filma koji je istovremeno izrazito poetičan i izrazito naturalističan, tjelesno se manifestira u četiri Babajina dokumentarna ostvarenja u kojima dominira naturalističko, ali ne bez karakterističnog Babajina meditativno-metaforičnog udjela. Radi se o filmovima napravljenim metodom skrivene kamere. Babaja snima odlazak ljudi u kabine za presvlačenje, magarca u interakciji s ljudima na plaži, ljudi u čekaonicama i starice na ulici. Koncentrirajući se samo na jedan motiv, apstrahirajući prostorni i društveni kontekst, Babaja naturalistički materijal pretvara u meditativno-metaforički.

Kabina (1966) je prvi, početnički i najslabiji primjer Babajine skrivene kamere, istovremeno i retorički najslabiji primjer metafore tijela. Tijelo u filmu uglavnom je skriveno. Osim pojedinih prizora ljudi ispred kabina, vidimo samo noge ljudi koji se presvlače. No, poanta je upravo u skrivanju tijela. Ovaj dokumentarni film osvješćuje našu opsensivnu, većinom društveno uvjetovanu potrebu da sačujemo "sramotne" dijelove našeg tijela. Ljudi se skrivaju u kabine, izvode razne akrobacije, traže pomoć drugih da im drže grudnjake i zavjese, samo zato da se ne bi slučajno dogodilo da okolina na trenutak vidi dio njihovih spolnih organa. Čak i djeca u filmu svojski se trude sakriti se, jer su odmalena naučena da se svojeg tijela treba stidjeti. Opsesivno želeći sakriti dijelove tijela, mi, naravno, ne prestajemo biti opsjednuti našim tijelom, već upravo suprotno, ta aktivnost pokazuje koliko smo njime opsjed-

nuti, koliki preuveličani značaj mu pridajemo. Na kraju filma radnik na plaži pred kraj dana skine zastor s kabine. Komedija je završena, kao da kaže film. Činjenica da se u mnogim kadrovima vide samo noge, bez identificiranja osobe kojoj noge pripadaju, te prisutnost hladne impersonalne glazbe Andželka Klobučara osnažuju točnu poruku filma o društvenoj dominaciji tijela i tjelesnog. No samo djelomično, jer Babaja ovaj postupak nije dosljedno proveo. U nekim prizorima naknadno se vide ljudi kojima te noge pripadaju. Također, u mnogim prizorima gledamo ljudi ispred čekaonice u igri, a film svojim stilskim postupcima u pojedinim trenucima potiče zaigranost sadržaja (ritmičko montažno kombiniranje raznih ljudskih aktivnosti ispred kabine). Čini se kao da Babaja nije bio siguran kojim putem u ovom filmu krenuti, sumornim meditativno-metaforičnim ili veselim larplartističko-zaigranim. Film je kombinacija toga dvoga, što se nije pokazalo uspjelim rješenjem.

Tijelo bijedno

U svojem sljedećem filmu, napravljenom iste 1966. godine, Babaja je izbjegao ovu dvojnost veselog i tmurnog. *Plaža* je čistokrvni manifest sugestije opće ljudske bijede. Prikazana je šljunčana plaža u Makarskoj u vrhu sezone, i to samo dio plaže i plićaka na kojemu se tiska najveći broj ljudi, čime je ostvaren dojam nagužvanosti, naslaganosti ljudskih tjelesa. Kroz taj kaos probija se čamac s magarcem kojega njegova vlasnica nudi turistima da se, uz novčanu naknadu, slikaju s njime i na njemu. Debele starije gospođe sjedaju na magarca, djeca ga potežu za uši, a vlasnica ga lupka i gura mu glavu da bude turistima nadohvat ruke. Dojam ogavnosti ljudi koji se slikaju na magarcu i njezine vlasnice Babaja povećava prateći priзорi naslikavanja ironično zaigranom i pomodnom popglazbom, a naše suočenje prema magarcu pojačava tako da ga konstantno prikazuje u krupnim planovima, uz dramatičnu klasičnu glazbu. Babaja je u ovom filmu do vrhunca doveo svoju manipulativnu sposobnost da, u načelu neutralnu, metodu skrivene kamere pretvoriti u izrazito subjektivni pristup, vlastitu žestoku osudu ljudi, a da pritom zadrži dojam činjenične dokumentarnosti. Svaki njegov kadar istovremeno je dokument i komentar. Tijelo je pritom opet ključ. Ono što izaziva najsnažniju reakciju odbojnosti u gledatelja jesu tjelesa – nagomilana na obali, debela i ružna, koja pritišće magarca svojom težinom, mlada i ljepuškasta ko-

ja se šepire ispred iscijeđenog, pognutog tijela magarca, dječačka i nevina koja uništavaju svoju nevinost navlačeći magarca. Tijelo opet, nakon *Tijela*, postaje istovremeno i fizički dokaz i metafora naše bijede.

Tijelo kao gestikulacija očaja

Nakon *Plaže*, Babaja se bacio naigrane filmove i sljedeći je dokumentarni film sa skrivenom kamerom snimio desetak godina kasnije. *Čekaonica* (1975) je, po mom mišljenju, njegov najbolje napravljen dokumentarni film ovog ciklusa. U njemu prikazuje ljudi u čekaonici, a pritom ih kamera Tomislava Pintera toliko apstrahirala od okoline da nam jedino naslov filma s većom sigurnošću sugerira da su oni snimljeni u čekaonici. Zahvaljujući tom postupku, prikaz njihova ponašanja i izraza lica nije tek dokument ljudskog ponašanja u fazi dosadnog iščekivanja nečega, već postaje metafora ljudske egzistencije. S obzirom na to kako ljudi inače izgledaju i ponašaju se u čekaonici dok nemaju s kim razgovarati ili se s nečim smislenim baviti (a upravo takve čekače je Babaja prikazao), jasno je da ta metafora nije nimalo ružičasta. Oni nervozno iščekuju svoj red, vrploje se, okreću, lupkaju nogama, igraju se s uvojcima, tupo gledaju pred se, zarivaju lice u dlanove itd. Tijelo je i ovaj put centar, kao fizički dokaz i kao metafora. Razlika u odnosu na ostale dokumentarne filmove je u tome da se Babaja ovaj put manje koncentriira na opće fizičke kvalitete tijela, a više na gestikulacije i mimiku lica, odnosno, tijelo kao prenositelja naših misli i raspoloženja.

Uz svoje, već poslovično favoriziranje ostjarjelih, naboranih i isušenih tijela, koncentriira se na "obještene" izraze lica, pokrete koji otkrivaju nervozu i dosadu, a koji se kroz metaforičnu apstrahiranost filma od okoline i uz pratnju eksperimentalne glazbe Andelka Klobučara pretvaraju u znakove tuposti, tjeskobe i očaja. Tako se kroz film razvija ideja o sumornosti egzistencije, sumornosti općeg ljudskog osjećanja te, uz mogućnost sagledavanja naslova filma kao metafore, kafkijansko-beckettovska ideja o pasivnosti ljudi koji provode život čekajući da im netko drugi ili nešto drugo riješi njihove životne probleme. Kao u *Kabini*, Babaja je u ovaj film ubacio i neke duhovito-igračke elemente (lažno sugeriranje duhovitih subjektivnih kadrova, praćenje procesa kopanja nosa i skrivanja rezul-

tata kopanja itd.), ali oni ne narušavaju kompaktnost cjeline i njezine sumorne poruke.

Tijelo u posljednjem porazu

U zadnjem dokumentarnom filmu ovog ciklusa, *Starice* (1976), stariji ljudi više nisu samo preferencija, već, kako naslov sugerira, glavni junaci filma. U ovom filmu Babaja nije apstrahirao jedan prostor, već prikazao niz zagrebačkih uličnih prizora, ali je još uвijek prisutan fokus na jedan motiv – ovaj put, starice. Film prati starice, ali samo one koje su vidno fizički oronule, sa zdravstvenim tegobama, od kojih autora najviše zanima tegoba otežanog kretanja ulicama, još više otežana činjenicom da se starice moraju boriti s prometom i općom užurbanošću gradskog života. Također, film prati starice samo u njihovim osamljenim trenucima, dok lunjaju gradom i sjede same na klupama. U današnjim civilizacijskim uvjetima, doista, nije lako biti star. Kaos gradskog života ne mari za staračku sporost, a preopterećenost izazovima i potrebama modernog života ostavlja ljudima malo prostora za druženje s onima s kojima se većinom ionako baš ne želete žarko družiti – s roditeljima. No, Babajin film ne govori samo o biološkim i sociološkim poteškoćama staračke dobi. Premać kadrova onemoćlosti, slabosti, sporosti, pognutosti, izgubljenosti i izoliranosti te ignoriranje supostojanja čilih, zdravih starica i veselijih, društvenom okruženih trenutaka u njihovim životima sugerira filozofski nazor o depresiji starosti. Iz *Starice* ne izvire dojam o pojedinim onemoćalim, tutgaljivim i osamljenim starcima, već dojam da starost sama po sebi predodređuje izoliranost, ignoriranost i tugu. Babaja ovim filmom samo ponavlja, ovaj put ciljano na primjeru starosti, ono što je tvrdio kroz gotovo sve svoje filmove – da je čovjek nemoćan izbjegći depresiju, tugu i ispraznost. Može li se barem spasiti nakon fizičke smrti? Zadnji kadar u filmu kadar je skupine svjeća na Mirogoju, vjerojatno poredanih povodom dana Svih svetih. Međutim, u centru pažnje nisu svjeće kao možebitni simbol vječnog života, već lopata koja se nadvija nad njih i prevrće kao da ih zasipava zemljom. Lopata i zemlja koja te zatrpa, odnosno, nestajanje, to je jedino što nas čeka nakon smrti, sugeriraju *Starice*, kao što je sugerirao i metaforični završetak *Tijela* kroz prikaz uništavanja gipsanog kalupa.²

² Na početku svojeg zadnjeg igranog filma, *Kamenita vrata*, Babaja lamentira o intenzivnim perceptivnim i emocionalnim iskustvima ljudi na rubu smrti. U tom se trenutku čini kao da je Babaja u sutonu života pronašao vjeru u za-

grobno, ali nastavak filma to demandira i *Kamenita vrata* se, upravo suprotno, pretvore u film u kojem autor još jasnije nego u prethodnim filmovima ističe stav o nepostojanju života nakon života ili barem svoju duboku sumnju u njega.

Tijelo realno

Babajin dugometražni, izrazito filozofski nastrojenigrani film *Kamenita vrata* (1992), trebao je biti Babajin filmski testament. Međutim, Babaja se odlučio, uz stimulaciju i pomoć Tomislava Jageca, vratiti filmu pod izrazito stare dane i u svojoj osamdesetoj godini režirao je dugometražni dokumentarni film *Dobro jutro* (2007). S obzirom na to da je to film o njegovu boravku u staračkom domu, koji je Babaja u značajnoj mjeri sam snimio, *Dobro jutro* je postao novi Babajin testament. U njemu nema ni glasa naratora ni izjava Babajinih kolega i filmologa o njegovu redateljskom opusu, a Babaja u kadru rijetko progovara i to samo kao dio svakodnevnih razgovora o svemu i svečemu. Doista, to je film o Babaji čovjeku, a ne redatelju. U filmu su ubaćene scene iz Babajinih filmova, ali ne zato da bi nam dale presjek Babajina opusa, već presjek njegovih osobnih preokupacija. U isjećima je tjelesno vrlo često prisutno, ali jedna druga stvar dominira tim isjećima, jer se pojavljuje u početnim i završnim isjećima, a dominira i samim filmom *Dobro jutro*. To je smrt i prolaznost. Smrt i prolaznost do sada su u Babajinim filmovima bili nerazdruživo fizički i metaforički vezani za tijelo, ali u ovom filmu nisu. Ne zbog toga što je Babaja počeо vjerovati u duhovno nadilaženje smrti i prolaznosti, već zbog toga što smrt i prolaznost više nisu metafora, već gola činjenica. Babaja zna da će uskoro umrijeti i zbog toga je odlučio dokumentirati posljednju fazu svojeg života bez želje za razvijanjem filozofskih i metaforičnih preokupacija. Malo je posnimaо samog sebe u svakod-

nevnim aktivnostima, nepovezano posnimaо svoj životni okoliš, nekim zgodnim stilskim postupcima najavio svoju smrt i to je to.

Zašto je onda taj dokumentarni film zanimljiv? Jedan je razlog u autentičnosti prikaza staračkog života, a drugi u tome da on ipak ima nešto meditativno u sebi. To meditativno nije u prozaičnim prizorima samim, već više u osjećaju koji prožima dok gledamo zigurenog, smežuranog, jedva pokretljivog, sjetnog i tužnog Babaju i sad sigurno osjećamo da svi ti njegovi filmovi nisu bili filozofsko-estetska poza, već iskren životni pogled jednog čovjeka, meni odboran, ali iskren.³

Taj tmurni životni pogled u opisanim dokumentarnim filmovima Babaja je razvijao, kako sam pokazao, izabirući prikazati one ljude i one životne motive koji odgovaraju njegovu nazoru (depresivni, nemoćni i neprivlačni ljudi, depresivne životne situacije, trenuci ljudske zloće itd.) te pojačavajući sugestivnost tmurne sadržajne građe raznim stilskim i metaforičnim postupcima.

Tijelo kao izraz radosti

Svugdje je tako, osim u dva-tri dokumentarna filma u kojima je Babaja ponudi, negdje radikalno, a negdje ograničeno, drugačiji stav o životu i ljudima. Prvi od njih je prvi Babajin film *Jedan dan u Rijeci* (1955).⁴ Riječ je o namjenskom filmu o gradu Rijeci, koji je svojom stilskom razigranošću i kreativnošću nadišao namjensku funkciju, postavši jednim od prvih umjetnički uspjelih hrvatskih dokumentarnih filmova.⁵ Iako uspijeva dosta toga reći

³ Isti su nazori prisutni u Babajinim dugometražnim igranim filmovima. Već se dosta pisalo o njihovu bezaudu, otuđenosti, pesimizmu, potlačenim i oronulim pojedinicima. Ja ћu samo nadodati da je tijelo i tjelesno također prisutno u naglašenoj mjeri u njima. Tu su Janičino mrtvo tijelo kao konstantni spomen na grijeh Janičnih bližnjih i strastvena prednost seljana, posebice Labudana, tjelesnim užicima u *Brezi*. Zatim, tu je Madonino staračko tijelo, njezina izražajna ružnoca i ciklusi njezina pražnjenja i pranja kao glavni motiv *Mirisa, zlata i tamjana*, ali i oronula, umorna tijela supružnika u filmu. Osim ova dva filma, koji najviše nose biljež tjelesnog, tu su i carevo golo tijelo u *Carevu novom rahu*, umorno i tužno tijelo odraslog Malog metaforički položeno u grob u *Izgubljenom zavičaju* i neuspješni pokušaj likova *Kamenitih vrata* da nadišu smrtno tjelesno i pronadu vječno duhovno.

⁴ Ovaj film u gotovo svim bibliografskim izvorima naveden je kao *Jedan dan na Rijeci*. To je pogrešno, jer na najavici filma piše *Jedan dan u Rijeci*.

⁵ O stilskim elementima detaljno sam pisao u tekstu "Uporaba igrano-filmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje" (Kukoč, 2007).

⁶ Privolu za takav postupak dobio je uz obećanje da će s ostatkom novaca napraviti namjenski film o NOB-u u Rijeci. Novaca za taj film na kraju nije bilo dovoljno, za što se Babaja iskupio pet godina kasnije režiravši pravoverjni namjenski film o Rijeci *Riječka luka*.

⁷ Htio bih spomenuti još dva zanimljiva Babajina dokumentarna filma, koji nisu ušli u ovaj tekst jer ne pripadaju niti njegovim tjelesnim dokumentarcima, niti ovima posljednjima koji se emancipiraju od tjelesnog. Prvi je namjenski uradak *Pozdravi s Jadrana* (1958), koji prikazuje turističke ljepote Jadrana, uz nekoliko zgodno ubaćenih igrano-filmskih detalja i zanimljiv lajmotiv razglednica. Zanimljivo je da je čak i ovaj namjenski film o radostima ljetovanja Babaja prozeo sumračnim elementima. Naime, kroz naratorov tekst (čiji je Babaja suautor) i ilustrativne kadrove provlači se ideja o ljetovanju kao bijegu, jedinom periodu u kojem čovjek može osjetiti radost, nakon čega se mora vratiti učmaloj svakodnevici i uspomenama koje mu jedine ostaju. Drugi film jest *Brod* (1957) o pomorstvu, koji spominjem zbog ambiciozne poetske strukture u kojoj se izlaže mistika i veličanstvenost plavidbe, prožete stiliziranim vizualnim i auditivnim elementima (eksperimentalna glazbena i zvučna podloga IVE Maleca). Iako prožet mnogim režijskim slabostima, *Brod* je stilski vrijedan, a malo poznat film, ispunjen sjetnim, elegičnim raspoloženjem.

i o Rijeci samoj, film se prvenstveno bavi stanovnicima Rijeke, nekim stvarnim, a nekim glumljenim. Kroz dokumentarne i glumljene prizore Babaja veselo i duhovito te s mnogo simpatija prikazuje Riječane i svakodnevni život Rijeke. Čak i kad prikazuje njihove mane (žestoki temperament, sklonost tračanju itd.), on to radi sa blagim humorom i simpatijom, prezentirajući ih kao mane koje ima svaki čovjek i koje ne umanjuju temeljnu vrijednost čovjeka. Ovakav pristup nije bila obveza koju su Babaji nametnuli naručitelji filma. Oni su htjeli od Babaje suhoperani namjenski uradak koji će opisivati i slaviti riječke narodno-oslobodilačke ili industrijske uspjehe, ali Babaja im je svojevoljno isporučio ovakav film.⁶ Dakle, sve ono čime *Jedan dan u Rijeci* odiše iskreni je izraz njegova autora, a ne nametnute obveze. Ovakav pristup životu Babaja više nikad nije ponovio u svojim filmovima. Prvi i zadnji put, i to u svojem prvom filmu, on se veselio životu i istinski slavio ljude.

Tijelo kao izraz uspjeha

Postoje još dva dokumentarna filma koji nemaju onaku radost kakva je isijavala iz Babajina prvijenca, ali nude afirmativniji pristup životu nego ostali autorovi filmovi. Prvi je *Čuješ li me* (1965), film o verbotonalnoj metodi kojom se gluhonijeme osobe uče čuti govor kao vibraciju i na temelju toga naučiti govoriti. Film, blizak *cinéma véritéu*, rijedak je primjer Babajina autorskog dokumentarca napravljenog bez stilizacije ili eksperimentiranja formom. To je neutralni prikaz jedne medicinske metode, obogaćen nizom dražesnih detalja poput prikaza djece u igri i simpatičnih reakcija pacijenata. Iako zbog lokaliziranosti njegove teme i neutralnosti stila ne možemo govoriti o uopćenom slavljenju života i ljudi, činjenica jest

da je Babaja odlučio prikazati situaciju u kojoj se ljudi žele promijeniti i sami sebi pomoći te filmom sugerirao da je trudom i voljom moguće promijeniti se. Također je simptomatično da je osim djece prikazao i starce pacijente, ovaj put ne da bi razvio tezu o depresiji staračke dobi i prolaznosti, već da bi prikazao ljude koji i u svojoj staroj dobi ne odustaju od života i čine nešto da bi ga učinili kvalitetnijim. Tijelo je opet u igri, ono je još jednom središnji motiv, ali u ovom filmu prvi put kod Babaje vidimo kako ga ljudi koriste da bi sebi poboljšali život.

Da je Babaji u ovom filmu doista želja bila prikazati ljude koji si mogu pomoći, a ne samo dokumentirati medicinsku metodu, Babaja je potvrdio filmom *Čuješ li me sad* (1978) u kojem je prikazao iste mlade ljude trinaest godina poslije, zaposlene, u bračnim i obiteljskim odnosima te vidno napredovale sposobnosti razumijevanja govora i govora. Međutim, Babaja je ipak odlučio završiti svoj film s primjerom momka koji nije uspio. U *Čuješ li me* lijep i nježan dječak, sada, trinaest godina poslije u *Čuješ li me sad*, postao je zapušten, ružnjikav momak bez posla i djevojke, koji čitav dan provodi gledajući brodove u luci, a sposobnost govora mu je dosta slaba. Mislim da nije slučajno što je Babaja najjači retorički naglasak filma stavio upravo na tog momka. Mislim da nam je time htio poručiti da, unatoč njegovoj vjeri u mogućnost pojedinačnih životnih uspjeha u nekim aspektima života, njegova pesimistična filozofija o životu i ljudima uopće živi i dalje.

Uzveš u obzir ova tri filma, vidimo da Babaja nije u svim svojim filmovima bio potpuni pesimist i mizantrop. Međutim, svoj pesimistični stav napuštao je samo ekscesivo i on je do kraja njegova opusa ostao njegova najveća konstanta.⁷

Literatura

- Kukoč, Juraj, 2007, "Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 52, str. 14-21.
- Marinković, Ranko, 2002, "Okrutnost svijeta i užas postojanja", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomsilav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u: Peterlić, Ante i Pušek, Tomsilav (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 11-36.
- Radić, Damir, 2000, "Filmovi Ante Babaje", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 37-48.
- Škrabalo, Ivo, 2000, "Ante Babaja: pasivni junak hrvatskog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, str. 3-6.

Vladimir Šeput

Stilizirani filmski svijet – kratki igrani filmovi Ante Babaje

Rad je posvećen analizi šest ranih kratkometražnih filmova Ante Babaje koji su važni u razumijevanju njegovih cjelovečernjih filmskih klasika jer se već u njima uočavaju stilske osobine koje će obilježiti njegovo kasnije stvaralaštvo. Gotovo cijelokupni Babajin kratkometražni igrano-filmski opus utemeljen je na oštem satiričnom ismijavanju ljudskih i društvenih mana te sklonosti eksperimentu s filmskim izražajnim sredstvima, što je dovelo do naglašeno stiliziranih filmova s važnom ulogom glazbe u njima. Neki od tih filmova, poput *Pravde* (1962), danas se smatraju klasicima hrvatskog kratkometražnog filma, a sklonost adaptaciji književnih djela koja je naznačena u tom djelu ostat će i u njegovu dalnjem stvaralaštvu, kroz djela Slavka Kolara i Slobodana Novaka, okosnicom njegovih filmova. Suradnici poput Božidara Violića i Tomislava Pintera s kojima je suradnju započeo upravo u tim kratkometražnim igranim filmovima uvelike će doprinijeti kvaliteti nekih njegovih cjelovečernjih filmova, a kratka mu je forma poslužila i kao područje isprobavanja postupaka koje će usavršiti u svojim kasnijim djelima.

S obzirom da se gotovo od samog početka filmske karijere Ante Babaja bavio kratkim igranim filmom, ta forma čini važan dio njegova filmskog opusa. Premda je za dobar dio tih filmova ponekad teško odrediti radi li se o igranom, dokumentarnom ili eksperimentalnom filmu, može se, ipak, ustvrditi da njegov kratkometražni igrano-filmski opus čini osam filmova (*Ogledalo*, *Nesporazum*, *Lakat (kao takav)*, *Pravda*, *Jury*, *Ljubav*, *Putokazi stoje na mjestu*, *Basna*), nastalih između 1955. i 1974. godine.¹

Ogledalo: studija dječjeg karaktera

Prvi film iz ciklusa, *Ogledalo*, snimljen je 1955. Bio je to drugi film Ante Babaje, nakon dokumentarnog *Jedan dan na Rijeci* iz iste godine. Ta dva filma, koja tvore početak Babajina stvaralaštva, obilježena su s dva suprotna stila – realističnim dokumentarnim i onim fiktivnim, prika-

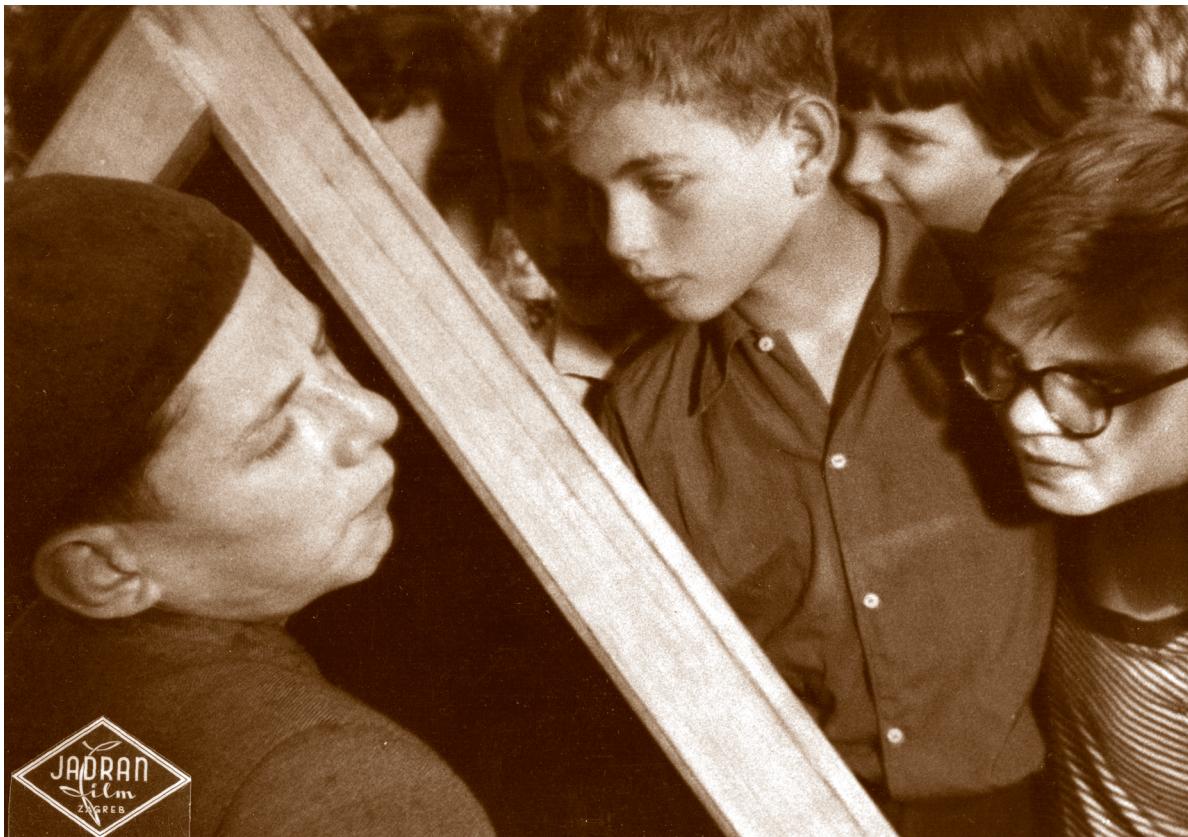
zanim u *Ogledalu* koji, prema riječima IVE Škrabala, već "svjedoči o Babajinoj sklonosti stiliziranom iskazu" (Škrabalo, 2006: 136).

Ogledalo je priča o šegrtu koji gradom šeće noseći veliko ogledalo pod rukom. Dok hoda gradom, ono privlači pozornost brojne djece koja zapanjeno promatraju odraz svijeta u ogledalu. Međutim, nakon određenog razdoblja fasciniranosti jedan od dječaka zatraži od šegreta da razbije ogledalo kako bi dokazao svoju hrabrost. Ta se ideja odmah proširi među djecom i šegrt se ubrzo nađe pred velikom dvojbom, da bi se na kraju odlučio na razbijanje ogledala. Film je izvrsna studija dječjeg karaktera (zapažena dječja gluma) koja ističe neke od karakterističnosti njihovog karaktera – okrutnost, destruktivne porive, ali i slabosti (kroz lik šegreta) još neizgrađene osobnosti.

Zanimljiva je i sama uloga ogledala. U njemu djeca vide čitav svijet i njegovu ljepotu, a dvije žene (Nada Subotić i Vjeročka Žagar-Nardelli) koje sa strane promatraju dječju znatiželju to izravno i kažu opisujući šegrtu: "Tako je malen, a nosi cijeli svijet", dok joj druga odgovara: "To je samo odraz, nije to pravi svijet". S tim u vezi ogledalo čini i jednu od fokalizacionih točaka filma u onim dijelovima u kojem je svijet prikazan upravo iz njegove perspektive. Upravo takvo viđenje dopušta Babaji poigravanje s načinom snimanja, upotrebu kosih kadrove, perspektivu koja je okrenuta za 180 stupnjeva i dr. Velika je tu zasluga i Nikole Tanhofera koji je film snimio. U jednom trenutku zamjećuje se i metafilmski postupak i to kada djeca, koja u ogledalu vide starijeg čovjeka i njegovu unuku u šetnji parkom zamišljaju da gledaju film u kojem su navedeni likovi protagonisti, a prisutni su i svi ostali potrebni elementi (svjetlost, pokret i šegrt u ulozi svojevrsnog redatelja koji pomicanjem ogledala/kamere bira što će uhvatiti i prikazati u okviru svog kadra).

63 / 2010

¹ Filmove *Putokazi stoje na mjestu* i *Basna* potpisnik ovih redaka nije uspio nabaviti tako da oni neće biti analizirani.



Ogledalo (1955)

No, ogledalo će na kraju biti razbijeno, a harmonija svijeta narušena dolaskom zla koje je personificirano kroz lik jednoga od dječaka i njegovu okrutnost koja će šegrtaviti na uništavanje, čemu se on neće uspijeti oduprijeti. U krhotinama koje preostanu nakon pada zrcalit će se ostaci nekadašnjeg svijeta. Šegrt će ih pokupiti i nastaviti dalje s njima dok jedna od žena komentira situaciju rijećima "djeca se svega zasite, sve odbace, kao i ljudi". Slične je tematike i polusatni francuski film Alberta Lamorissea *Crveni balon* iz 1956., na što je prvi upozorio Ante Peterlić (Peterlić i Pušek, 2002: 14), u kojem je balon simbol dječje nevinosti, razigranosti i maštete, ali ujedno i meta brojne djece koja će ga zbog njegove ljepote i posebnosti poželjeti uništiti.

Treba spomenuti i glazbu Nenada Kovačevića, koja ponekad, a naročito u trenutku napetosti i neizvjesnosti prije razbijanja ogledala podsjeća na onu Bernarda Hermanna iz Hitchcockovih filmova. Iako u temelju klasičnog narrativnog stila već je ovaj film pokazatelj Babajine sklonosti eksperimentu, prema čemu će afinitet Babaja još izravnije izraziti u nekim kasnijim kratkim igranim filmovima.

Početak satiričnog razdoblja

Trinaestominutni film *Nesporazum* snimljen je 1958. i nije je Babaja započeo svoje satirično razdoblje u kojem će, kao što je za satiru i karakteristično, podrugljivo i oštro osuđivati ljudske i društvene mane. Komentiranje ljudske gluposti i nepomišljenosti karakteristično je i za neke njegove kasnije filmove tako da *Nesporazum* ima brojne dodirne točke s idućim Babajinim kratkim igranim filmovima, a naročito s filmom *Jury* iz 1962. o čemu će kasnije još biti riječi. Filmom *Nesporazum* Babaja je ujedno otpočeo suradnju s kazališnim redateljem Božidarom Violićem, s kojim će ostvariti značajnu suradnju (zajedno će, od kratkometražnih filmova, napraviti još i *Lakat (kao takav)*, *Jury*, *Ljubav* i *Putokazi stoje na mjestu*), a ujedno je to, prema rijećima Ante Peterlića, "prvi Babajin esejistični film" (Peterlić i Pušek, 2002: 17).

Film započinje jednostavnom zabunom. Umjesto u mlinu, jedan okrugli mlinski kamen završi na izložbi suvremene umjetnosti dok nesuđeni eksponat greškom završava kod mlinara. Babaja će temu filma vješto navjavit već za vrijeme špice kada će gledatelju prikazati

*Lakat (kao takav)* (1959)

obrnuto napisani naslov filma. Dakle, umjesto "nesporazum" dobivamo "muzaropsen" i time je naznačena zamjena koja će nešto kasnije tvoriti zaplet filma. Babaja će u filmu prvenstveno ismijavati nekritičko sagledavanje novih stvari u umjetnosti i bezrezervno prihvatanje istih. Snobovska publika brzo će prihvatiti objašnjena stručnjaka koji će je uvjeriti u važnost i jedinstvenost tog djela do te mjere da će početna fasciniranost i zaluđenost mlinskim kamenom eskalirati nastajanjem umjetničkog pravca tako da će se uskoro sve početi promatrati kroz formu okruglog kamena.

Divljenje tako jednostavnom eksponatu prikazano je kroz niz komičnih situacija: publika kamen detaljno proučava, mjeri i fotografira. S obzirom da se u filmu ne govori, glazba, za koju je zaslužan Bogdan Gagić, vješto imitira uobičajene zvukove poput smijeha, pokreta ruku ili udaranja pečata, a spretno su u temu ubaćene i neke poznate melodije, poput one iz Verdijeve *Arie*. Glumci svojim grotesknim izrazima lica uspješno dočaravaju pomaknutost cjelokupne situacije, a tome često pridonosi i kamera tada 32-godišnjeg Tomislava Pintera.

U kontekstu samog okruglog mlinskog kamena, koji je pokretač radnje filma, zanimljiva je i detaljna posvećenost samoj kružnici. Osim ključnog kamena, koji je u svom središtu probušen tako da vrlo često okvir kadra zapravo tvori kružnica (kada je npr. publika snimana kroz navedenu rupu) treba spomenuti i manjakalno kružno obilaženje ljudi oko tog eksponata, snimanih iz ptičje perspektive tako da opet forma kružnice dolazi do izražaja. I na kraju, brojni su i kružni pokreti kamerre. Naročito je to uočljivo na samom kraju filma kada dolazi do raspleta, odnosno vraćanja stvari na svoje mjesto. Mlinar uzima svoj kamen i postavlja originalni eksponat. Vidimo da se radi o malom kipu čovjeka koji se izruguje. Kamera ga snima, a u njegovoj pozadini su ljudi koji još uvijek stoe u krugu, no sada vidno razočarani. Kamera tada izostrava eksponat (ljudi ostaju van fokusa) i počinje svoje kruženje oko njega, s publikom u pozadini. Kruženje postaje sve brže, dojma smo da se taj kip čovjeka izruguje cijeloj publici, a s vremenom je kruženje toliko brzo da lica ljudi više ni ne raspoznamo. Tada se kamera zaustavlja i film završava. Jedan običan kip ismijao je ljudsku glupost.

*Lakat (kao takav) (1959)*

Sve bliže cjelovečernjem filmu

Iduće godine, 1959. Babaja snima film *Lakat (kao takav)* u kojem po prvi puta upotrebljava tehniku visokog ključa (prema engl. *high key*). Takva tehnika omogućava da "kadar djeluje izrazito svjetlo (sjena praktički nema), a tamniji se tonovi tek naziru (...) koristi se u prizorima izrazitih stilizacijskih obilježja, kao što su scene snova, sjećanja, nečeg nadrealnog" (Peterlić, 1990: 686), a zanimljivo je da se ta tehnika koristi i u klasicima kao što su *Osam i pol* (1963) Federica Fellinija i *Prošle godine u Marienbadu* (1961) Alaina Resnaisa.

Lakat (kao takav) je satirična priča o laktarenju koje oportunistima osigurava uspon na društvenoj ljestvici. Film započinje natpisom "Lica u ovom filmu su izmišljena, ali nije izmišljena ispraznost postignuta mjesto uspjeha i sreće", a zatim je u prvoj sceni prikazano odrastanja dvaju dječaka koji će uskoro postati ljuti suparnici, čime se daje naznaka budućeg sadržaja filma – jedan od njih će biti sposoban laktaroš, što će mu omogućiti rapidno napredovanje u društvu, dok će drugi, zbog svoje nenačitljivosti i lošeg laktarenja biti neuspješan. Međutim, nakon što uspješno položi školu za laktarenje poči će mu

za rukom poraziti svog suparnika kojeg će na *slapstick* način izbaciti iz njegova ureda.

Jednako kao i kod prethodnog *Nesporazuma* i u *Laktu* se ljudski govor u potpunosti izbjegava tako da glazba, ovaj puta Miljenka Prohaske, opet igra važnu ulogu. Ona također opisuje pokrete lica i tijela glumaca (u glavnim su ulogama Boris Festini i Janez Čuk), što uz njihovu pojedinost ekspresivnost i karikiranost na trenutke dovodi do groteske, dok ritmična montaža Borisa Tešije naglašava suprotnosti između dvaju protagonisti.

Uz spomenutu tehniku visokog ključa, koja je od filma napravila izrazito stilizirano djelo, snimatelja Hrvoja Sarrića treba istaknuti i zbog kompozicije kadra, ponekad *iščašene*, u skladu s pričom. Izraziti kontrasti između glumaca i potpuno bijele pozadine stvorili su od ljudi siluete koje kao da obitavaju u nekom drugom svijetu, bez boja i sjena. Istom će se tehnikom Babaja poslužiti i u svom cjelovečernjem privijencu, filmu napravljenom prema bajci Hansa Christiana Andersena, *Carevo novo ruho* iz 1961. U toj političkoj alegoriji i stiliziranoj parodiji tadašnjeg vremena snimatelj je bio čuveni Oktavijan Miletić kojemu je to bio prviigrani film u boji koji je snimio.

Relativnost pravde

Najuspjeliji kratkiigrani film Ante Babaje zasigurno je *Pravda* iz 1962., napravljen prema priči cijenjenog Vladana Desnice. *Pravda* je crnouhumorna satira čiji se zaplet stvara u trenutku kada glavni lik (Boris Festini) na jednom malom gradskom trgu nailazi na muškarca koji tuče ženu. Iako isprva želi reagirati na način da obrani ženu od nasilnika, promišljanje o samoj relativnosti situacije, koja možda nije i onakva kakvom se čini sprečava ga u intervenciji. U međuvremenu, dolazi do izmjenjivanja brojnih protagonisti koji svi, jedan po jedan, sudjeluju u sve većoj uličnoj tučnjavi iz koje postaje teško razabratiti povod tučnjavi i tko ju je započeo. Na kraju se, dolaskom policije, svi protagonisti razbjježe, dok jedino glavni lik, kažnjen zbog ne-počinjenog nedjela završava u rukama zakona.

Iako tematizira brutalnu uličnu tučnjavu, Babajin je film napravljen u stilu američke nijeme komedije, burleske ili *slapsticka*. To ga bitno razlikuje od Desničinog predloška koji je bio realističniji i posjedovao izraženiju crtu filozofičnosti, što je i sam Babaja potvrdio: "ona (priča, op.a.) je napisana realistično. I da je tako snimano, to se ne bi dalo gledati. To su udarci do krajnjih granica, brutalnost (...) Kad se to čita, to je drugo. I radi olakšanja svega toga išao sam na jednu burlesku, na *slapstick*. A time na to daješ ideje kroz radnju, kroz tučnjavu, a da je to na granici smiješnog" (Peterlić i Pušek, 2002: 158).

Kaotične situacije razularenih kretnji protagonista, vrlo brz tempo radnje i opća zbrka dovode do grotesknosti cjelokupne situacije. No, ono što je za ovaj film jednako značajno su i zanimljiva filmska sredstva koja Babaja upotrebljava. Radi se prvenstveno o usporenom i ubrzanim pokretu, a potonji je "ostvaren na neuobičajen način – ne usporavanjem rada kamere, nego ritmički pravilnim izbacivanjem sličica snimki koje su ostvarene uobičajenom, "normalnom" brzinom rada kamere" (Peterlić i Pušek, 2002: 19). Ritmičnost odlikuje i vješta montaža Borisa Tešije dobro uklopljena s glazbenim improvizacijama Zagrebačkog džez-kvarteta, a cjelokupnom vizualnom dojamu filma značajno pridonosi i kamera Tomislava Pintera. Uspješno je prikazana i podsvijest te dvojnog glavnog lika koji u nekoliko navrata izlazi iz vlastitog tijela, kada njegov fiktivni dvojnik dijeli pravdu među sukobljenima. Iako film odlikuje smještanje radnje u realan prostor gradskog trga, Babaja je i u njemu još blizak stilizaciji, ovaj put ostvarenom na nešto drugačiji način nego kod prethodnih filmova.

Poigravanje s kompilacijskim filmom

Iste godine kada i *Pravda*, nastao je Babajin trinaestomunti film *Jury*, realiziran metodom kompilacijskog filma. Takav je film stvoren pretežno od snimki koje su imale drugu namjenu, a prema Filmskoj enciklopediji većinom pripada rodu dokumentarnog filma, a krajnje iznimno kratkogigranog filma. Međutim, unatoč tome što *Jury* sadrži brojne dokumentarne snimke, a posjeduje i neke karakteristike eksperimentalnog, može se reći da se, s obzirom na brojnost glumaca i na jasno definiranu fabulu, ipak radi o kratkomigranom filmu.

Priča filma prati šest članova žirija čije je vijećanje paralelno prikazano s brojnim dokumentarnim kadrovima raznih natjecanja (između ostalih prikazana su natjecanja u ženskoj ljepoti, dizanju utega, izložbe pasa itd). Ova Babajina satira izravno korespondira s nekim njegovim prijašnjim filmovima, a najočitije s *Nesporazumom* (iz kojeg su neki kadrovi izravno ubaćeni u *Jury*). Jednako kao i *Nesporazum*, *Jury* je kritika ljudske gluposti i opsjetnutosti površnim i ispraznim, što ovaj film čini i danas iznimno aktualnim. Bez previše metafora, Babaja ponovno vrlo izravno ismijava suvremenu umjetnost (npr. u kadrovima kada mišićavi mladići bojom namaže vlastita prsa i zatim to otisne na slikarsko platno, što izaziva apsolutno oduševljenje jedne od članica žirija ili kada u krupnom planu vidimo kist koji u stilu Jacksona Pollocka baca boju na slikarsko platno, a kada se kadar proširi vidimo da to nije bio kist već magarac koji svojim repom stvara "umjetnost").

Spomenuta natjecanja i njihove sudionike Babaja uspoređuju s pripadnicima životinjskog svijeta, tako da nakon kadrova manekenki slijede oni s kravama i pudlicama, nakon prikaza dizača utega ugledat ćemo ovnu, a suvremenih rock-grupa uspoređena je s majmunima koji sviraju bubnjeve. Ni potkuljivi i korumpirani članovi žirija nisu pošteđeni, tako da će se za vrijeme monologa jedne članice umjesto ljudskog glasa čuti kokodakanje, a pokreti će njezine ruke oponašati zobanje kokoši. Oštре kritike ljudske samodopadnosti do vrhunca će doći na samom kraju filma kada će žiri sam sebi dodijeliti pehare i lente s natpisom *Miss Jury*, čime će podići spomenik vlastitoj taštini.

Glazba Andželka Klobučara na samom je početku razigrana i svečana, čime podsjeća na svojevrstan mimohod. Međutim, nakon nekoliko minuta, kada žiri počne s odlučivanjem, tempo postaje sporiji, stvara se osjećaj oz-

biljnosti, a s vremenom će glazba biti obilježena gotovo morbidnim tonovima te će je u desetoj minuti filma u potpunosti nestati (pred kraj filma, kada si žiri bude dodjeljivao priznanja, opet ćemo je čuti).

Posveta ljubavi

Posljednji od analiziranih filmova iz ovog ciklusa je desetominutni film *Ljubav*, nastao 1963. Zaplet započinje kada bog ljubavi Amor napusti svoje mjesto sa spomenika u gradskom parku i počinje lutati gradom pri čemu brojne muškarce i žene pogađa svojim ljubavnim strelicama te na taj način izaziva zbrku i pomutnju među građanima. Babaja ponovno koristi ubrzani pokret za stvaranje komičnih situacija, ali je u ovom djelu uočljiva i značajnija upotreba usporenog pokreta, koja pridonoši usporenom i umirujućem karakteru cijelog filma. Ta dva izražajna stilска sredstva stvaraju zanimljiv kontrast između humorističnog i romantično-melankoličnog ugledaja filma. Tome značajno pridonosi i glazbena podloga (ponovno Klobučar koji će i nakon ovog filma ostati Babajin dragocjeni suradnik) koja se sastoji od nekoliko glazbenih tema. U prvoj, kojom film započinje, tema je polaganog tempa, bez naglog pojačavanja ili stišavanja tonova te podsjeća na dječju uspavanku. Zatim nastupa razigranost glazbenog izraza u trenucima dok Amor šeće gradom koja se izmjenjuje s meditativnim tonovima kod prikazivanja zaljubljenih. Kod svađe među protagonistima dolazi do ritmičnog ponavljanja glazbenih motiva što pripomaže ismijavanju likova.

Može se zaključiti da je *Ljubav*, uz prethodnu *Pravdu*, Babajin film koji se, što zbog glazbe, filmskih izražajnih sredstava, ali i sadržajno-tematskih motiva, najviše približava poetici kratkog animiranog filma, ali i filmovima Jacquesa Tatija, koji je također izgradio lik dopadljivog i

zanimljivog karaktera. Međutim, uočava se i sličnost s prvim Babajinim kratkim igranim filmom *Ogledalo*. Naime, jednako kao i u tom filmu i ovdje je jedan od protagonista personifikacija mržnje te želi ubiti Amora koji pak predstavlja puku suprotnost. No, za razliku od *Ogledala* gdje je negativac svojim manipulativnim moćima uspio narušiti sklad i ljepotu jednog ogledala i svijeta koji se u njemu zrcalio, ovome iz *Ljubavi* to neće uspjeti te će i on postati "žrtvom" Amorovih strelica. Film stoga ostavlja dojam djela iznimno ugodnog karaktera, a onirički kadrovi snimatelja Mirka Heskya u kojima zaljubljeni šeću Zrinjevcem pridonose cjelokupnoj pozitivnoj atmosferi filma.

Kroz šest analiziranih filmova vidljive su brojne zajedničke točke Babajinih kratkih igranih filmova. Ismijavanje površnosti, kritičko sagledavanje ljudske nepromišljenosti, satira, stilizacija i sklonost eksperimentu karakteristike su Babajina stvaralaštva u njegovim formativnim umjetničkim godinama (naročito za vrijeme suradnje s Božidarom Violićem). Izuvez *Ogledala*, svi analizirani filmovi su bez riječi te slične duljine trajanja (između 10-15 minuta). Sklonosti koje je Babaja pokazao u nekim od njih (poput adaptacije književnih djela) razvijat će i kasnije (na vrhuncu svog stvaralaštva adaptirat će djela Slavka Kolara i Slobodana Novaka), nikad ne napustivši visoke umjetničke kriterije.

Okruživši se vrhunskim suradnicima (naročito na snimatelskom i glazbenom planu) Babaja je stvorio iznimno značajan i zanimljiv kratkometražni igrano-filmski opus, koji mu je poslužio i kao područje isprobavanja različitih postupaka koje će do vrhunca dovesti u svojim dugometražnim igranim ostvarenjima, klasičnim djelima hrvatskoga filmskog modernizma.

Literatura

Peterlić, Ante (ur.), 1986. i 1990, *Filmska enciklopedija*, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža

Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Solar, Milivoj, 2007, *Književni leksikon*, Zagreb: Matica hrvatska

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Škrabalo, Ivo, 2006, *Dvanaest filmskih portreta*, Zagreb: VBZ

Midhat Ajanović

Tamna strana Potemkinovih kulisa: sovjetski animirani film od animiranih agitki do animacije otopljavanja u filmovima Fjodora Hitruka

Povijest sovjetskog animiranog filma neodvojivo je vezana za društvene i političke promjene i zahtjeve koje joj je postavljao nacionalni i partijski propagandni stroj. Stoga je jedini način da se razumije genealogija sovjetske animacije supostavljanje umjetničkih dosega kulturnom okružju. Autor istražuje kako su povijesni okvir i dominantne umjetničke tendencije, često dekretom propisane, omogućili nastajanje nekih od najcjenjenijih animiranih filmova čitave svjetske animacije u djelima Jurija Norštejna i Fjodora Hitruka, a kasnije i Priita Pärna te Igora Kovaljova. Tekst panoramski oslikava ukupnost povijesti sovjetskog animiranog filma filtrirajući najvažnije tendencije i najsuspjelija djela.

1. Žanrovska razuđenost "socijalističke" animacije
Početkom travnja 1912. utjecajni ruski filmski poslenik Aleksander Kanšonkov organizirao je, blago rečeno, neobičajen program u moskovskom Filmskom i umjetničkom teatru. Te je večeri prikazana premijera lutka-filma *Lijepa Lukanida* (*Прекрасная Люканыда, или Война усачей с рогачами*, tj. *Piękna Lukanida*) dotad potpuno nepoznatog filmskog autora Wladislawa Starewitzta.¹ Publika koju su uglavnom sačinjavali drugi ruski filmaši tog doba bila je zapanjena uvjerljivom "glumom" kukaca u glavnim ulogama tako da je mnogima izgledalo kako je Stareviču na neki način uspjelo pripitomiti insekte. Između 1911. i 1913. Starevič je realizirao sedam animiranih filmova s trodimenzionalnim kukcima, što ga čini utemeljiteljem takozvane *stop motion* animacije.² Njegov rad je u isto vrijeme označio rođenje istočnoeuropske animacije čije je obilježje prije svega markantna tradicija

lutka-filma i uopće animacije predmeta. Starevičev možda najutjecajniji film tijekom ruskog razdoblja njegove karijere bio je film *Cvrčak i mrav* (*Смекоза и муравей*, 1911) prema basni Ivana Krilova.

Nakon boljševičke revolucije u Moskvi i početka građanskog rata u Rusiji, Starevič, poput mnogih ruskih filmaša – primjerice Ivana Iljiča Možuhina i Jakova Protazanova – bježi u Francusku, gdje, počev od 1919, nastavlja svoju karijeru stvarajući, između ostalog, vjerojatno uopće prvi dugometražni lutka-film, *Roman o Liscu* (*Le Roman de Renard*, 1930-39, prikazan 1937/41). Ime tog velikog animatora navodi se u filmskim enciklopedijama Poljske, Rusije i Francuske kao domaćeg autora tih zemalja. To je, naravno, ispravno u sva tri slučaja, ali neki filmski povjesničari upisuju njegovo djelo u sovjetsko filmsko naslijede, što je netočno budući da Starevič nije bio dijelom filmske produkcije Sovjetskog Saveza kad je ta zemlja utemeljena.³

Ipak, Starevič je ostavio dubok tragiza sebe, tako da Jay Leyda s pravom konstatira da se "zahvaljujući Stareviču ideja o trodimenzionalnoj animiranoj figuri može smatrati specifično ruskom formom" (Leyda, 1983: 309). Naravno, u prvo se vrijeme o lutka-filmu može govoriti tek kao o animiranom lutka-teatru koji karakteriziraju dugi kadrovi i izbjegavanje krupnog kadera koji je imao razarači "brechtovski" efekt po magiju. Starevič će se stalno kretati ka filmičnoj ekspresiji snimanjem u eksterijeru ili korištenjem novih tehnika.⁴

Lutka-filmovi proizvodili su se i u novoj zemlji, Sovjetskom Savezu, čija se animacija začela već 1924, kada je

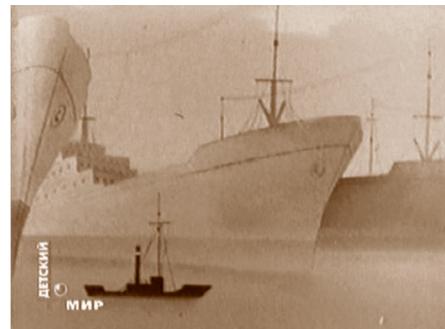
63 / 2010

¹ Na zapadnoeuropskom području, na kojem je kasnije prevladavajuće djelovalo, ime Ladislava Stareviča piše se i Ladislas Starevich, Władysław Starewicz (poljski), Vladislav Starevich, Starewitch i sl. (Op. ur.)

² On se naravno nije bavio samo animacijom predmeta već je primjerice bio i autor prvog ruskog crtanog filma, *Petuč i Pegaz* (1913), koji je izgubljen. Istodobno, Starevič je režiraoigrane filmove kakvi su *Noć prije Božića* (1913) ili *Ruslan i Ljudmila* (1914) s prvom velikom ruskom zvijezdom I. I. Možuhinom u glavnoj ulozi itd.

³ To čini, primjerice, Neya Zorkaya (1989) u svojoj knjizi *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, na str. 27 i 46 gdje se, osim toga, Starevičevi lutka-filmovi definiraju kao "three-dimensional cartoons".

⁴ Proces osamostaljenja lutka-filma u odnosu na lutka-teatar definitivno će se okončati pojmom animacije plastelina i drugih materijala koji omogućuju oživljavanje figure i nadilaženje krutosti predmeta. U lutka-filmovima imamo *pomicanje*, a u animaciji plastelina *oživljavanje* figure.

*Ponosni brodič* (1966)*Povijest jednog zločina* (1962)*Čudni glas* (1949)*Čovjek u okviru* (1966)*Film, film, film* (1968)*Fašistička čizma nikada neće zgaziti našu domovinu* (1941)

*Blazing with fire, steel gleaming,
gun's a-tattle,*

*When our First Marshal our
brave men does lead!*

*Kina u plamenu* (1925)*Novi Guliver* (1935)

u Državnoj filmsko-tehničkoj radionici nastao film *Međuplanetarna revolucija* (Межпланетная революция, Nikolaj P. Kodatajev, Zenon P. Komisarenko, Jurij A. Merkulov). Mosfilm je imao odjel specijaliziran za lutka-film gdje je još 1935. nastao cjelovečernji lutka-film *Novi Guliver* (Новый Гулливер, Aleksandr Ptuško), dakle cijele četiri godine prije nego su braća Fleischer u SAD-u realizirali svoj dugometražni crtani film *Guliverova putovanja* (1939). Sovjetski Guliver bio je moderna obrada Swiftove pripovijesti sa živim glumcem kao Guliverom i lutkama koje su predstavljale patuljaste stanovnike jednog modernog, urbaniziranog i industrijaliziranog Liliputa. U Liliputu Guliver upada u središte zaoštrenе klasne borbe te se odmah pridružuje strani potlačenih i eksploratornih. Za potrebe filma izrađeno je tri tisuće raznih lutki i paralelno su korišteni filmski trikovi, tehnike lutkarskog teatra i animiranje "sličicu po sličicu". Tako je, primjerice, u scenama gdje su se istodobno nalazile lutke i živi glumac korištena mehanička animacija preuzeta iz lutkarskog teatra. U scenama sa čistom animacijom Ptuško je po prvi put koristio izmjenjive glave na lutkama s različitim izrazima lica kako bi dobio pokretnu plastičnost i ekspresivnost likova patuljaka. Zahvaljujući ogromnom uspjehu u zemlji i inozemstvu,⁵ Ptuško je dobio mogućnost voditi odjel za lutka-film pri Mosfilmu, neslužbeno nazvan "Ptuškov kolektiv", koji će proizvesti četrnaest kratkometražnih lutka-filmova između 1936. i 1938. te Ptuškov drugi cjelovečernji film, mada bliži srednjometražnom formatu, *Zlatni ključić* (Золотой ключик, 1939). Taj filmsko-animacijski žanr ostat će prisutan tijekom cijele povijesti animacije u Sovjetskom Savezu i bivšem Istočnom bloku kao neka vrsta obilježja cjelokupne istočnoeuropejske animacije.⁶ Sovjetski lutkari-animatori

kao Karanovič, Sokolov, Bardin ili Šorina isticali su se većinom u modeliranju originalnih lutki u svojim filmovima koji su se najčešće zasnivali na folklornom naslijedu, obradi poznatih djela domaće književnosti ili bajki iz ruske tradicije ili tradicija drugih naroda s prostora Sovjetskog Saveza.

Druga uobičajena tehnika u sovjetskoj animaciji jest kolaž. Razloge tomu treba tražiti u primitivnim produkcijskim uvjetima u ranim sovjetskim studijima za animaciju, veoma niskom budžetu i kratkim rokovima za isporuku filmova pa se kolaž-tehnika, koja ne zahtijeva izradu velikog broja crteža niti skupe cel-folije, pokazala kao veoma praktično rješenje. Čak i u kasnijoj, zrelijoj fazi razvoja sovjetske animacije ova je tehnika široko korištena jer se pokazala prikladnom za dječji animirani film koji je država posebno podržavala i stimulirala. Da bi izbjegli političke kontroverze, mnogi su animatori gradili filmove na narodnoj tradiciji i humoru, bajkama i pričama za djecu, s likovima iz ruske mitologije ili pak na pričama velikih pisaca za djecu uz upotrebu postojećih ilustracija kao likovnih referenci za vizualno oblikovanje filmova, ilustracija čiji su autori često bili istaknuti umjetnici. Upotrebom pokretnih dvodimenzionalnih lutki od papira bilo je znatno jednostavnije sačuvati likovne vrijednosti predloška negoli je to bilo moguće crtežom na folijama (tj. u cel-tehnici) sa specifičnim bojanjem sa stražnje strane, što rezultira jednoličnošću, te s previše crteža ekstrema koji se moraju izrađivati.

Važan stimulans toj tradiciji kolažne animacije došao je i iz sovjetske opće filmske kulture.⁷ Neki od najprominentnijih sovjetskih filmskih redatelja kakvi su bili Dziga Vertov ili Esfir Šub u svojim su filmovima obilato koristili škare i kombiniranje kratkih kadrova, što je katkad ne-

⁵ Film je osvojio više međunarodnih priznanja i usto je uspješno prikazivan, između ostalog, i u SAD-u. U svojoj autobiografiji, Ray Harryhausen, najpoznatiji hollywoodski majstor oživljivenih lutki, navodi upravo taj film kao svoju najvažniju inspiraciju, opisavši ga riječima "a tour de force of stop-motion model animation" (Ray Harryhausen i Tony Dalton, *Ray Harryhausen: an Animated Life*, 2003, str. 17).

⁶ Neki od kreativnih vrhunaca u cjelokupnoj povijesti žanra dostignuti su i u drugim istočnoeuropejskim zemljama, kakva je, primjerice, bivša Čehoslovačka, u radovima takvih majstora forme kakvi su bili Jiří Trnka, Karel Zeman, Jiří Brdečka ili kasnije Jan Švankmajer. Manje je poznato da to isto vrijedi i za bivšu Istočnu Njemačku čiji je studio DEFA zapošljavao 150 lutka-animatora koji su proizvodili 60 lutka-filmova godišnje. Poseban fenomen predstavljava je televizijska lutka-serija za djecu *Unser Sandmännchen* (Jan Hempe, Mary Kames od 1958), koja ne samo da je bila najpopularniji televizijski sadržaj uopće, već je bila najveći među-

narodni kulturni izvoz te zemlje. Producija serije nastavljena je i nakon pada Berlinskog zida i ujedinjenja Njemačke.

⁷ Značajnu ulogu u cijelom tom procesu igrali su filmovi prije svega Sergeja Ejzenštejna nastali pod utjecajem njegovih „montažni teorija“. Riječ je o filmski izraženoj ideji dijalektičkog materijalizma o tome da se povijesni razvojni temelji na konfliktu, zbog čega su filmovi montažno sklapani kontrastiranjem različitih elemenata. U tim filmovima stvarani su konflikti između grafičkih pravaca, između planova i zapremine, konflikt između masovnih scena i lica u krupnom planu, konflikt između zraka svjetla i prepreke i tako dalje. Montaža je shvaćana kao točka sretanja dvije objektivne vrijednosti u čijem razlu nastaje misao. Na taj način su montažne škare, baš kao i u kolažnoj animaciji, jednako važan alat kao i kamera. Postoji obimna literatura koja se bavi osnovnim teorijskim postavkama montažne teorije, na primjer Ejzenštejnovi teorijski radovi u prevodu na engleski (Ejzenštejn, 1988; Ejzenštejn, 1996).

odoljivo podsjećalo na animacijsku tehniku. Osobito je Vertov bio zainteresiran koristiti mikromontažu u cilju nadilaženja tehnoloških ograničenja živo snimljenog filma. Tako je primjerice njegov najpoznatiji film *Čovjek s filmskom kamerom* (1929) djelomično animiran tehnikom piksilacije. Vertov je bio inspiriran poezijom Majakovskog, njezinom metrikom i ritmom, i želio je strukturirati svoje snimke stvarnosti na isti način kako je Majakovski organizirao svoje moćne verbalne slike. Vertov je želio istražiti svoju suvremenost tako što bi produžio čovjekov pogled i uvećao njegovu pokretljivost i mogućnost da vidi više od onoga što je u stanju obuhvatiti samim osjetilom vida. Stoga su njegovi filmovi konstruirani u skladu s geometrijskom logikom prostora (pod važnim utjecajem konstruktivizma) i u konačnici stvorio novi filmski žanr nazvan "neigrani film". Služeći se različitim metodama poput dvostrukе ekspozicije, preklapanja, kompozicijom koja odstupa od percepcije na koju smo navikli, Vertov i njegova supruga, montažerka Elizoveta Svilova, nastojali su uhvatiti "bit vidljivog svijeta" (Petrić, 1987: 37), što je rezultiralo čestom upotrebom mikrokadrova.

Neki sovjetski autori, prije svih Esfir Šub, ustaljuju tzv. kompilatorsku montažu, filmsku analogiju sovjetskoj ideji o kolektivizaciji i "novom čovjeku". Sovjetsko društvo je shvaćano kao gigantska cjelina sastavljena od mnogo malih elemenata. Svaki od tih elemenata, kako kolektiv tako pojedinac, trebao se preobraziti u skladu sa socijalističkom parolom o novom kao zamjeni za sve staro.⁸ Šub je kreirala svoje filmove tako što bi sklapala cjelinu od isječaka iz starih filmova postavljenih u sasvim novi kontekst i dajući im smisao često dijametalno suprotan prvočitnom. Takva metoda u kojoj se stari filmski materijal tehnikom vrlo kratkih rezova preobražava u nešto sasvim novo imala je, naravno, mnogo dodirnih točaka s filmskom animacijom.

Unatoč brojnim internacionalno priznatim filmovima sovjetske kolažne animacije⁹ ipak se njezinim glavnim remek-djelom smatra *Bajka nad bajkama* (*Сказка сказок*, 1979), čiji je autor Jurij Norštejn svojim osobnim autor-

skim pečatom obilježio cjelokupnu istočnoeuropsku animaciju. Već prvi samostalni film *Lisica i zec* (*Лиса и заяц*, 1973) Norštejn je u originalnoj i hrabroj, sebi karakterističnoj grafičkoj maniri oblikovao tipičan crtež gusto pretrpan detaljima i ponešto ograničena kolorističkog spektra. Norštejnova animacijska metoda sastojala se u kombiniranju klasičnog kolaža s nekom vrstom multiplan-kamere koju je on osobno konstruirao, dok se pripovjedački postupak zasnivao na snolikom simboličkom jeziku, prožet snažnim lirizmom, te zanimanjem za egzistencijalne probleme čovjeka predočene kroz likove životinja. *Bajka nad bajkama* se čita kao tok slika iz sjećanja oživljenih i materijaliziranih zahvaljujući animacijskoj čaroliji i kao prekrasan poetski labirint gdje figura jednog malog vuka zastupa ideju humanizma (usp. Kitson, 2005).

Baš kao i lutka-film tako se i kolaž koristio u znatno manjoj mjeri u zapadnjačkoj animaciji, u Japanu ili u Zagreb filmu, za razliku od sovjetske ili istočnoeuropanske animacije gdje, s izuzetkom razdoblja neposredno prije i za vrijeme Drugog svjetskog rata, klasični crtani film nikada nije bio dominantna animacijska forma.

Sovjetski crtani film u povijesnom kontekstu

U godinama neposredno nakon Oktobarske revolucije kao i ranih 1920-ih grozničavo su tražene adekvatne forme indoktrinacije "oslobodjene radničke klase". Boljševicima je bilo jasno da se temeljna načela nove ideologije najširim masama moraju prezentirati putem slike. Ono što je nazivano Sovjetski Savez zapravo je bio konglomerat sastavljen od 160 milijuna ljudi i preko stotinu različitih nacionalnosti koji su govorili gotovo isto toliko jezika. Zemlja je, osim toga, praktički bila jedno gigantsko seljačko društvo s visokim postotkom nepismenih, tako da su se plakati, karikature, letci s jasnim porukama pokazali kao najprikladnije sredstvo koje je stajalo na raspolaganju propagatorima nove države i sustava. Ta se propaganda mogla osloniti na dugotrajnu tradiciju takozvanih lubok-slika, popularne mješavine pouke i vizualne zabave. Lubok-slike, u osnovi ilustrirane anegdote s

⁸ Više o stvaranju sovjetskog identiteta putem filmskog medija može se naći u *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War* (Widdis, 2003).

⁹ Među najpoznatije sovjetske kolažne animirane filmove spada pri-

mjerice i *Staklena harmonika* (*Стеклянная гармоника*, 1968) Andreja Hržanovskog, film koji je službeno zabranjen zbog svoje izričite poruke o ljudima kao robovima novca i moći. Autor je na odjavnoj špici napisao da film govori o "imperializmu i kapitalističkoj pohlepi", ali to mu nije mnogo pomoglo.

određenom porukom namijenjenom pučanstvu, koristile su se u Rusiji preko 300 godina, u početku ručno umnožavane, a kasnije tiskane u drvorezu i drugim tehnikama. Početkom 20. stoljeća lubok-listovi postali su pravi masovni medij, kako to konstatira Vlad Strukov, ekspert za rusku animaciju: "U velikim tiskarama u Kijevu i Moskvi, kao i u malim individualnim ateljeima u sjevernoj Rusiji, lubok se razvio kao forma neposredne reakcije i popularne refleksije na svakodnevnicu, osobito na događaje u vjerskom, društvenom ili književnom životu koji su najčešće prikazivani kroz satiričnu prizmu." (Strukov, 2007: 132) Tijekom građanskog rata i revolucije sadržaj lubok-listova prilagođen je novoj ideologiji, za što su angažirani istaknuti crtači, poput, primjerice, Dmitrija Moora.

Film, "najvažnija umjetnost", igrao je istaknutu ulogu u stvaranju masovne propagande u novoj državi. Praktički odmah nakon revolucije nacionalizirana je cijela filmska industrija i pretežiti dio postoktobarske produkcije u početku se sastojao od takozvanih "agitki", jednom obliku informiranja o novom društvu impregniranom ideoškom propagandom. Činile su ih filmske vijesti i pedagoški kratki filmovi o zdravstvu, higijeni i slično. Zbog konstantne nestašice filmskog materijala i značajno smanjenog broja adekvatno opremljenih kinematografa, agitke su prikazivane na trgovima, u vlakovima, tvornicama, školama i na svim mogućim mjestima. Smisao tih projekcija nalazio se i u tome da film navodno "spusti" s elitne razine društva i učini ga se dostupnim širokim masama radnika, proletaera i seljaka.

Sovjetski crtani film nastao je faktički kao sporedni produkt državnog studija Kultkino koji je vodio agilni i mlađi Dziga Vertov tijekom 1920-ih. U Vertovljevu studiju rodila se ideja o stvaranju animiranih "agitki" pa je tako nastao, primjerice, osam minuta dugi crtani film *Danas* (*Сегодня*, 1923) koji su admirali Ivan Beljakov i Boris Volkov. Film se na planu vizualizacije čini kao jedna vrsta grube, nehumoristične satire čiji dizajn mnogo duguje propagandnim plakatima inspiriranim futurizmom. Sadržaj te crtane agitke je, naravno, pristrana i predimenzionirana poruka protiv kapitalističkih eksploratora radničke klase i kulaka koji žive na račun osiromašenog

seljaštva.

Propagandni animirani crteži snimani su tijekom 1920-ih jednako kao samostalni crtani filmovi i kao dijelovi propagandnih dokumentaraca. Ono što je na svoj način pridonjelo razvoju crtanog i uopće animiranog filma u Sovjetskom Savezu bila je takozvana *Lenjinova proporcija*, jedna vrsta socijalističkog *film billa*, kojom je određeno da kinematografi imaju prikazivati 75 posto igranih filmova i 25 posto dokumentarnih i drugih kratkometražnih filmova.

Dvije okolnosti u razvoju sovjetske filmske industrije početkom 1930-ih, jedna vezana za tehnologiju, druga za politiku, u velikoj su mjeri odredile sudbinu animacijske produkcije u toj zemlji. Ovladavanje tehnologijom zvučnog filma označilo je početak onoga što Leyda naziva "industrijskom revolucijom" u sovjetskom filmu (Leyda, 1983: 277), što se, između ostalog, odnosilo na nove mogućnosti u realističnom pristupu igranom filmu umjesto artificijelnih "filmova montaže", propagandističkih dokumentaraca, avangardističkih eksperimenata i drugih tipičnih sovjetskih žanrova nijemog filma. U isto vrijeme na Kongresu sovjetskih pisaca 1932. objelodanjen je zahtjev o "partijnosti" u umjetničkom stvaralaštvu, dok je sve što je apstraktno, shematsko i simbolično proglašeno reakcionarnim. Tom je prigodom za službenu proglašena "društveno odgovorna umjetnost", u povijesti poznata pod nazivom "socijalistički realizam". Umjetnik je viđen kao "inženjer duše" čija je zadaća opisivati herojska djela nastala tijekom revolucije ili građanskog rata, propagirati klasnu borbu kao pokretača povijesti, postaviti radnog čovjeka u centar društvenih promjena i idealja socijalističkog radnog morala i drugarskog proleterskog duha. U estetskom smislu to je značilo ujediniti radnika sa strojem, osobito traktorom koji je, kao i montažna vrpca u velikim tvornicama, postao centralna ikona socijalističkog realizma. Time je soorealizam proglašen najvišom estetskom normom nasuprot raznim vrstama prezrenog "formalizma". Za sovjetski film to je označilo početak najortodoksnijeg perioda u njegovoj povijesti. Usljed takve izmijenjene opće atmosfere za umjetničko stvaranje nastaje nekoliko političkih zvučnih filmova sa svim usklađenih s modelom soorealizma.¹⁰

¹⁰ Npr. Čapajev (1934), *Djetinjstvo Gorkog* (1938), *Komsomolsk* (1938), *Svijetli put* (1940) itd.

U skladu sa zahtjevom da se filmska produkcija stavi pod totalnu kontrolu došlo je do centralizacije filmske produkcije te se umjesto manjih filmskih studija kakvi su bili Mosfilm, Sovkino ili Mezhrabpromfilm cjelokupna produkcija koncentrirala u državnom poduzeću Sojuzkino. Direktor Sojuzkina Boris Šumijacki dobio je putni nalog za Hollywood s ciljem da prouči američke produkcijske i distribucijske metode. "Šumijacki je zaslužan za svojevršnu 'holivudizaciju' sovjetske kinematografije jer je kod autora inzistirao da se koncentriraju na popularne žanrove", konstatira Widdis (2003: 17).

Za animirani, osobito crtani film to je značilo kraj likovne stilizacije koja se zasnivala na avangardnim umjetničkim pravcima kao što je bio futurizam ili konstruktivizam. Umjesto toga došlo je do snažnog približavanja onome što je, paradoksalno, već tada postalo amblemom američkog kapitalizma – Disney.¹¹ Partijskom direktivom broj 246/001 od 10. lipnja 1936. osnovano je državno poduzeće Sojuzdetmultfilm, specijalizirano za proizvodnju animiranih filmova koje će nedugo poslije promijeniti naziv u Sojuzmultfilm¹² čime su svi mali neovisni animacijski studiji u zemlji ukinuti. Studio je organiziran u skladu s jednom drugom direktivom, onom o industrijalizaciji filmske proizvodnje, što je u praksi značilo jednu vrstu "diznifikacije" sovjetske animacije, što će reći primjenu iste estetike stvorene kod Disneyja kao i produkcijskih principa koji uključuju striktnu specijalizaciju i podjelu radnih zadataka. Sovjetski animirani filmovi su počeli naličkovati Disneyjevim i u izboru likovnosti, figuracije i animacije zasnovane na imitativnom pokretu kao i na planu namjene i sadržaja, što se odnosi prije svega na to da su filmovi skoro isključivo usmjereni dječjoj publici. Šumijacki je, štoviše, zaposlio nekoliko američkih savjetnika koji su animatore u studiju poučavali kako da se koriste rotoskopom ili crtaju slatke, okruglaste antropomorfne likove s tipičnim odsjajem u očima. Iako neki filmski povjesničari poput Leyde otpisuju tadašnje sovjetske animirane filmove kao "čistu imitaciju Disneyjevih i Fle-

ischerojovih likova na koje su nakalemjeni sovjetski detalji" (Leyda, 1983: 308), ne može se ignorirati uspjeh animatora u Studiju, kao što su Leonid Amalrik, Vladimir Polkovnikov, Vjetjeslav Suteyev ili Lev Atamanov, u brzom svladavanju tehnologije i metoda disneyjevske animacijske modela. Već 1938. proizvedeno je 160 minuta disneyjevske animacije najviše tehničke kakvoće. Ta se godina usto može označiti kao definitivna prekretnica u povijesti sovjetske animacije, jer tada je sa sovjetskih ekrana sasvim nestala animirana avantgardna grafika i propaganda namijenjena odrasloj publici.

Disneyjevi filmovi bili su veoma popularni u Sovjetskom Savezu kako prije rata (primjerice, dvije su epizode s Mikijem Mausom i *Tri praščića* prikazane na festivalu u Moskvi 1933) tako i za godina Drugog svjetskog rata, kada su sovjetski vojnici redovito gledali crtane filmove, uključujući i ratnu propagandu, nastalu u Disneyjevoj produkciji. Bez obzira na primjetno smanjenu produkciju i nedostatak filmskog materijala, domaća animacijska produkcija je nastavljena tijekom ratnih godina kada je studio evakuiran u Samarkand. Kvaliteta animirane ratne propagande koja je tu nastala u svakom pogledu je apsolutno usporediva s onim što je stvarano u američkim i zapadnoeuropskim studijima. Visoka animacijsko-tehnološka razina propagandnih filmova proizšla iz činjenice da su brojni sovjetski animatori već rutinski vladali disneyjevskim produkcijskim metodama, dok se na sadržajnoj razini javlja stanoviti, tek privremeni povratak na animirane agitke s njihovim direktnim i često sasvim grubo istesanim porukama.

Tijekom prvih poslijeratnih godina dolazi do oštре partijske borbe protiv formalizma, što koincidira s Disneyjevim antikomunističkim aktivnostima u SAD-u kao dijelom McCarthyjeva "lova na vještice", što nije ostalo nepoznato u Sovjetskom Savezu. Godine 1949. formulisana je nova partijska direktiva prema kojoj je "diznizam"¹³ strogo zabranjen, što prisiljava upravu i animatore studija animiranog filma da se više orijentiraju prema

¹¹ Faktor koji je pridonio tolikoj Disneyjevoj popularnosti u komunističkom carstvu bio je još uvijek jako utjecajni Sergej Ejzenštejn koji je izuzetno cijenio Disneyjevo djelo, neovisno o ogromnim razlikama u ideološkim, političkim i estetskim shvaćanjima između te dvojice pripadnika filmskohistorijske teške kategorije.

¹² S produkcijom od u prosjeku šest sati animacije na godinu i više od 2000 ukupno proizvedenih animiranih filmova prije kolapsa Sovjetskog

Saveza, početkom 1990-ih kada je produkcija drastično reducirana, Sojuzmultfilm je tijekom dugog perioda naizmjenično bio prvi ili drugi po veličini među svim europskim studijima animiranog filma.

¹³ U časopisu *Iskusstvo kino* iz 1954. to je motivirano time što Disneyjevi likovi "zbunjuju gledaoca i onemogućuju mu korektno razumijevanje života" (MacFadyen, 2005: 97).

bogatom domaćem folkloru, likovnoj i pripovjedačkoj tradiciji. Kao posljedica toga, dolazi faktički do nove kvalitete u sovjetskoj animaciji. Sovjetski animatori počinju graditi svoje filmove na narodnom humoru, literaturi za djecu, široko omiljenim bajkama s likovima kakvi su Baba Jaga, pravoslavnoj tradiciji i motivima preuzetim iz fresko-slikarstva, domaćoj književnoj baštini, osobito novelama Gogolja, Čehova i drugih. Na formalnoj ravni, karakteristično je traženje drukčijih tehničkih rješenja i estetskih modela nego je to Disneyjeva cel-animacija, tako da kolaž i lutka-filmovi ponovno dobivaju istaknutu ulogu. Od tog momenta sovjetsku animaciju karakterizira žanrovska i tehnološka disperziranost, odsutnost studijskog stila, odnosno osobina autora ne samo da traže svoj vlastiti izraz, već i da svaki sljedeći film bude nešto sasvim drugačije u odnosu na prethodni. Tako je sovjetska animacija možda jedinstveni slučaj gdje veliki broj autora unutar vlastitih opusa okupljaju filmove koji se radikalno razlikuju u likovnosti, sadržaju, žanrovskoj pripadnosti. U svojoj analizi sovjetskog animiranog filma iz 1977. Ranko Munitić konstatira značajan napredak što je došao kao rezultat odbacivanja "dopadljive ali zastarjele ilustrativnosti proizišle iz izravnog imitiranja Walta Disneyja i niza ostalih američkih narativaca". Umjesto poznatih i potrošenih "vječnih oblika" struja modernih sovjetskih animatora, veli Munitić, "animaciju koriste da bi prodri do novih gradivnih mogućnosti, da bi osuverenili to područje vizualnog komuniciranja i potvrđili jedan drugačiji, aktualniji senzibilitet za medij" (Munitić, 1977: 36).

Nakon izuzetno teških godina koje je sovjetski film u cijeli prošao tijekom vrhunca Staljinove okrutne diktature (god. 1951. proizvedeno je svega devet igranih filmova u cijeloj gigantskoj zemlji), onda kada hiroviti i svemogüći "gensek" umire, a vlast preuzima umjereniji političar Nikita Hruščov, u zemlji nastaje period poznat kao "otopljavanje". Jedna vrsta političke liberalizacije nastala nakon Hruščovljeva poznatog govora protiv kulta ličnosti iz 1956. uzrokovala je kratkotrajni period u zemlji koji je karakterizirala vjera u budućnost, ubrzan tehnološki

napredak i opći optimizam.¹⁴ Takvo stanje pogodovalo je kulturi, primjerice, vodilo je nekoj vrsti renesanse filmske produkcije uključujući tu, jasno, i filmsku animaciju. Godišnja produkcija se penje na više od 30 animiranih filmova uz ravnomjernu raspodjelu tehnika i žanrova. Ista brojčana razina u proizvodnji animiranih filmova održala se i nakon što je Hruščova naslijedio trijumvirat Kosigin, Podgorni i Brežnjev, čime je okončan period "otopljavanja". Kao dio ideološko-politički vođene i zajednički financirane filmske produkcije, sovjetske animirane slike dostižu zavidnu tehničku i estetsku kvalitetu.

U sustavu gdje je cjelokupni producijski aparat bio državno kontroliran postojala je, dakako, snažna ideološka kontrola. Svaki scenarij čitao se u Goskinu, državnoj cenzuri u čijoj upravi su se nalazili i funkcionari tajnih službi, koja je predloženi tekst prihvaćala, odbijala ili predlagala doradu. Unatoč tomu, tijekom ranih 1960-ih počinje oprezna produkcija animiranih filmova za odrasle koji se eksplicitno bave političkim temama, dok su na planu ekspresije ponešto pod utjecajem filmova američkog studija UPA i Zagrebačke škole. Najbolji filmovi te vrste bavili su se na površini nekim motivom ili pričom koju je cenzura odobrila, sadržavajući istodobno suptilni podtekst i dobro kamufliranu, ali time i ništa manje oštru satiru čije su poruke izražavale osjećaj razočaranosti i nepravde nastale zbog izdanih idea socijalističke utopije.

Kao posljedica Hruščovljeve politike decentralizacije i modernizacije usklađene s općom politikom ravnomjerne etničke zastupljenosti u kulturnoj produkciji, počevši od 1950-ih izgrađeni su studiji za animirani film u drugim sovjetskim centrima osim Moskve, primjerice, estonski Tallinn, ukrajinski Kijev, armenski Erevan, gruzijski Tbilisi i drugi. Oni su snažno pridonijeli uobličavanju onoga što MacFadyen naziva "sovjetski tip animiranog filma koji je nacionalan u formi i socijalistički u sadržaju" (MacFadyen, 2005: 71).

Isto je važilo i za satelitske države u socijalističkoj galaksiji, onom dijelu svijeta koji se nakon Drugog svjetskog rata zvao Istočna Europa, što je bio politički termin mnogo više nego zemljopisni. Slijedeći sovjetski primjer, u

¹⁴ Ilustrativan primjer kako su ljudi u toj bivšoj državi doživljavali prve godine nakon Staljinove smrti nalazimo u Oscarom nagrađenom filmu *Moskva ne vjeruje suzama Vladimira Menšova* (1980) u čijem prvom dijelu vidimo potpuno različitu sliku Sovjetskog Saveza od uobičajene. Umjesto sive i dosadne jednopartijske države dogmatskog socijalizma i

mračnih partijskih funkcionara, zabrinutog naroda i opće nestaćice roba široke potrošnje, Hruščovljevo vrijeme je prikazano kao period velikog tehnološkog napretka, optimizma i vjere u sutrašnjicu. Moskva je u filmu predočena kao visoko razvijeni velegrad u čijem javnom, ekonomskom i kulturnom životu žene igraju značajnu ulogu.

periodu između 1950-ih i 1980-ih izgrađen je velik broj studija za animaciju koji su imali Sojuzmultfilm kao uzor i model. U svakom od tih studija produkcija se mogla podijeliti u dvije kategorije: državno stimuliranu propagandu, edukaciju i zabavu te manji dio filmova koji su skrivenim porukama u vizualnim alegorijama i metaforama, ili pak samim izborom tematike i motiva, nastojali govoriti o egzistencijalnim pitanjima svog vremena i društva.

Potemkinove kulise kao oživljeni plakat

Sovjetski animirani film nesumnjivo je rođen u okrilju državne propagande. Odmah nakon Oktobarske revolucije boljševička vlada nastojala je riješiti temeljne probleme koji su se ispriječili na putu stvaranja funkcionalnog društva temeljenog na novoj ideologiji i ideološkim premissama. Prva nužnost bila je stvaranje radničke klase za novu "radničku državu" s obzirom na to da komunistička revolucija nije izvedena u nekoj od industrijski najrazvijenijih država kako je to Karl Marx proricao. Ogromni napori ulagani su stoga u radikalnu preobrazbu društva, prije svega putem socijalizacije sredstava za proizvodnju u zemlji. Cijela industrija je podržavljena, a veliki zemljoposjedi su usitnjeni i podijeljeni sitnim zemljoradnicima i poljoprivrednicima. Oduzimanjem zemlje takozvanim kulacima ukinuto je i slobodno poduzetništvo. Kao posljedica nasilne industrijalizacije nauštrb poljoprivrede, dolazi do masovne seobe sa sela u gradove, osobito u dva najveća grada: Moskvu i Lenjingrad. U takvoj situaciji nametnula se potreba stvaranja novog političkog i kulturnog identiteta koji bi bio sovjetski, a kao glavno sredstvo u tom procesu korištena je masmedijska propaganda:

Sovjetski identitet je prije svega jedan unikatan povijesni fenomen: novi identitet konstruiran u medijskoj epohi i u jednoj državi. Rođen iz dijaloga ideologije i pragmatizma, države i građanina, sovjetski identitet je bio zamišljen od samog početka kao revolucionarni način življenja u svijetu. (Widdis, 2003: 1)

Unatoč tome što se u moderno vrijeme, kako to formuliра Pavle Levi, "u uslovima široko rasprostranjenog antikomunističkog sentimenta" (2009: 86), sve što je vezano

za bivši socijalistički sustav opisuje uz dozu ironije i podsmijeha, sovjetsku propagandu prvih postrevolucionarnih godina karakterizirao je vatreći entuzijazam njegovih stvaraoca kakvom je teško naći pandana u ukupnoj povijesti ljudskog roda. Većina umjetnika involviranih u propagandne projekte, čija je svrha bila podrška etabliranju nove države, ulazila je s dubokim uvjerenjem da svojim naporima pridonose stvaranju novog, pravednijeg društva. U svojim djelima pokušavali su naći novi, lako razumljiv jezik koji bi omogućio odašiljanje propagandnih poruka najširim narodnim masama. Stoga su vizualni mediji, uključujući tu, jasno, i film u svim njegovim formama i žanrovima, došli u prvi plan. Ciljevi propagande su varirali: stvaranje koncentriranih poruka koje bi u narodu usadile osnovne principe i sustav vrijednosti komunizma kao i obećanje o tome da će radnička klasa u bliskoj budućnosti bolje živjeti; predviđanje herojske slike o vođi revolucije Lenjinu; masovno širenje pohvala za uspjehe na planu industrijalizacije i elektrifikacije; agitacijska podrška kolektivizaciji poljoprivrede i prvom petogodišnjem planu; poziv radništvu da se uključi u javni život tijekom svog slobodnog vremena i sl.

Temeljna propagandna strategija zasnivala se na vjeri u budućnost i nekoj vrsti besmislenog optimizma. Racionalna misao izvrnuta je naglavce; sadašnjost nije viđena kao rezultat prošlosti već je u cijelosti bila utopljena u budućnost predstavljenu kao svijetu i sretnu neminovnost. Socijalizam je tumačen kao prijelazni period, etapa na putu ka društvu slobode i socijalne pravde – komunizmu. Nikakva oporba nije bila potrebna jer je Komunistička partija pokrivala politički prostor i zadovoljavala potrebu za političkom diskusijom i demokratskim konsenzusom. Kako narod na svom historijskom putu ka komunizmu ne bi skrenuo u pogrešnom smjeru, bilo je potrebno da Lenjin (i uskoro Staljin) i Komunistička partija rukovode društvom, a od svakog se pojedinca tražila gvozdena disciplina, poslušnost i smrtna ozbiljnost. Međutim, to je bila ozbiljnost koja je zahtijevala nasmijana lica građana. Njihova lica morala su izražavati optimizam i svijest o tome da su na pravom putu prema najboljem od svih društvenih sustava i konačnoj fazi povijesti. Pessimizam i nevjernica proglašeni su najvećom opasnošću po

15 Za više o pesimističnom humoru u bivšim socijalističkim zemljama usp. moj tekst "Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu" (2004: 115-159).

socijalistički razvoj.¹⁵

Zadaća filmskih autora, slikara, dizajnera, pisaca i pjesnika bila je, dakle, da uz pomoć različitih propagandnih sredstava kreiraju atmosferu masovnog entuzijazma prema brzim promjenama u društvu. Svaki u svom mediju, umjetnici-propagandisti opisivali su povijesni marš radničke klase prema komunističkoj budućnosti stvarajući tako prednju stranu Potemkinovih kulisa.

Proturječnosti i kontrast između starog i novog dominirali su propagandom u svim oblicima, neprijatelji radničke klase nemilosrdno su slikani kao debeli i pohlepni kapitalistički, buržoaski, staromodni eksploratori (staro) u konfrontaciji s modernim, mladim i lijepim radnim ljudima (novo). Smijeniti staro novim bila je parola dana u, kako to u svojoj studiji o sovjetskoj animaciji formulira MacFadyen, "futurističkom realizmu" istočnoeuropskog tipa koji "nudi viziju ne objektivnog sada već zamišljenog tada (utra), jednu dotjeranu sliku boljeg sutra koja kao da se već događa sada" (2005: 3).

Cjelokupna povijest onoga što se zvalo socijalizmom sa stojala se od sličnih proturječja. Jedna od njih proizlazila je već iz činjenice da su vodeći predstavnici umjetničke avangarde na globalnom planu producirali agitacijsku propagandu namijenjenu analfabetima. Na planu forme prve su postrevolucionarne godine zbilja bile eksperimentalno doba u kojem su dominirale figure umjetnika kakav je bio teatarski profil Vsevoloda Mejerholda koji je lansirao ideju o takozvanom "biomehaničkom", neverbalnom glumačkom stilu inspiriranom načinom na koji nastupaju klaunovi i akrobati u cirkusu. Pokret i mimika postali su temeljno izražajno sredstvo glume koja je tako prilagođena gigantskim agitatorskim postavkama, a izvodila se u autentičnim prostorima tvornica i trgovina s masovnim scenama kojima je predočavana pobuna radničke klase protiv izrabljivača. Izuzmu li se teatar i film, masovna se propaganda najefikasnije širila putem plakata i letaka čiji je dizajn snažno inspiriran sovjetskom avangardnom umjetnošću. Sovjetska avangarda je, u načelu, bila nastavak radikalnih umjetničkih pravaca rođenih u Rusiji tijekom 1910-ih, uključujući i one koji su snažno utjecali na film uopće i na filmsku animaciju posebno. Jedan od tih pravaca bio je suprematizam, s Kazimirom Maljevi-

čem kao najistaknutijim predstavnikom. Suprematizam je izražavao osjećaj pokreta predočen putem ritmičkog usklađivanja jednostavnih geometrijskih oblika. Suprematističke slike bile su snažan stimulativni impuls kako ruskim tako i inozemnim animatorima, kao što je Hans Richter, koji je u seriji svojih eksperimentata nastojao ideje suprematizma prenijeti na filmsko platno.¹⁶

Osim avangardne umjetnosti, utjecaj još jednog fenomena nastalog unutar turbulentnog umjetničkog života u Rusiji 1910-tih, takozvanog ekscentricizma, primjetan je u postoktobarskoj umjetnosti, uključujući tu i animirani film. U svojoj doktorskoj disertaciji Irina Karelina definira ekscentricizam kao "spajanje nespojivog, izvrtanje pojmove naglavce i raskrinkavanje kao nelogičnog onoga što se općenito smatra logičkim" (Karelina, 2006: 11). Ovakve metode podsjećaju izravno na temeljna izražajna sredstva karikature kakva su predimenzioniranje, neu-skladenost, disproportcija, deformacije, absurdni kauzalitet, spajanje nespojivog i drugo, iz kojih je izrasla estetika crtanog filma.¹⁷ Isto važi i za komične tipske figure i tipske maske, kao i za temeljne principe predstavljanja i predočavanja u ekscentricizmu koji su našli primjenu u ekscentričnom teatru i filmu.

Dvije ili više jednodimenzionalnih tipskih figura međusobno konfrontiranih konstanta su skoro svih sovjetskih animiranih filmova nastalih 1920-ih i čak kasnije. Na jednoj strani prikazivan je gojazni kapitalist s cilindrom, cigaram i zlatnim prstenjem na masnim prstima, a na drugoj njegova suprotnost, sovjetski radnik. Njegov čvrst pogled, uzdignuta glava i vilice odavale su izraz odlučnosti dok mu je gornji dio tijela bio pognut prema naprijed, što je zajedno s ispruženim mišićavim rukama svjedočilo o snazi i nepokolebljivosti. Sukob između starog (kapitalizam) i novog (socijalizam) pojačan je upotrebom odgovarajućih simbola, srp i čekić polarizirani su prema kukastom križu, dolaru i kapitalističkim bombama koje stalno padaju na nevine. Čim je to postalo tehnički moguće, jedna prema drugoj kontrastirane su i komplementarne boje (one koje se nalaze jedna preko puta druge na spektralnoj skali) skupa sa svojim značenjskim sadržajem. Radnici su najčešće sasvim bojani u crveno ili u neku drugu topalu boju, dok su kapitalisti i

¹⁵ Tijekom 1920-ih Richter je, služeći se tehnikom animacije u filmovima kakvi su *Rhythmus 21* (1921) ili *Rhythmus 23* (1923), praktički oživio Maljevićeve slike.

¹⁶ Više o tome u mom radu "Karikatura i film" (Ajanović, 2008: 41-65).

drugi klasni neprijatelji bojeni u hladne i prigušene boje, najčešće modre i sive.

U sadržaju su se ti filmovi oslanjali na jednostavne poruke o nepravednim ciljevima svjetskog kapitalizma, o tome da jedna šestina stanovništva nastoji pod svoju kontrolu staviti sve svjetske resurse, o američkom predsjedniku koji želi biti globalni car i, s druge strane, o sovjetskom radništvu koje se podiglo na noge i stvara novo, pravednije društvo. Jedna od najvažnijih značajki u agitatorskim crtanim filmovima bila je dakle jasnoća, poruka se imala predočiti na najrazumljiviji način bez komplikiranja i, ukoliko je moguće, u zabavnoj formi. Sovjetski crtani filmovi iz 1920-ih smatrani su nekom vrstom oživljenog političkog plakata i upravo tim nazivom, "politplakat", označavani su u titlovima i novinskim najavama. Jezik karikature i grafičke satire primjenjivan u ovim filmovima bio je uglavnom elementaran i svodio se na preuveličane proporcije, kao u slučaju predočavanja ogromnih trbuha pohlepnih kapitalista, ili smanjene dimenzije, kako bi cijelokupna zemaljska kugla mogla stati na tanjur ispred kapitalističkog proždrljivca itd.

Sovjetske igračke (Советские игрушки, 1924), film koji je Dziga Vertov realizirao zajedno s crtačima Buškinom i Ivanovim, ističe se kao tipičan primjer filmsko-animacijske propagande snažnog ideološkog naboja, vizualnog stila preuzetog iz agitacijskog plakata i karikature. Osnovni cilj filma bio je dati propagandnu podršku centraliziranoj planskoj ekonomiji i ukidanju privatnog vlasništva. Osim toga, film se zalaže za solidarnost između radnika i seljaka u njihovoј borbi protiv zajedničkog kapitalističkog neprijatelja. Središnji vizualni motiv filma upravo je kapitalistički nezasitnik sa svojim gigantskim trbuhom. U prvoj sceni vidimo, kako to piše na međutitlu, "privatnog poduzetnika" koji sjedi za stolom proždirući enormnu količinu hrane, što uzrokuje stalni rast njegova trbuha. Lijepa žena se pojavljuje u kadru i kapitalist je daruje skupom haljinom i odjećom da bi je na kraju progutao zajedno sa svojim preobilnim obrokom. Na koncu, kapitalist postaje umoran te se izvali na pod i zaspe. Njegova se pregolema trbušina doima kao planina nadnesena nad ostatkom tijela. U kadar potom ulazi jedan radnik koji u sceni, koja kao da je preuzeta iz Crvenkapice, škarama raspori kapitalistov trbuh, odakle počinje curiti novac. Uskoro se radniku pridruži jedan seljak koji mu pomaže da iz debeljkova trbuha izvadi i preostali silni novac koji je tamo skriven.

Ta dva druga koriste novac da financiraju narodno školstvo, narodnu banku, narodnu vojsku, što je predočeno putem montažnog niza propagandnih plakata koji u pozadini gromoglasnim grafičkim parolama opravdavaju eksproprijaciju "nenarodnih" dobara kako bi ih se uložilo za dobrobit naroda. Film završava scenom, zapravo oživljenom propagandnom karikaturom prilično brutalne i okrutne poruke koja se bazira na neproporcionalnom odnosu elemenata slike: vrijeme je Božića (ili Nove godine) i ono što je ostalo od kapitalista, koji sada nije veći od djeće lutke, visi na božićnom boru zajedno s buržujskom ženom i svećenikom – sve te obešene lutke postale su "sovjetske igračke", kako to piše na završnom titlu.

Osobito aktivni animatori tijekom 1920-ih bili su Olga i Nikolaj Hodatajevi koji su, između ostalog, kreirali animirane umetke u sovjetskim filmskim žurnalima što su propagirali petogodišnji plan. Osim ikonografije preuzete iz revolucionarnih plakata, njih dvoje primjenjuju jednu vrstu dijalektički strukturirane montaže tako da povezuju prizore sadržajno i značenjski drastično suprotstavljene, čime se stvaraju uzbudljivi "ejzenštejnovi" kontrasti i pritom emitiraju jasne poruke. Hodatajevi, primjerice, prikazuju zahuktali sovjetski vlak koji se u jednom momentu pretvara u olovku, čime se poručuje da su radnici i inteligencija povezani u zajedničkoj fronti. Živo snimljene slike moderne sovjetske mornarice konfrontiraju se s animiranim karikaturom lorda Curzona, britanskog ministra vanjskih poslova koji je zagovarao trgovinsku i ekonomsku blokadu Sovjetskog Saveza. Već sama razlika u teksturi filmske slike, fotografski realizam sovjetskog brodovlja i političar ismijan sredstvima karikaturalnog crteža, potvrđuje da je mlada sovjetska država prebrodila i tu prepreku. U autorskom animiranom filmu Hodatajevih *Budimo budni* (Будем зорки, 1927), debeli kapitalist sa svojom nevjericom u održivost socijalizma konfrontiran je s navodnim uspjesima boljševičkog projekta industrializacije i elektrifikacije zemlje. Film počinje crtanim sekvencama s karikaturalno nacrtanim kapitalistom, da bi se pretopio u dokumentarne snimke tvornica, traktora i električnih dalekovoda, slaveći radnog čovjeka koji je skršio sve zavjere u zemlji i bojkote iz inozemstva.

Animirani crtež u službi svjetske revolucije

Najjednostavnija karikaturalna slika čija se poruka gradi na neproporcionalnom odnosu veličina dominantno je izražajno sredstvo i u filmovima koji se bave vanjskopoliti-

tičkom tematikom. Glavni negativci u tim filmovima koncretizirani su putem simboličkih likova kakav je, primjerice, Amerikanac Ujak Sam, predočen kao parazit koji živi na račun ostatka svijeta, krvožedni ratni huškač i rasist koji terorizira vlastito stanovništvo, onemogućavajući temeljna ljudska prava i slobode. Jedan od najutjecajnijih sovjetskih karikaturista tog perioda, Jurij Merkulov, pod očitim je utjecajem ekscentricizma stvorio grafički izraz jednog svijeta obilježenog globalnim sukobom kapitalizma i socijalizma, stvorivši ultimativni tipski lik imperijalista kao pohlepnog debeljka sa cilindrom koji u ustima drži granatu umjesto cigare, a u očima ima simbol dolara umjesto zjenica. U jednoj od svojih poznatijih karikatura, Merkulov crta kapitalista sa šeširom u obliku Bijele kuće kako proždire zemaljsku kuglu, što je motiv koji će se nebrojeno puta ponoviti u propagandnim crtanim filmovima kakvi će se raditi sve do 1980-ih.

Merkulovljeve karikature i grafizam nalaze se u temelju ambicioznog pionirskog projekta *Međuplanetarna revolucija*, rađenog u kombinaciji klasične tehnike crtanog filma i kolaža, očitoj parodiji poznatog igranog filma *Aelita* o boljševičkoj revoluciji koja se proširila cijelim svemirom. Radnja filma smještena je u budućnost, godina je 1929, nakon pobjede revolucije u cijelom svijetu i bijega kapitalističkih izrabiljivača na Mars. Kapitalisti, koje je u svom karakterističnom stilu dizajnirao Merkulov, slični su buldozima s cilindrima na glavama koji cijelo vrijeme proždiru vreće na kojima su nacrtani simboli dolara. I ovde na Marsu kapitalisti su nastavili s eksploatacijom radnih ljudi. Glavni junak filma, vojnik Crvene armije drug Kominternov¹⁸, dobiva u zadaću otpustovati na Mars i pomoći radnicima u podizanju ustanka. Kominternov je naoružan primjerkom Marxova *Kapitala* i najnovijeg izdanja *Pravde* na čijoj naslovnoj stranici piše da je kapitalizam izumro na planetu Zemlji. Civilizacija na Marsu predložena je kao napredna, što se vidi već i iz futurističkog dizajna grada u koji Kominternov dolazi, pri čemu autori pokazuju zavidnu kompetenciju i vještinu pridavanja dimenzije pokreta grafici avangardističke arhitekture i futurističkog plakata, služeći se metodom kolažne animacije. Usprkos svojoj naprednoj tehnologiji, stanovnici Marsa su porobljeni, što je prikazano u drastičnoj sceni

u kojoj dva kapitalistička buldoga jedu unutrašnje organe radnika iznemoglog od prekomjernog rada. S Kominternovim prispjećem na Mars počinju teška vremena za kapitaliste. Dok Kominternov drži svoj vatreni govor, u pozadini se pojavljuje Lenjinov duh čega je učinak opći ustanak na Marsu koji završava oslobođenjem radništva tog planeta. Pobjeda revolucije simbolički je prikazana u sceni u kojoj kapitalist gleda samog sebe u zrcalu, ali umjesto odraza tamo se pojavljuje figura krupnog radnika koji pruža ruke i davi klasnog neprijatelja.

Agitacija za globalni ustanak radničke klase osnovni je motiv i ideja pravog podviga istoga tima, pojačanog za N. Maksimova, cjelovečernjeg animiranog filma *Kina u plamenu* (*Кина в огне*, 1925). Film počinje još jednim vulgarno-stereotipnim prikazom kapitalista postavljenog u konvencionalnu karikaturalnu situaciju: ponovno vidimo debelu figuru ispod cilindra kako slasno ruča kontinente koje žlicom skida s globusa. No kad na kraju dođe do Azije i Kine, scena se transformira ne samo sadržajno, već i grafički u sasvim drugaćiju filmsku likovnost – umjesto u maniri ruskog propagandnog plakata i karikature, slike su stilizirane na način tradicionalnog kineskog crteža tušem. Smisao filma nalazio se u davanju podrške ljevičarskom pokretu Sun Jat-sena koji je bio inspiriran sovjetskom boljševičkom revolucijom. Cijeli je film strukturiran kao kombinacija natpisa i parola, statističkih podataka o tome kako zapadne sile pljačkaju kineske prirodne i ljudske resurse, uz animirane slike koje to ilustriraju. Riječ je o lako razumljivim agitatorskim karikaturama u pokretu kao što je, primjerice, lukavi kršćanski misionar koji se uvlači kroz napuklinu u Kineskom zidu kako bi u zemlji proširio vjeru zavojevača Kine, mršav i malen Kinez prisiljen da u svojoj rikši vuče ogromnog, predebelog imperijalista, veliki pauk sa cilindrom koji svoju mrežu plete preko zemljopisne karte Kine pljačkajući pritom robe i sirovine itd.

Ishodište ove tendencije sovjetskih animatora da filmom pozivaju međunarodno radništvo na pobunu nalazi se u Trockijevoj ideološkoj misli. Taj jedan od Lenjinovih pobočnika bio je, naime, uvjeren da se radnička klasa ne može oslobođiti parcijalno, samo u jednoj zemlji, već samo kroz opću svjetsku revoluciju. Ideja o globalnoj

¹⁸ Prezime je izvedeno iz tipično sovjetski ustrojene kratice – Kominterma – od KOMunistička INTERNACIONALA. (Op. ur.)

revoluciji osobito je prisutna u autorskim djelima vodećeg kulturnog profila, Vladimira Majakovskog. Slavn je pjesnik i crtač imao jasno stanovište o onome što je on nazivao "kapitalistički film":

Ali film je bolestan. Kapitalizam je bacio zasljepljujuće zlato u njegove oči. Ugladeni biznismeni ga vode za ruku preko ulice. Oni zarađuju novac tako što dotiču srce naroda pomoći plačljivih pričica. Tome mora doći kraj. Komunizam mora oslobođiti film iz kandži crnoburzijanskih grabežljivaca. (Karelina, 2006: 17)

Više animiranih filmova direktno je inspirirano pjesama i plakatima čiji je autor Majakovski. Najpoznatiji od njih je *Crno i bijelo* (Блэк энд Уаум, Ivan Ivanov-Vano i Leonid Amalrik, 1932) koji se u cijelosti oslanja na literarni i vizualni svijet Majakovskog; njegove izražajne crno-bijele grafike korištene su kao referenca za izbor dizajna i animaciju, dok satirična poema *Kuba* funkcioniра kao scenarij. Jednostavna poruka filma je užarena do usijanja, tamnoputo stanovništvo Kube potlačeno je i eksplorirano od strane bijelih imperijalista. Središnji lik je crni čistač cipela Willy koji je često izložen poruzi i poniženjima od strane svojih bijelih mušterija. *Crno i bijelo* je film koji karakteriziraju snažni kontrasti između bosonogih crnaca i njihovih bijelih gospodara koji voze dugačke limuzine, kao i drastični vizualni gegovi bazirani na nerazmernim proporcijama. Na početku jedne scene vidimo, primjerice, obješenog crnog čovjeka, a kad se plan slike proširi, otkrije nam se da on visi kao ukras u na vjetrobranu automobila bijelog čovjeka. Cijela poanta toga gega postaje razumljivija u sljedećoj sceni: automobil vozi cestom omeđenom nizom dalekovoda – na svakom od njih obješen je po jedan crnac. U automobilu sjedi vlasnik plantaže koji, kako to vidiemo u sljedećoj sceni, bičuje svoje crne radnike-robove dok svećenik širi "opijum za narod", religiju među crncima, uvjeravajući ih da su njihove patnje Božja volja. Zatvor je prepun u lance okovanih crnih ljudi, onih koji su se bunili. U finalu filma pretkazuje se jedini izlaz za Willya i njegovu rasu – priključenje internacionalnom

komunizmu, predviđenom u formi velikog mramornog spomenika na kojem su urezana cirilična slova s natpisom "Lenjin".

Ratni propagandni plakati i Disneyjev animacijski model

Producija eksplisitno propagandnih crtanih filmova vizualno oslonjenih na avangardni dizajn i politički plakat vrlo brzo se gasi nakon što je ideja i praksa takozvanog soorealizma uvedena u sovjetsku kulturnu praksu. Isto tako je i ciljna publika promijenjena – umjesto edukacije odraslih o temeljnim idejama komunizma, stimulira se odgoj djece u socijalističkom duhu. Namjesto eksprezivnih dizajna grafičke avangarde, animatori za svoje filmove inspiraciju traže u dječjem cirkusu, ruskom narodnom humoru i pripovijestima Rusa i ostalih naroda dok se estetski model i producijska metoda preuzima od Disneyja. Iznimka od ovoga su ratne godine, period u kojem je privremeno "rehabilitirana" avangardna umjetnost u cilju stvaranja što efikasnije propagande. Stoga se sovjetska animirana propaganda iz doba Drugog svjetskog rata doima kao čudnovata legura u kojoj su stopljeni agitacijski "politplakati" iz 1920-ih i početka 1930-ih s mekanom, realističnom animacijom u izvedbi iskusnih animatora koji su iza sebe već imali cijelo desetljeće ovladavanja animacijom Disneyjeva stila. Sovjetски filmski žurnali iz ratnih godina gotovo su redovito sadržavali animirane inserte koji su posređovali usijane antifašističke poruke. Slično američkoj propagandnoj animaciji, sovjetski animatori koristili su lako razumljive crtane viceve, primjerice, pukotina na ljusci jajeta u obliku kukastog križa iz koje se izleže fašizam, karikatura Hitlera koji stoji na brdu mrtvačkih glava, njemačka podmornica koja se preobražava u morskog psa i sl. Osim disneyjevske umekšane animacije, sovjetski crtači posežu i za takozvanom dijagramskom animacijom,¹⁹ kao u primjeru filmskog žurnala koji pokazuje određene simpatije za Engleze usprkos golemim ideološkim razlikama između SSSR-a i Velike Britanije: ruski i engleski vojnik stoje na karti Europe, svaki u granicama svoje zemlje i rukuju se prijateljski. Nepomirljiva konfrontacija između

¹⁹ Kada animacija koristi konvencije dokumentarnog filma onda dobijemo hibrid koji nazivamo "animirani dokumentarac" što ne treba brkati s analitičkom animacijom, oživljenim dijagramima i grafikonima, koja je nastala već u ranoj

fazi filmske povijesti, najčešće kao pomoćno sredstvo koje se koristilo u nastavi ili kao umetak u dokumentarim, industrijskim i edukativnim filmovima.

fašizma i socijalizma naglašavana je i bojom: svaki put kad bi se pojavila Crvena armija, predočena kao armija radništva i seljaštva, ekranom bi dominirala crvena, dok bi fašizam, koji je prikazivan kao produkt kapitalizma, slikan crnom bojom. Crveni mač zaboden u crni kukasti križ bio je često ponavljana slika koja jednostavnim sredstvima vizualizira prirodu rata i istodobno njegov jedini mogući ishod.

Ratna tematika pojavljuje se u animiranom filmu *Ratna kronika* (Боевые страницы, D. Babičenko) već 1939. Riće je o Prvom svjetskom ratu koji je, teza je *Ratne kronike*, bio tek puka priprema za ono što su kapitalističke sile upravo pripremale u vrijeme premijere i prikazivanja filma. *Kino-cirkus* (Кино-Цирк) Leonida Amalrika i N. P. Hodatajeva iz 1942. sa zajedničkim podnaslovom "multisatira u tri atrakcije" predstavlja tipičnu kombinaciju disneyjevske animacije i agresivne propagandne grafike koja neodoljivo podsjeća na plakate iz postrevolucionarnog perioda. Još jedna karakteristika filma jest korištenje animirane portretne karikature. Kao konferansje u Cirku nastupa blago karikirani lik Chaplin koji najavljuje "atrakcije". U prvoj od njih vidimo karikaturu Hitlera, lik se zove Adolf Pas, koji sjedi u restoranu Nova Europa gledajući veliku kost, dok njegovi saveznici Mussolini, Horthy i Antonescu, predočeni kao male pudlice, stoje na stražnjim šapama i mole Hitlera za koju mrvicu sa stola. Druga "atrakcija" je više verbalna, vidimo kako Hitlera nad Napoleonovim grobom moli mrtvog tiranina za savjet. Iz groba se čuje glas koji kaže: "Jedino što možeš uraditi je leći ovdje kraj mene dok nije prekasno." Da bi još snažnije doveli u vezu dvojicu agresora na rusko tlo, autori se služe efektnim vizualnim gegom u kojem Hitler stavlja na glavu Napoleonov trorogi šešir i zauzima tipičnu "napoleonsku" pozu ludog diktatora. U posljednjoj atrakciji vidimo novi geg koji predviđa Hitlerovu budućnost – nacistički vođa žonglira s upaljenim bakljama dok stoji na gomili buradi baruta na kojima pišu imena zemalja koje je Njemačka okupirala. Konačno jedna baklja ispada Hitleru iz ruku što izaziva lančanu eksploziju koja ga uništava.

U *Lešinarima* (Смертники, Panteleimon P. Sazonov /nepotpisani/, 1941), još jednom animiranom "politplakatu" iz 1941, veoma efektno koristi se metoda inkongruentne metamorfoze. Jato lešinara preobražava se u njemačku zračnu flotu, obojenu u crno, koja se konfrontira s bijelim sovjetskim zračnim snagama. Ponižavajući poraz i

katastrofa njemačke vojne moći prikazana je kao ponovno preobražavanje aviona u lešinare koji bježe trapavi i glavom bez obzira, kao da panično trče kroz zrak.

Još jedan primjer tipične crtane filmske propagande protiv nacizma nalazi se u animiranom insertu ratnog filmskog čurnala *Žurnal političke satire br. 2* (Журнал политической сатиры N 2, 1941) čiji je naslov *Što Hitler hoće*. Odgovor na pitanje iz naslova je da "Hitler hoće oteti našu zemlju i tvornice i dati ih kapitalistima". I što će on dobiti vizualizira odgovor u formi s nacrtanim znakom srpa i čekića koja eksplodira blizu Hitlera, koji prestravljen bježi brzinom kakva je moguća samo u crtanom filmu. Isti će ovaj materijal autor Ivan Ivanov-Vano integrirati u možda središnje djelo sovjetske animirane propagande u Drugom svjetskom ratu, filmu *Fašistička čizma nikada neće zgaziti našu domovinu* (Не монструйте фашистскую канону нашей Родины, 1941). Film je sastavljen od dva sadržajno i likovno prilično različita dijela; prvi je dugi kumulativni geg, dok je drugi dio, u suštini, oživljavanje cijelog niza propagandnih plakata. U početku vidimo krupno jednu čizmu koja maršira preko okupiranih europskih zemalja, Francuske, Belgije, Grčke, Danske, Jugoslavije, Rumunjske... Usporedo s devastirajućim napredovanjem čizme, Ivanov montira međutekstove s antifašističkim parolama. No, kada se golema čizma približi Sovjetskom savezu, njezino stapanje više nije tako sigurno, počinje teturati, a natpis sa slovima CCCP grafički je prezentiran trodimenzionalno, kao isklesan u kamenu. U sljedećoj sceni prvi put imamo promjenu plana te nam se otkriva vlasnik čizama, lik s glavom svinje, hitlerovskim brkovima i nacističkom kacigom na glavi.

U drugom se dijelu vizualni stil u filmu mijenja od više dijagramskog i karikaturalnog crteža prema realističnoj figuraciji, dok se kod animacije očito koristi rotoskop kako bi pokret bio prirodniji. Realistična filmska slika i ozbiljnost potrebni su stoga jer je ovdje ambicija da se predoče herojski napor Crvene armije u borbi protiv fašizma; tenkovi, konjica i zračna flota protjeruju fašiste iz zemlje dok se u pozadini čuju zvuci koračnice koja slavi "prvog maršala" Staljina.

Poslije rata iz sovjetske animacije nestaje grafičkog i kompozicijskog stila tipičnog za avangardne plakate, ali ne sasvim. Kao neka vrsta *post scriptuma* tom pravcu, i poslije se ponekad javljaju režimski filmovi inspirirani avangardističkom umjetnošću iz 1920-tih, kakvim su,

primjerice, zajednički rad Jurija Norštejna i A. Tiurina, 25 listopad – prvi dan (25-e, *первый день*, 1968). Ogorična većina ostalih animiranih filmova svoju su inspiraciju nalazili na suvremenim novinskim stranicama kao što je, uostalom, bio slučaj i u drugim kulturama.

Crtani humor à la Krokodil

Jedan od najvažnijih rezultata Drugog svjetskog rata bio je i taj da je Sovjetski Savez postao imperijalistička sila čija se armija zadržala u onim zemljama koje je oslobođila od nacističke Njemačke – u praksi je jedna okupacija zamijenjena drugom. Socijalistički politički sistem sa svojom totalitarnom propagandom i cenzurom izvezen je u "oslobodene" zemlje. Reorganizirana Crvena armija, tvrdilo se, postala je najjača konvencionalna vojna sila na svijetu, dok je uspješno izvedena proba sovjetske atomske bombe 1949. predstavljala startni signal za trku u naoružanju i hladni rat, koji je umnogome bio propagandni rat u kojem je satirični crtež, tiskani i animirani, igrao važnu ulogu.

U tom trenutku postalo je sasvim jasno da ono što je započelo kao revolucija koja je sebe nazivala socijalističkom evoluiralo u neuspješno društveno uređenje koje je uzrokovalo ekonomsku, političku i ekološku katastrofu u Sovjetskom Savezu i cijelom bivšem Istočnom bloku. Sovjetsko društvo je definitivno postalo nalik na gigantsko Potemkinovo selo – kulise obojene veselim bojama koje skrivaju žalosnu sliku egzistencijalnih uvjeta u kojima se nalazi "vladajuća" radnička klasa. Sovjetska država želi upravljati svim dimenzijama života pa je stoga razvijena gigantska propagandna mašinerija čija je svrha bila dnevno uvjerenje građana da žive u najboljem od svih zamslivih formi društvenog organiziranja. Vlast nastoji učiniti siromaštvo nevidljivim pa tako mračna stražnja strana Potemkinovih kulisa nikad nije bila prisutna u medijima. Konkretna zadaća propagande na domaćem terenu bila je širenje vjere u narodu da su teškoće s kojim se društvo suočava privremene kao i da im je uzrok u neprijateljskim aktivnostima kapitalističkih sila.

Stvarnost je, naravno, bila drugačija od slike koju su stvarali režimski kontrolirane novine, televizija i film. Sovjet-

ska država nije nikada uspjela suzbiti birokraciju koju su čak i najgorljivije pristalice komunizma smatrali najvećom opasnošću po radničku državu.²⁰ Poljoprivreda je bila neefikasna jer zadruge, tzv. kolhozi, nisu funkcionirali zbog permanentnog otpora seljaka koji ili se nisu priključivali zadrugama ili su "na crno" obrađivali svoje privatne oranice. Možda još veći problem SSSR-a, kao i svih bivših socijalističkih država, bio je manjak stambenog prostora u situaciji stalnog rasta gradskog proletarijata kao posljedice nasilne industrijalizacije koja je prouzročila golemi val migracije sa sela u gradove, pretvorivši zemlju stabilnog hijerarhijskog ustroja u društvo intenzivne vertikalne mobilnosti. Najveći broj ljudi živio je u katastrofalnim stambenim uvjetima, bez vode, kanalizacije ili električne struje. Čak i ako je stopa zaposlenosti bila visoka i plaće su bile redovite, ljudi nisu mogli kupovati što su željeli jer su samoposluge najčešće bile prazne i čak je vladala nestaćica elementarnih potrepština hrane, brašna, šećera, mesa, toaletnog papira itd.

Zemljama Istočnog bloka vladale su partijske oligarhije koje su jednostranački sustav koristile za uspostavu skoro totalne kontrole nad građanima dokinuvši praktički svaki nagovještaj pluralizma mišljenja i stavova.²¹ To je često poprimalo formu groteske – niti jedan državni službenik nije mogao javno istupati, a da ne spomene Staljinovo ili kasnije ime drugih partijskih lidera. Državne granice Sovjetskog Saveza bile su hermetički zatvorene i svako putovanje u inozemstvo odobravano je (ili češće neodobravano) od Partije. Sudstvo nije bilo neovisno, jer je Partija bila iznad zakona. Sovjetski pravni sustav ne-službeno je nazivan "pravda preko telefona" – onaj tko bi imao prave kontakte mogao je svoj slučaj riješiti jednim telefonskim pozivom. Jaz između, na jednoj strani, kasti i najbogatijih slojeva i, na drugoj, osiromašene većine, naroda koji je živio uglavnom u bijedi, permanentno se širio. Članstvo u Partiji bilo je isto kao posjedovanje novca na Zapadu, ono je donosilo mogućnost konzumiranja. Slobode tiska nije bilo ni u tragovima: državna ustanova pod nazivom Glavlit odobravala je sve što se tiskalo u zemlji, uključujući i ambalažu. U društvu koje je sebe proglašavalo najslobodnijim od svih postojećih novina su

²⁰ Tako je, npr., razočarani Majakovski napisao predstavu *Hladni tuš* (1930) u kojoj je satirizirao gigantski birokratski aparat SSSR-a.

²¹ U bivšoj Jugoslaviji je, doduše, postojalo nešto što se zvalo "socijalistički plu-

ralizam" – dakle, bila su dopuštena različita mišljenja, ali samo takva koja nisu dovodila u pitanje socijalistički sustav.

uglavnom publicirale ideološke bajke.

Kad se radi o karikaturi i uopće tiskanom humoru, sustav je eventualno dopuštao blagu kritiku sitnih birokrata i nisko rangiranih funkcionara s njihovim "novim egoizmom i konzumerizmom". Kritici su, dakle, bili izloženi nesposobni direktori, neuljudni trgovci, spekulanti, alkoholičari, proizvođači nelegalne votke, nepotizam i mito, "omladina na stranputici", što će reći dugokosi tinejdžeri, odjeveni u "kapitalistički jeans, te druge slične pojave iz svakodnevice koje nisu zadirale u pitanja političkog sistema i doktrine na kojoj je zasnovan.²² Na vanjskopolitičkom planu, tijekom cijelog Hladnog rata dominirala je, naravno, propaganda protiv Zapada. Prezir i otvoreno neprijateljstvu prema "dekadentnom" Zapadu i svemu što dolazi iz inozemstva bilo je, štoviše, nužni znak kojim su crtači-humoristi dokazivali svoju lojalnost sustavu, što je bio osnovni preduvjet da bi uopće mogli zarađivati kruh u svojoj profesiji.

Baviti se humorom u jednom takvom sustavu bilo je krajnje frustrirajuće iskustvo. Doduše, humoristi i karikaturisti žive u uvjetima nesigurnosti u svim društвima; hoće li njihov rad biti objavljen ovisi o "bogovima" u redakciji i njihovim nepredvidljivim odlukama, kao što takva vrsta praktične cenzure postoji u svakom društvu neovisno o tome kako ono samo sebe nazivalo.²³ Međutim, u Sovjetskom Savezu i satelitskim državama bavljenje satironom nosilo je ozbiljne rizike tako da se podrazumijevalo da su satiričari stalni kandidati za robiju zbog verbalnog delikta ili uzbunjivanja javnosti.

Osim u dnevnim listovima, karikature su objavljivane i u humorističnom časopisu *Krokodil* koji je pokrenut 1922. kao tjedni dodatak u listu *Rabotničkoja Gazeta*, ali je od 1932. počeo izlaziti triput mjesečno kao samostalna publikacija koja je dosezala višemilijunsку nakladu. Godine 1989, dakle nakon Gorbačova i "perestrojke", u SAD-u je objavljen album karikatura pod naslovom *Soviet Humor*. Radilo se o izboru karikatura iz *Krokodila* koji su sačinili sami urednici tog magazina. Među izabranim crtežima nalaze se efektni vizualni komentari o tipičnim nevoljama i problemima kojima su bili izloženi građani te goleme zemlje u svom svakodnevnom životu, kao što su

nestašice robe široke potrošnje, moćni birokratski aparati koji manipulira radničkom klasom kao marionetom i, osobito, masovni alkoholizam. Mnogo ljudi u Sovjetskom Savezu bježalo je iz očajne jave u lažne alkoholne snove, što je uzrokovalo golem društveni problem. Tako, primjerice, u karikaturi objavljenoj u ovoj zbirici, crtač A. Pšenianikov crta obitelj tako da žena s jedne strani vodi sina za ruku dok dijete drugom rukom drži za ruku sjenu svog oca koji slobodnu ruku koristi da bi potegnuo iz flaše. Međutim, karikature tog tipa nisu bile dominantni sadržaj *Krokodila*. Mnogo točnija analiza tipične humoristične produkcije tog časopisa nalazi se u knjizi švedskog eksperta za Sovjetski Savez Svena Vallmarka *Sovjetski ljudi u Krokodilu*, gdje se daje sistematski i kritički presjek onoga što se stvaralo u *Krokodilu*. Prema Vallmarku, postojale su u osnovi tri grupe tematskih područja koje je časopis tretirao: "svakodnevica sovjetskih građana, unutarnji politički razvoj te vanjskopolitička i opća ideološka pitanja" (Vallmark, 1970: 4).

Daleko najveći broj takozvanih satiričnih priloga u časopisu zapravo su potvrđivali generalnu prisutnost cenzure i dogmatskog pogleda na svijet u javnosti. Baš kao što je bio slučaj i s drugim javnim aktivnostima u društvu, i *Krokodil* je djelovao pod tutorstvom Partije čije su direktive nalagale da humor u časopisu ima biti u državnom interesu. Drugim riječima, radilo se o državnom monopolu na satiru i humor unutar jednog krajnje ograničenog područja te je stoga "društvena kritika" u časopisu uglavnom bila pucanj u prazno. Crtači kao što su Dmitrij Orlov, Viktor Denisov, Konstantin Rotov, Boris Prorokov, Boris Jefimov, Boris Leo i drugi, usmjeravali su svoje podrugljive žalce ka apstraktnim unutarnjim neprijateljima, neimenovanim birokratima i pojedincima čija vjera u komunizam nije bila dovoljno čvrsta, a prije svega vanjskim neprijateljima. Bilo je isplativo "kritizirati" (ili, preciznije, rugati se) konkurentski politički i ideološki blok, što je često preoblikovalo humor i satiru u sirovu propagandu. Najveći broj karikatura bavio se Sjedinjenim Američkim Državama koje su optuživane za trku u naoružanju i time ugrožavanje svjetskog mira pa je nastalo praktički bezbroj zlobnih crteža u kojima je Ujak Sam prikazan naoružan do zuba ili američki Kip

²² To, naravno, nije važilo za usmene viceve u kojima su ljudi na ulici slobodno iznosili ono što misle. Tako jedan vič koji se obračunava sa sustavom glasi: "Kakva je razlika između komunizma i kapitalizma? U kapitalizmu čovjek eksplorira čovjeka. U komunizmu je to potpuno suprotno."

²³ U nekim zemljama, kao, primjerice, u demokratski visoko razvijenoj Švedskoj, u posljednjih desetak godina je karikatura totalno "cenzurirana", i to tako što više nije jedan humoristični list ne izlazi i gotovo ni jedan dnevni list više ne objavljuje karikature.

slobode koji u ruci drži atomsku bombu umjesto baklje.²⁴ Nasuprot tome, Sovjetski Savez je predviđan kao zemlja u kojoj uzgajaju golubove mira. Snažni ideološki kontrasti ističani su i u crtežima koji su se bavili događajima u zemljama koje su se borile za neovisnost, što je prikazivano kao revolucija u kojoj radnička klasa tih zemalja razbijala okove i diže se protiv američkih imperialista koji s bomboom u ruci gaze potlačeno radništvo u svijetu.

Sovjetske karikature objavljivane u *Krokodilu* i drugim listovima odlikovale su se bogatstvom detalja i pretjeranim obzirom prema anatomiji te vrlo opreznoj stilizaciji tako da su se općenito doimale staromodnima, sličnije ilustracija dječje literature nego modernom političkom crtežu. Minimalistička stilizacija i efektna jednostavnost rijetko se zatječe u sovjetskim karikaturama u *Krokodilu*, za razliku od onoga što je objavljivano, primjerice, u časopisu *The New Yorker* iz tog doba. Osim toga, sovjetski karikaturisti su bili skloniji ilustrirati lako razumljive verbalne viceve – s replikama katkada napisanim u desecima redaka ispod slike – nego stvarati višezačne satirične crteže bez riječi što je, može se pretpostaviti, također posljedica nepovjerenja birokracije prema slici kao mediju za posredovanje ideoloških poruka.

Čak i na polju simbolike humor u *Krokodilu*, koji se, dakle, razvijao u jednom sasvim specifičnom recepcijском kontekstu, oslanjao se na tradiciju značajno različitu u odnosu na zapadnu. Stoga su sovjetski karikaturisti često koristili simbole koji su za zapadnog čitatelja bili teško ili nikako razumljivi, primjerice likove nakupaca, prekupaca, švercera koji se bave prodajom robe koja nedostaje u trgovinama ili neobično agresivnu ateističku propagandu usmjerenu protiv vjernika, podrugljivi prezir članova Partije prema nečlanovima itd. Usprkos svojem humoru, trivijalnom do granice vulgarnosti, *Krokodil* se tiskao u pet milijuna primjeraka i imao čitaocu u cijeloj zemlji kojima je i takav časopis služio kao kakav-takov surrogat za istinsku kritičku debatu i propitivanje društva.²⁵ Crtani humor iz toga enormno tiražnog magazina snažno je utjecao na sovjetski animirani film kako na planu sadržaja, tako i vizualizacije.

²⁴ Apsurdno neprijateljstvo prema Zapadu u javnom životu dobio je adekvatan odgovor u narodnim vicevima. Jedan od njih je i ovaj: "Danas je održano takmičenje u trčanju na 100 metara između američkog predsjednika i sovjetskog generalnog sekretara. Naš generalni sekretar osvojio je časnu srebrnu medalju dok je američki predsjednik stigao pretposljednji." Jedan drugi je još kraći i efektniji: "Najveći neprijatelj socijalizma: proljeće, ljeto, jesen, zima i imperijalizam."

Krokodil i crtani film

Već 1937. počinje produkcija socrealističkog crtanih filmova *Pobjednička maršruta* (*Победный маршрут*, 1939, D. Babičenko, V. Polkovnikov, L. Polkovnikov) čiji je cilj bio podržati prva dva petogodišnja plana, pokušaj praktične realizacije Staljinove direktive o industrijalizaciji zemlje. To se odnosilo i na zemljoradnju, tako da su seljaci bili prinuđeni svoje male posjede uključiti u proces takozvane kolektivizacije gdje bi se poljoprivredna proizvodnja na tako nastalim velikim posjedima organizirala u skladu s tvorničkim principima. Metoda kojom je tu zadaću trebalo provesti bila je mehanizacija, ali u praksi se to pokazalo kao teror nad malim posjednicima koji su odbijali dobrovoljno odreći se svoje ljetine i obradive zemlje za račun države. Brojne tiskane karikature koje su se izrugivale takozvanim "kulacima", koje je Staljin smatrao najvećim neprijateljima revolucije, bile su očito inspiracija ovom filmu. "Pobjedničko marširanje" ka industrijalizaciji obavlja se uz pomoć traktora koji je u socijalističkim zemljama imao golemo simboličko značenje, a ovdje je u funkciji brzog i efikasnog preoravanja granica između pojedinačnih oranica, što je u filmu predočeno vrlo kompetentno izvedenom animacijom. "Kulaci" su doslovce zatrpani pod zemljom nakon što je zahuktali traktor projurio kroz sovjetski seoski krajolik. Osim propagandnih prizora s "kulacima", u filmu se javlja i tekuća vrpca s koje stalno izlaze novi automobili i avioni, elektrificirana sela i gradovi, a javljaju se i bijesni zapadni kapitalisti koji se doslovce raspadaju jer ne mogu podnijeti da je njihov ideološki neprijatelj tako uspješan. Sve to kombinirano je sa Staljinovim citatima i citatima heroja rada Stahanova u međunaslovima.

Filmovi izrazito neprijateljski u odnosu prema Zapadu, inspirirani crtežima iz *Krokodila*, počinju se proizvoditi u sve većem broju u skladu sa snaženjem hladnoratovskog ozračja. Primjerice, u filmu *Čudni glas* (*Чудной голос*, Ivan Ivanov-Vano, 1949), crtački i animacijski u disneyevskoj maniri, autor se narugao "čudnoj" jazz-glazbi. Iste godine nastao je i *Mister Wolf* (*Мистер Волк*, V. Gromov, 1949) koji je adaptacija serije karikatura Borisa Jefimova,

²⁵ I u drugim socijalističkim zemljama postojali su slični satirični listovi koji su izdavani uz državnu potporu i kojima je *Krokodil* služio kao uzor. Među najpoznatijima bili su poljski *Szpilki*, istočnonjemački *Eulenspiegel*, čehoslovački *Dikobraz* i mađarski *Ludas Matyi*. U bivšoj Jugoslaviji slični listovi izlazili su u republičkim centrima, u Hrvatskoj *Kerempuh*, u Srbiji *Jež*, u Sloveniji *Pavliha*, u BiH *Čičak* i u Makedoniji *Osten*.

vodećeg režimskog karikaturista u Sovjetskom Savezu, zaposlenog u dnevniku *Pravda*, gdje je, između ostalog, objavljivao crteže Churchilla i Roosevelta prikazane kao sljedbenike Hitlerove i Mussolinijeve politike.²⁶ Kritički žalac u filmu usmjeren je prema načinu na koji dvolični Zapad svoju ratnu politiku predstavlja kao mirovnu. Mr. Wolf je bogati Amerikanac koji je nezadovoljan svojim ratobornim društvom i vladom svoje zemlje koja proizvodi oružje u ogromnim količinama i onda ga prodaje po cijelom svijetu. Na početku filma animatori prikazuju paranojničnu atmosferu u nekom tipičnom američkom velegradu u kojem radio i novine neprestano informiraju o najnovijim tipovima bombi koje izbacuje američka vojna industrija. Čak i igračke za djecu, poput sveprisutnih "Atomic Blaster Toy", dizajnirane su kako bi huškale najmlađe na rat. Mr. Wolf ne može izdržati pa stoga bježi na pitoreskni "Island of Peace" gdje provodi vrijeme u miru u društvu svoje kćerke i supruge, kojima međutim ubrzo postane dosadno. Sve se promjeni kada Mr. Wolf slučajno otkrije naftu na otoku, zbog čega dolazi u sukob s domaćim stanovništvom koje želi eksplorirati vlastitu naftu. Pohlepa Mr. Wolfa u tom momentu sasvim nadjača njegovu navodnu miroljubivost i on brzo pozove američku vojsku u pomoć. Uskoro cijela američka flota počinje bombardirati nenaoružane domoroce i omogućuje Mr. Wolfu da se obogati. Film završava crtanim gegom tipičnim za *Krokodil*: golub mira se pojavljuje na otoku i postavi se između američkih vojnika i stanovnika otoka, ali Mr. Wolf grabi svoju pušku i ubija pticu.

Mister Twister (*Mucmep Teucmep*, A. Karanović, 1963) također govori o jednom Amerikancu koji u ovom slučaju živi u jednom rasističkom društvu gdje se na svim mogućim mjestima nalazi natpis "White Only". Kad se Twister nađe u Moskvi na službenom putu, dobiva napad bijesa ustanovivši da crni ljudi nisu sluge i čistači cipela, već hotelski gosti kao i on. Film je očito crtana parafraza na poznatiigrani film Leva Kulješova *Neobični doživljaji mistera Westa u zemlji boljševika* (1924). *Milijunaš* (*Милионер*, V. Bordzilovskij, J. Prytkov, 1963) je parabola o poniženosti kojoj su navodno bili izloženi obični Amerikanci u svojoj svakodnevici. Jedan pas naslijedi veliki novac nakon smrti svoga vlasnika i uskoro se od kućnog ljubimca preobra-

zi u slavnu osobu toliko obožavanu u javnosti da ga se na kraju izabere u Američki kongres. Srednjometražni *Dioničari* (*Акционеры*, Roman Davydov, 1963) neka je vrsta pseudodokumentarca kojem je cilj "empirijski objasniti" nastanak američkog bogatstva kao isključivog rezultata kapitalističkog izrabljivanja siromašnih slojeva. Film je u vizualnom smislu impresivan, s realistički tretiranom figuracijom i mekom, prirodnom animacijom nastalom vjerojatno upotrebom rotoskopije, što Davidovu pomaže da uvjerljivo predoči dioničarski sustav kao duboko nehuman i takav koji stalno uzrokuje nezaposlenost. Završna scena u filmu direktno podsjeća na karikature iz *Krokodila*; grupa nezaposlenih prijeteći se približava Kipu slobode, čime se željelo simbolički navijestiti predstojeću pobunu američkog radništva.

Ponosni brodić (*Гордый кораблик*, V. Bordzilovskij, 1966) još je jedno djelo koje zagovara međunarodnu socijalističku revoluciju. Mali brod-igračka revolucionarnog imena Aurora, natovaren porukama mira i razumijevanja među narodima poslan je iz Sovjetskog Saveza u svijet. Baš kao i stvarna Aurora u Rusiji 1905. i taj će brodić posijati sjeme pobune i ustanka radništva protiv neprijateljske klase, ovaj put na globalnom planu. Ljudi različitih rasa i nacija slave brodić na njegovu prolasku kroz svoje krajeve sve dok se iznenada velika neprijateljska flota ne pojavi na horizontu i počne zasipati Auroru neproporcionalno golemim brojem granata i raketa. No, kada se eksplozije stišaju i dim razide, vidimo da je mali ponosni brodić ostao neokrvnut i da dalje nastavlja svoj put. Kao osobito simptomatičan film za razdoblje hladnog rata čini se *Uzaludna lekcija* (*Урок не впрок*, V. Karavajev, 1971). U filmu se Zapadna Njemačka izravno i otvoreno proglašava nasljednicom Hitlerova Trećeg Reicha jer se u njoj jedan biči nacist, kojem je uspjelo pobjeći iz Istočne Njemačke, tretira kao uglednik. Njemu je dopušteno pisati memoare o "ruskim ratnim zločinima" (u međunaslovu napisano s tim navodnicima) u čemu mu svojim sufliranjem pomaže jedna lebdeća "muza" s Hitlerovim likom. Nakon što je knjiga objavljena, nacist je postao zvijezda koja pred svojom brojnom publikom drži vatrene govore pozivajući na revanšizam prema Sovjetskom Savezu, što je predočeno parolama ispisanim u govornim

²⁶ U televizijskom programu *Soviet Propaganda Machine* Jefimov tvrdi da je bio prisiljen crtati takve karikature kako bi izbjegao sudbinu svog

brata, novinara *Pravde*, koji je zbog jednog članka zaglavio u gulagu.

oblačićima iznad njegove glave. Razjarena gomila nahuškana njegovim govorom približava se Berlinskom zidu s namjerom da ga sruši. Film završava prijetećom porukom praćenom slikom ugovora koji Sovjetskom Savezu daje pravo da zadrži kontrolu nad Istočnom Njemačkom. Osim karikatura, kako tiskanih tako i animiranih, čiji su sadržaji bili agitacija, propaganda i ideološka potka u službi režima, *Krokodil* je, iako u značajno manjoj mjeri, objavljuvao i jedan sasvim drugačiji pogled na stvarnost. Neki izuzetno vješti crtači uspijevali su kreirati slike sa "duplim dnom", višestrukim porukama koje su se mogle očitati na više razina, jednoj na površini koja je imala formu nekog banalnog prizemnog vica, i jednu dublju misao koja je pogađala ideološku laž direktno u celo. Kako to Vallmark primjećuje, takvi crteži su se osobito učestalo počeli javljati u vrijeme Hruščovljeve vladavine. Zahvaljujući "otopljavanju", *Krokodil* je mogao objavljivati karikature kakva je, primjerice, ona autora A. Krylova koja ismijava plansku ekonomiju i lažna izvješća o procвату sovjetskog gospodarstva tako što je sve te navode ekonomskog napretka i blagostanja nacrtao kao površinu Potemkinove kulise. Drugi primjer je strip u dvije slike autora J. Goročajeva čija je tema partijski sastanak na kojem se odobrava tiskanje još jednog neinventivnog i rutinskog propagandnog plakata koji prikazuje radne pobjede. Na prvoj slici prikazani su birokrati koji dižu ruke na pitanje "tko je za", dok je na drugoj na pitanje "tko je protiv" ruku digao sam crtež s plakata, klišejski predočen radnik. Vrlo efektna kritika bezglave migracije sa sela u grad nalazi se u crtežu J. Vedernikova na kojem se vidi nogometno igraлиште na kojem novi gradski stanovnici napasaju svoje krave. "Ta vrsta crteža nestat će iz *Krokodila* zajedno s Hruščovljevim padom", konstatira Vallmark (1970: 10). "Otopljavanje" će jednako tako pružiti priliku animatorima da stvore filmove za odraslu publiku koji se odlikuju modernijom stilizacijom nastalom pod utjecajem "neprijateljske" zapadnjačke likovnosti, višezačnim vizualnim gegovima i slobodnjim društveno-kritičkim angažmanom.

Hitrukov satirični rez na Potemkinovim kulisama

Sovjetski animatori su se, po svemu sudeći, nalazili u lagodnijem položaju nego novinski karikaturisti, s obzirom na to da crtani film nije smatrano nečim opasnim po sustav i režim. To će reći da su cenzorske škare mnogo češće zasijecale u novine, književnost,igrani i dokumentarni film, dok je atmosfera u studiju animiranog filma bila "razmjerno opuštena", kako to piše Clare Kitson navodeći kao razlog tome što se "animacija rijetko bavila suvremenim, prepoznatljivim životom i zapravo rijetko uopće ljudskim likovima". Stoga, nastavlja Kitson, "animaciju nitko nije uzimao za ozbiljno. Animirani film je uvijek smatrana jednom vrstom lagane komedije namijenjene cijeloj obitelji." (Kitson, 2005: 33)

Ipak, malobrojne ali važne iznimke potvrđile su da je animirani film, kao krajnje subverzivan medij, razotkrivao stvarnost iza Potemkinovih kulisa i činio vidljivim jaz između proklamiranog i oplipljivog. Jedan dio animatora specijalizirao se u stvaranju višezačnih animiranih slika punih skrivenih poruka, a one gotovo da nisu imale никакve veze s prvočitnim scenarijem, kako to primjećuje i Moritz u svojoj analizi Norštejnove *Bajke nad bajkama*, ističući alegorijske i satirične kvalitete tog slavnog remek-djela (Moritz, 1997: 38-47).

Promjene nastale nakon Staljinove smrti i Hruščovljeva preuzimanja poluga vlasti stvorile su, međutim, pretpostavke za stvaranje prvih animiranih filmova koji su otvoreno doveli u pitanje sustav "socijalizma". Novonastale mogućnosti najbolje je iskoristio Fjodor Hitruk, uz Norštejna i Petrova u svijetu možda najpoznatiji ruski animator, koji je tek u svojoj 45 godini dobio priliku da radi svoj autorski projekt, stječući iskustvo kao suradnik na filmovima drugih autora.²⁷ Hitrukov pristup filmu bio je eklektičan; sposobnost da primjeni različite stilove i da se ogleda u nekoliko žanrova temeljna je oznaka njegova autorskog opusa. Jedina konstanta u njegovoj karijeri bila je u tome da se držao klasičnog crtanog filma – drugim se formama i žanrovima animacije nije bavio. Osim toga, za razliku od Norštejna ili Hržanovskog, koji su se često nalazili u nemilosti partijskih komesara i uprave Studija,

²⁷ Hitruk je rođen 1917. u Kalinjinu kao sin uspješnog poslovног čovjeka. Sa svojim ocem, koji je bio predstavnik sovjetske metalne industrije, došao je u Njemačku 1931. gdje je studirao njemački jezik, umjetnost i grafiku, smjer ilustracija za decu. Kao časnik Crvene Armije vratio se u Njemačku 1945. gdje je tri godine

radio kao prevodilac. Po povratku u domovinu pokušava se zaposliti u državnom studiju za animirani film Sojuzmultfilm. Nakon tri neuspješna pokušaja konačno dobiva posao i u sljedećih 15 godina radi razne suradničke poslove prije no što je konačno dobio pravo režirati vlastiti projekt.

Hitruk je uspijevaо vješto balansirati između snažnog društvenog angažmana, kad god je to bilo moguće, i oportunizma, kad god je to bilo potrebno.

U svom glavnom djelu *Povijest jednog zločina* (*История одного преступления*, 1962), čijem je vrijednosti značajno pridonio pisac scenarija M. Volpin, Hitruk se odmah usmjerava prema odrasloj publici, odstupajući od prakse da se crtani film radi ili za djecu ili kao politička propaganda. Film je gorka satira o sovjetskoj svakodnevici kojom je Hitruk u sovjetsku animaciju uveo jednu vrstu dnevno-kritičkog interesa za obični, normalni život i pri čemu karikaturalna stilizacija služi kao "kamuflaža" kojom se prikriva krajnje seriozna tematika. Osim toga, film donosi racionalno-pesimistički pogled na stvarnost namjesto socrealističke iracionalne vjere u budućnost. Bez obzira na to što se, u nastojanju da učini vidljivim ono što je bilo skriveno u medijskoj slici društva, Hitruk vješto koristi elementima jezika karikature, kao što su pretjerivanje, naglašavanje, nerazmjer, otkloni i pojednostavljivanja, njegov pristup je realističan. Komično i karikaturalno u službi je bušenja satirične "rupe" kroz koju je bilo moguće proviriti iza ideološke "Potemkinove kulise" i vidjeti stvarnost koju su one zaklanjale. Površinu "kulisa" stvorenih lažima nastalima za partijskim govornicama i u birokratskim salonima, te učvršćenima neljudskim regulama i zakonima, Hitruk s pomoću svoje jednostavne, ali snažne linije razobličava kao običnu masku jednog promašenog društvenog sustava.

Povijest jednog zločina se u svom prvom sloju očitava kao priča o zvučnom zagađenju u modernom velegradu Moskvi koje uzrokuje tako snažno duševno rastrojstvo kod pojedinaca da su oni u stanju izvršiti zločin. Film jasno sadržava i cijeli niz manje ili više skrivenih poruka izraženih vizualnim gegovima, kroz nepodudarnost između zvuka i slike i na druge načine. Osim što osvjetljjava mračnu stranu društvenih kulisa, Hitruk upozorava na sve maglovitiju vezu između pojedinca i njegovih potreba i procesa doноšenja odluka u društvu.

Ono što je istinski subverzivno nalazi se već na narativnoj razini: Hitruk vješto gradi naizgled klasični komični i humoristični diskurs, pripovijest o gorkoj svakodnevici i groznim životnim okolnostima običnog sovjetskog građanina stalno izloženog tolikom stresu i depresiji da na

kraju izgubi razum i počini dvostruko ubojstvo. Film nudi sliku sovjetskog društva u kojem mnogo toga uopće ne funkcioniра, što je radikalno drugačije od zvanično proklamirane "sreće" u kojoj su živjeli stanovnici te zemlje. Stoga mnogi drže taj film prijelomnim unutar cjelokupne sovjetske animacije pa i uopće filmske umjetnosti. Za MacFadyena je to, primjerice, "ključni film otopljavanja" (2005: 144), dok Kitson naglašava činjenicu da je to bio "prvi sovjetski animirani film koji se dotaknuo društvenih problema" (2005: 28).

Film se doima jednakо svježim i inovativnim na vizualnom i na narativnom planu. Kako sam to drugdje analizirao,²⁸ medij stripa izvršio je snažan utjecaj na jezik i likovnost, u gigantskom Disneyjevu studiju, ali i u drugim američkim kućama animacije, kao što su Warner Brothers, UPA i drugi. U Sovjetskom Savezu, međutim, nije bilo tako snažne tradicije stripa, a kako su filmovi sa Zapada prikazivani na kapaljku, to je modernistički animacijski stil temeljen na minimalističkoj karikaturi koji se razvio, primjerice, u studiju UPA, ali i u estetski "amerikaniziranoj" Zagrebačkoj školi, tijekom dugo vremena bio sasvim neprisutan u sovjetskoj animaciji. Hitruk, međutim, koristi upravo jednu vrstu shematske karikature u prednjem planu s likovima, a u pozadinama sa scenografijom, što izravno podsjeća na neke paradigmatske UPA-ine ili zagrebačke filmove nastale u prethodnom desetljeću.

Poput, recimo, nekih Hubbleyjevih djela, priča u *Povijesti jednog zločina* izložena je retrospektivno, što sigurno nije bila jedna od uobičajenih metoda u tadašnjem sovjetskom animiranom filmu. Štoviše, radnja filma ispričana je iz dva paralelna rakursa, iz subjektivnog kuta glavnog lika i u "objektivnoj" perspektivi koju daje spikerski glas. Takav postupak otvorio je mogućnosti Hitruku da kreira film znatno sofisticiranije narativne strukture, s više odstupanja od standardnog pripovjedačkog stila, uključujući tu i nesretan kraj filma, a sve to začinjeno faktografskim detaljima koje su sovjetski mediji rijetko prikazivali. Ono što je također bilo novo i interesantno zvučna je kulisa filma koja je uključivala i "kapitalističku" *rock'n'roll* glazbu.

Film počinje panoramskim prikazom jednog uspavanog socijalističkog velegrada iznad kojega se rađa jednostavno, kao dječjom rukom nacrtano sunce. Vertikalni pokret

²⁸Vidjeti, primjerice, moj esej "Animirani strip-kvadrat" u Ajanović, 2008: 41-65.

kamere vodi gledateljev pogled niz jedan visoki neboder ka parkiralištu gdje zatječemo također vrlo jednostavno i shematski nacrtane parkirane automobile te dvorište u kojem se pojavljuju prvi ranoranioci. Dvije čistačice zalijevaju travnjak i metu prašinu istodobno mrmljajući nešto jedna drugoj i glasno se hihajući. Najednom u dvorište ulazi sredovječni čelavac odjeven u pidžamu i s goleminim kuhinjskim nožem u ruci. On se žurno približava ženama i obje probada nožem. Uskoro se u dvorištu okuplja gomila stanara nebodera okružujući ubojicu koji ukočen i zanijemio stoji pokraj svojih žrtava. U sljedećem kadru vidimo jednog policajca "snimljenog" iz donjeg rakursa kako bi se naglasio njegov pompozni dolazak na mjesto zločina.

Policajac je odlučan uhiti ubojicu, ali ga u tome iznenada prekida spikerski glas: "Stanitel! Mi moramo istražiti ovaj slučaj. Pred nama je jedan skromni službenik, četredesetsedmogodišnji Vasilij Vasiljevič Mamin, koji nikad ranije nije bio kažnjavan. Dopustite da se vratimo natrag za 24 sata." Kao u filmskoj projekciji unatrag, film se vraća u prošlo vrijeme i zaustavlja se na satu koji pokazuje 8.30 prethodnog jutra. Vidimo Vasilija kako ustaje i ide na posao. Na svom putu on pozdravlja prolaznike, igra se s djecom da bi, probijajući se kroz užasnu prometnu gužvu, stigao u svoj ured u visokoj administrativnoj zgradi. Hitruk efektno rabi vizualni humor jednom da bi nam nešto rekao o Vasilijevu karakteru, ali i o niskoj prometnoj kulturi u svojoj zemlji: u vlaku podzemne željeznice Vasilij ustupi mjesto starijoj osobi, ali prije nego što ova uspije sjesti, stolicu zaposjeda jedan mladić; drugi put o okolnostima u kojima glavni lik živi i radi: vidimo Vasilija kako nešto zapisuje u svom uredu dok iza njegovih leđa kroz prozor pratimo veliku dizalicu koja kao da imitira njegove pokrete dok gradi još jedan neboder u brzorustućem velegradu.

Vasilij dolazi kući nakon posla i želi se odmoriti na svom balkonu, piće čaj i zalijeva cvijeće u vazama. Njegovo uživanje biva prekinuto snažnim zvukovima iz dvorišta nalik na seriju eksplozija što je proizvode dva susjeda koja igraju domino. Da bi izbjegao iritantne zvukove, Vasilij se zatvara u svoj stan i gleda televiziju gdje vidimo fotografski snimljen boksački meč. No, sada buka dolazi odozgo – njegovi susjadi glasno slušaju *rock'n'roll*. Vasilijeve muke nastavljaju se kada podnapiti susjadi u stanu do njegova počinju plesati kazačok. Cijela Vasilijeva spačavača soba trese se od glazbe i plesa iz susjedstva te, u još

jednom uspjelom gegu, Vasilijevi roditelji na fotografiji počinju plesati u istom ritmu. Sljedeći koji ne dopuštaju Vasiliju zaspati jesu supružnici koji se svađaju razbijajući svoje pokućstvo. Ovdje Hitruk pribjegava karikaturalnom zvuku – kada muž i žena "govore" čuju se različiti, sve glasniji instrumenti, za što je inspiracija došla vjerojatno iz Vukotićeva *Piccola* (1959).

Na koncu, jedan mlađi i zaljubljeni par dolazi kući, dugo se ljube pred vratima zgrade da bi potom otišli svaki u svoj stan. No, ni jednom od njih se ne spava i oni nastavljaju svoj razgovor Morseovim znacima koje kuckaju na cijevi radijatora što prolaze kroz Vasilijevu spačavaču sobu. S jastukom na glavi nesretnik izdržava i taj preglasni ljubavni razgovor. Kada napokon u stanu zavlada tišina, Vasilij počinje zamišljati da čuje glasove i buku, što rezultira njegovim živčanim slomom.

Na ovom mjestu Hitruk radi rez i vraća nas na početnu scenu u dvorištu gdje vidimo uhićenog Vasilija opkoljenog susjedima i čujemo isti spikerski glas koji izgovara neobično hrabru završnu repliku: "Tko je ustvari kriv, drugovi? Zločin je počinjen i Vasilij je uhićen. Mi se nadamo da će oni koji odlučuju o sudbini druga Mamina vidjeti naš film i sve razumjeti." Subverzivno u ovom komentaru MacFadyen sažima na sljedeći način: "Razumjeti znači oprostiti, a to je krajnje antistaljinistički zaključak." (2005: 145).

Film je na neki način prebrodio cenzuru i postao veliki kinohit u cijelom bivšem Istočnom bloku. Iz današnje perspektive teško je razumjeti da jedan kratki animirani film za odrasle može doseći milijunsku kinopubliku, no treba znati da je u Sovjetskom Savezu radilo 112 000 kinematografa i svaki od njih se pridržavao "Leninove proporcije", tako da su kratki filmovi imali redovnu kinodistribuciju praktički sve do sloma cijelog sustava.

Častohlepni činovnici i cenzurirani filmaši

Hitruk je nastavio kritički promatrati sovjetsko društvo i u sljedećem filmu, *Čovjek u okviru* (*Человек в рамке*, 1966), možda najsnaznijoj crtanoj satiri koja je uopće nastala tijekom cijelog razdoblja Sovjetskog Saveza. Na jedan lako čitljiv način film aludira na karijerizam i poltronstvo koje je tako široko rasprostranjeno da uzrokuje slom svih razumskih i moralnih načela u društvu. Činjenica da je jedan takav film uopće mogao biti producirana, bez obzira na "otopljavanje", može se objasniti samo Hitrukovom vještinom u upotrebi dvostrukih

misaone perspektive; na površinskoj razini taj se film može vidjeti kao kritika apstraktne birokracije, dok je na dubljoj razini to jasan i otvoren napad na sam temelj društva koje je neosnovano sebe nazvalo pravednim. Hitruk je iznimno vješt u pokretanju gledateljeve fantazije i stimuliranju ljudske sposobnosti da u nekoliko jednostavnih linija vidi ljude, stvari i pojave. Služeći se minimalnim sredstvima, Hitruk predočava laskavce i ulizice među funkcionarima, koje on vidi kao produžetak starih "činovnika", doživotnih državnih službenika koje je stvorio Petar Veliki. Tradicija činovničkog karijerizma sada se prilagodila komunističkoj partijskoj birokratskoj strukturi stvorivši državni aparat čija je svrha, suprotno svim proklamacijama, da štiti jake od slabijih. Svojom jednostavnosću i izražajnom snagom forme kao i razornom porukom o ropskoj poslušnosti pred moćima film jednako impresionira i suvremenog gledatelja. U vrijeme svog nastanka film je ipak funkcionirao prije svega kao lako čitljiv protest protiv nepravde u sovjetskom društvu tako što je glavni lik, usprkos "štajnbergske" jednostavnosti u likovnom izrazu kojom je predočen, govorom tijela, to jest crtanom pantomimom, jasno aludirao na komunističkog govornika.

Film se sastoji od sedam vizualnih gegova čija se poanta gradi kumulativno. Glavni lik je prezentiran već tijekom špice kroz njegovu fotografiju zalijepljenu na nekom dokumentu preko kojeg je otisnut veliki pečat "NJET" ispod rubrika "hapšen" i "kažnjavan", što bi trebalo potvrditi njegovu moralno-političku podobnost za birokratsku službu. Potom se jedan okvir gradi oko čovjeka i tako uokvirena slika biva obješena na zid. Hitruk se koristi živo snimljenim stvarnim prizorima s moskovskih ulica i Boticellijevom slikom *Rođenje Venere* kao simbolom ljubavi kojemu suprotstavlja svojeg crtanog junaka. Čovjek u okviru je znatiželjan – u jednom momentu dvoumi se bi li razvalio okvir i skočio natrag u stvarni život, ali se u zadnji čas predomisli i na koncu bira karijeru prije svega drugoga.

Drugi dio govori o njegovu prvom zaposlenju. Vidimo mnogo okvira na zidu s raznim ljudima; okvir s glavnim likom nalazi se na najnižoj poziciji. Da bi nas ja-snije informirao da se radi o metafori za hijerarhijsku

strukturu Komunističke partije, Hitruk animira likove u okvirima koristeći tipične poze i pokrete za političke funkcionare. Oni koji se nalaze na višoj poziciji imaju veće i bogatije ukrašene okvire. Tijekom neke vrste partijskog sastanka na zidu glavni lik počinje laskati i dodvoravati se funkcionaru iz najvišeg okvira čega je posljedica da se njegov okvir uspne iznad nekoliko drugih. Treći dio pokazuje jednostavnim sredstvima privremene probleme u karijeri glavnog lika, kada okvir privremeno spusti za jednu stepenicu niže. Da bi predočio prolazak vremena, Hitruk crta naočale glavnog liku, detalj koji ga čini starijim. Potom svjedočimo o trenucima slabosti glavnog lika kada se zaljubljuje u zgodnu daktilografkinju u susjednom okviru. Hitruk predočava njegovu seksualnu požudu jezikom karikature, pratimo pogled čovjeka iz okvira i odjednom vidimo ženu iz okvira onako kako je on vidi, sa donjim dijelom tijela na slici. U sljedećem trenutku on uskače u njezin okvir, ali se istodobno njegov vlastiti počinje klimati i kliziti naniže. On se munjevitno vraća u svoj okvir i počinje držati vatreni govor sve dok njegova karijera ne nastavi ranijim tijekom i okvir se ponovno počinje uspinjati.

U idućoj sceni vidimo kako se izvanjski svijet nenadano miješa u život karijerista, pri čemu Hitruk ponovno koristi kombinaciju animirane karikature i živih snimaka. Između ostalog, vidimo dječaka koji se igra papirnim zmajem koji se u jednom momentu nađe unutar papirnog okvira. Čovjek uzima igračku, savija je i birokratski uredno slaže dok od nje ne napravi papirni smotuljak, tako da zmaj više ne može letjeti.

Na koncu vidimo čovjeka u okviru kako se diže u visine ne obazirući se na glasove koji ga mole za pomoć dok prolazi kraj raznih vrata i drugih okvira. Kada se čovjek napokon uspeo na najviši položaj na zidu, njegov okvir se naglo počinje širiti i uvećavati dok čovjek postaje sve manji. Na kraju, na vrhu hijerarhije ostaje samo okvir dok je čovjek sasvim nestao.

Nakon Hruščovljeva pada 1964. dolazi period nazvan "stagnacija"²⁹ kada Brežnjev, jedan partijski birokrat sa svim nalik čovjeku u okviru, postaje lider Sovjetskog Saveza koji će voditi sve do svoje smrti. U uvjetima

²⁹ I "stagnacija" je precizno opisana u uličnim vicevima poput ovoga: "Zašto mi gradimo socijalizam? Zato što je to lakše nego raditi."

*Bajka nad bajkama* (1979)*Cvrčak i mrav* (1911)

"stagnacije" situacija za svako umjetničko stvaralaštvo, uključujući, jasno, filmsku animaciju, bila je radikalno pogoršana, što Kitson opisuje na sljedeći način:

Brežnjevljev način obračunavanja s nepoželjnim utjecajima u umjetnosti bio je jednostavan: pisci i umjetnici, kako Zapadnjaci tako i Rusi, koji se njemu nisu svidali ili uopće nisu objavljeni/izlagani ili su dobivali minimalan prostor koji ih je činio nevidljivim u javnom životu. I što je još važnije, ti odbačeni i nepoželjni sovjetski umjetnici nisu imali načina da zarade za život. Vrlo malo disidenata bilo je u zatvoru, ali su neki i dalje bili u psihijatrijskim klinikama dok su drugi prihvatali surovi kompromisi i svojevoljno otupili oštricu vlastite kreativnosti. (Kitson, 2005: 32)

Čak i tijekom prvih godina "stagnacije" Hitruk je uspio animirati još jednu snažnu satiru. *Film, film, film* (Фильм, фильм, фильм, 1968) predstavlja zabavnu parodiju o položaju filmskih autora u sovjetskom društvu koji su, žele li snimiti svoj film, prisiljeni mukotrpno se probijati kroz sve moguće i nemoguće zapreke u džungli kulturne birokracije. Sasvim primjereno, glavni lik filma je karikirana figura Ejzenštejn, a crtačka manira koju je odabrao Hitruk predstavlja još veći otklon od tradicije *Krokodila* i sasvim se približava stilu kakav se njegovao u, primjerice, američkom *New Yokeru*. I u ovom filmu Hitruk se služi svojom omiljenom metodom kombiniranja živo snimljenog filma i crteža tako što film otvara izborom kadrova iz njegovih omiljenih filmova gdje se najveća počast odaje Busteru Keatonu, kao autorovom očitom uzoru, a sve to praćeno veselim

šlagerom čiji refren kaže da je film najzabavniji posao koji postoji na svijetu. U prvoj crtano-animiranoj sceni vidimo scenarista koji puši jednu cigaretu za drugom dok dim cigarete dobiva obliče omče kroz koju pisac provlači glavu da bi potom ustao i nervozno hodajući od jednog do drugog zida sobe svaki put udario glavom u njega izražavajući time više nego jasno da je njegovo vrelo inspiracije presušilo. U sobi se odjednom pojavljuje muza koja pomaže piscu da uz ogromne napore završi svoj scenarij. Kada karikirani Ejzenštejn dolazi po scenarij, zatječe pisca polumrtvog za njegovim stolom. Njih dvojica odlaze u filmski studij predložen kao birokratski labirint dugačkih hodnika i bezbrojnih vrata na koja se mora pokucati. Redatelj stalno guta valium, dok je lice scenarista deformirano, što izražava njihov očaj jer nakon svakog posjeta nekoj birokratskoj sobi dio njegova scenarija završi u košu. Nakon što im je pola scenarija cenzurirano, na ostatak teksta udarena je gomila pečata, uključujući najvažniji koji znači da je film odobren za proizvodnju.

Da bi predstavio dinamiku koja vlada na snimanju filma, Hitruk upotrebljava apstrahirani prostor i vizualne gegove zasnovane na anakronizmu, kao kada, primjerice, Ivan Grozni izlazi iz modernog automobila ili kada se statisti odjeveni u srednjovjekovne odore zaštite od kiše novim kišobranima i slično. Film osim toga obiluje uspjelim kumulativnim gegovima koji završavaju neočekivanom poantom. Svrha svih tih gegova je da dočaraju poteškoće filmskih stvaraoca: cijela filmska ekipa čeka kravu koja se treba pojavit u sljedećoj sceni – kada napokon scenografski kombi dođe na teren, iz njega izlazi lav što nagna sve prisutne u paničan bijeg;

djevojčica pleše slijedeći redateljeve upute, no kad se kamera uključi, ona se ne miče s mjesta što redatelja dovodi pred živčani slom itd. Film sadrži i nekoliko klasičnih *slapstick* gegova, kao, primjerice, u sceni u kojoj jedan divovski vitez baca statista s visokih zidina, no redatelj je uvijek nezadovoljan scenom i traži da se ona ponovi. Kada napokon redatelj kaže da je kadar prihvatljiv, nesretnog statista odnose sa snimanja u mr-tvačkom sanduku.

Hitruk se i ovdje vraća u svojim prethodnim filmovima provjerenoj metodi postavljanja slike i tona u međusobno neusklađen odnos te koristi različita zasićenja ekrana bojom kako bi predočio razlike između "realnosti" i metafilma koji se snima, a to je parodija Ejzenštejnove *Ivana Groznog*. Kad je snimanje konačno završeno, vidimo potpuno iscrpljenog redatelja u montažnoj sali sasvim zatrpanog filmskom vrpcem. U posljednjoj sceni svi članovi ekipe sjede nemirno u foajeu kinematografa gdje se njihov film premijerno prikazuje. Svi grizu nokte od nervoze, a kada jedan umišljeni filmski kritičar napusti salu prije kraja projekcije, počinju već i drhtati da bi se u sljedećem momentu iz dvorane pro-lomio snažan aplauz. Presretni filmaši počinju plesati od radosti da bi se aplauz postupno pretopio na onaj glazbeni broj s početka filma.

Hitruk se nikada kasnije nije odvažio na ovako oštar satiričan pogled na životne okolnosti u Sovjetskom Savezu kao u ova opisana tri filma. Umjesto toga, on stvara filmove poput animirane biografije jednog od utemeljitelja historijskog materijalizma, *Mladi čovjek imenom Engels* (*Junger Mann namens Engels – Ein Porträt in Briefen*, Istočna Njemačka, 1970) ili radi tipičnu

kritiku zapadnjačkog neokolonijalizma u filmu *Otok* (*Ocmpos*, 1973) gdje se očito inspirirao širokom "panoramskom" slikom svijeta u maniri Zagrebačke škole.³⁰ Osim toga, on se više orientirao ka animiranom dječjem filmu uz istovremeno aktivno sudjelovanje u funkciji supervizora pri uspostavljanju studija za animirani film u sovjetskim republikama, u Estoniji, Armeniji i sl. Kinopublika je Hitruka ipak najviše upamtila po seriji filmova za djecu o medvjediću Winnieju Poohu, nastalih prema prozi A. A. Milnea. Njegov posljednji film bila je vizualno i animacijski fascinantna basna *Lav i bik* (*Лев и Бык*, 1983), čijom su se likovnom ekspresijom očito nadahnuli Disneyjevi animatori u stvaranju *Kralja lavova* (1994).

Hitruk spada u umjetnike čije je djelo ne samo dio i odraz vrijednosnog sustava i okolnosti u kojem je nastalo, već na neki način materijalizacija duhovnih, ideoloških, religijskih i drugih težnji ljudi u jednom povijesnom vremenu i time nam služi da saznamo nešto više o tom vremenu, koliko i o samom umjetniku. Ta dvojnost nije prisutna ni u jednoj drugom području ljudskog djelovanja. No, iako sam Hitruk nakon svoje tri kardinalne kreacije nije nastavio kritički analizirati svoju suvremenost, njegovo djelo otvorilo je vrata drugim autorima, pridošlim iz manjinskih naroda, kao što su Estonac Priit Pärn ili Ukrajinc Igor Kovaljov, čije su animacije bile prvi vjesnici takozvane perestrojke, to jest konačnog sloma čudesnog i čudovišnog hibrida, tiranije koja je okrutno zloupotrebljavala čovjekov san o pravdi i slobodi, a zvala se Sovjetski Savez.

³⁰ Usp. moj tekst "Ideološka panorama Zagrebačke škole" u Ajanović, 2008.

Literatura

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Eisenstein, Sergei (Ejzenštejn, Sergej M.), 1988, *Selected Works. Writings, 1922-47*, London: BFI
- Eisenstein, Sergei (Ejzenštejn, Sergej M.), 1996, *Selected Works. Writings, 1934-47*, London: BFI
- Harryhausen, Ray i Dalton, Tony, 2003, *An Animated Life*, London: Aurum Press
- Karelina, Irina, 2006, *Den ryska montagefilmen*, Stockholm: Studentlitteratur AB
- Kitson, Clare, , *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey*, London: John Libbey Publishing
- Levi, Pavle, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek
- Leyda, Jay, 1983, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press
- MacFayden, David, 2005, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film since World War Two*, McGill-Queen's University Press
- Milić, Saša, 2008, "Sight Gags and Satire in the Soviet Thaw. Operation Y and Other Shurik's Adventures", *Senses of Cinema*, br. 33, <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/33/operation_y.html>, posjet 1. prosinca 2008.
- Moritz, William, 1997, "Narrative strategies for resistance and protest in Eastern European animation", u: Pilling, Jayne (ur.), *A Reader in Animation*, London: John Libbey & Company Ltd., str. 38-47.
- Munitić, Ranko, 1977, "Crteži s dušom. Malo poznata djela moderne sovjetske animacije", *Filmska kultura*, br. 107
- Petrić, Vlada, 1987, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press
- Pyanov, Aleksey (ur.), 1989, *Soviet Humor: The Best of Krokodil*, Kansas City – New York: Andrews and McMeel
- Robinson, Chris J., 2003, *Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*, Talin: Vrrak
- Seifert, Ines, Helmut Morsbach i Julianne Haase, 2006, *Puppen im DEFA-Animationsfilm*, Berlin: DEFA-Stiftung
- Strukov, Vlad, 2007, "Video Anekdot: Aeteurs and Voyeurs of Russian Flash Animation", *Animation*, br. 2
- Taylor, Richard i Derek Spring (ur.), 1993, *Stalinism and Soviet Cinema*, London – New York: Routledge
- Vallmark, Sven, 1970, *Sovjetmänniskor i Krokodil*, Stockholm: Beckmans bokförlag AB
- Widdis, Emma, 2003, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press
- Zorkaya, Neya, 1989, *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, New York: Hippocrene Books

TV-programi

Red Files: Soviet Propaganda Machine, režija Elizabeth Dobson, InVision Productions, 1999.

Hammaren & skämtet, režija Ben Lewis, Alegria / Bergman Pictures / Screen Siren Pictures, 2005.

Damir Radić**Povijesne poslastice i otkrića****3. Subversive Film Festival, Retrospektiva jugoslavenskog filma 1955-1990, 2-23. svibnja 2010.**

63 / 2010

Retrospektiva filmova socijalističke Jugoslavije nastalih u razdoblju između 1955. i 1990. godine, održana od 2. do 23. svibnja u zagrebačkom kinu Tuškanac u sklopu Subversive Film Festivala (SFF), najopsežnija je prezentacija "eks-yu" filma ikad viđena. Talijanski filmolog slovenskih korijena Sergio Germani Grmek odabrao je 71 dugometražni igrani film te po jedan dugometražni dokumentarni, srednjometražni igrani i kratki igrano-dokumentarni. Povlasticu da se nađu u dominantno cjelovečernjem igra-

nofilmskom društvu dobili su *Komunisti Jugoslavije* (1975) Krste Škanate, fascinantno dinamičan i artikuliran povijesni pregled razvoja socijalističkih i komunističkih ideja i njihovih protagonisti na jugoslavenskom tlu, potom dirljivo emotivna, stilski i narativno besprijeckorno uobličena *Izgubljena olovka* (1960) Fedora Škubonje, anticipacija iranskih lucidno didaktičnih i toplih filmova s djecom kao protagonistima, te napoljetku *Dole plotovi* (1962) Dušana Makavejeva, oda individualnoj i skupnoj slobodi po-

novno na dječjem primjeru. Ovi filmovi ipak su bili tek ekskurs od središnjeg tijela retrospektive čiji su sastojci doživljeni kao izrazito kontroverzni. Sergio Grmek je, naime, u svom odabiru u znatnoj mjeri izbjegavao kanonizirane klasike, inzistirajući na manje poznatim naslovima i autorima, od kojih su neki i za upućenije filmofile bili poprilična nepoznаница. Iisticao je pritom da mu nije namjera rušiti jedan kanon i postavljati novi, nego pokazati kreativnu širinu jugoslavenske kinematografije te upozoriti na postojanje niza filmova i autora koji su jednakov vrijedni kao i oni općepriznati. Najveći dobitak retrospektive jest u tome što ona uvjerljivo potvrđuje tu Grmekovu tezu.

Doista, od stjecanja pune zanatske vještine i kreativne zrelosti sredinom 1950-ih, preko uzleta i vrhunca tzv. autorskog filma tokom 60-ih, do smirivanja tokom 70-ih i 80-ih godina, jugoslavenski film nudio je mnogo. Stilski fino oblikovane majstорије klasične naracije i žanrovskog strukturiranja, umjereni i radikalni modernizam sa svojim "glavnim brendom", modernističkim naturalizmom crnog talasa, površinski znatno pitomiju, ali dubinski izrazito pesimističku struju društvenokritičkog filma koja je uslijedila, te izvan matice izdvojene osebujne autorske osobnosti poput Boštjana Hladnika, Želimira Žilnika ili dvojice "ludih Mediteranaca", Lordana Zafranovića i Živka Nikolića. Retrospektiva je potvrdila iznimnu vrijednost Živojina Pavlovića, koji je dobio zaseban retrospektivni prostor od sedam filmova, ali i uputila, primjerice, na intrigantnost filmskog dijela stvaralaštva čuvenog slikara Miće Popovića i likovnog kritičara te kasnijeg TV-klasika Đorđa Kadiljevića, koji su u zlatno autorsko doba od sredine 60-ih do početka 70-ih ostali u sjeni veličina poput Pavlovića, Petrovića ili Makavejeva, a čija izvanredna, na retrospektivi viđena ostvarenja *Čovek iz hrastove šume*, *Hasanaginica* (Popović) i *Praznik* (Kadiljević) upravo vase za potpunim uvidom u opuse tih autora.

Nije doduše sve bilo besprijeckorno. Posve je nejasno zašto Grmek nije uvrstio nijedan film prvaka klasične žanrovske naracije 50-ih Vladimira Pogačića, a uključio je Radoša Novakovića i njegovu *Pesmu sa Kumbare* (1955), tipičnu predstavnicu jugoslavenske filmske naive (u žanru povijesnog filma) koja je iz ove retrospektive programatski bila isključena. No takve su greške ipak zanemarive u programu ispunjenom zgodicima, pa i pravim poslasticama. Ovaj tekst relativno podrobnije pozabaviti će se upravo njima, a i pokušati reći koju zanimljivu riječ

o nizu slabije poznatih filmova koji (možda) ne dosežu iznimne kreativne vrijednosti, ali svakako zasluzuju pozornost, neki unutar povijesnog konteksta, neki i izvan njega. Izvan dosega ovog rada ostat će kanonizirani autori i filmovi, izuzev tradicionalno slabije vrednovanih i/ili rijetko viđenih naslova velikih autorskih imena, s tim da treba napomenuti kako je u dvadesetak godina od raspada Jugoslavije opći jugoslavenski filmski kanon ostao sačuvan, ali su u međuvremenu proširivani individualni republički kanoni, uglavnom sa slabom ili nikakvom recepcijom tog proširivanja izvan matičnih sredina, što je žalosna posljedica rasapa kulturnih veza koji je pratio raspad savezne države. Tako je npr. režiser popularnih žanrovskih filmova iz 50-ih i početka 60-ih František Čap u Sloveniji promoviran u prvorazrednog autora, o čemu se izvan "dežele" ne zna previše, dok su se u Srbiji proteklih petnaestak godina događala velika otkrića gotovo zaboravljenih uradaka (filmovi Miroslava Antića i Jovana Jovanovića, ili kulturni omnibus *Grad Kokana Rakonjca*, Marka Babca i Živojina Pavlovića za čije se kopije dugo mislilo da su nepovratno nestale), otkrića o kojima se u Hrvatskoj čulo, ali prvi ih se put javno mogli vidjeti tek na Subversive Film Festivalu. Za većinu filmofila i *Uzavreli grad* Veljka Bulajića bio je veliko otkriće, a pogotovo *Crne ptice* Eduarda Galića, hrvatsko-slovenska koprodukcija koja je izvan Slovenije, u čijoj se kinoteci čuva kopija filma (Hrvatska kinoteka je nema), bila gotovo posve nepoznata.

Uglavnom, otkrića bitno ovise i o republičkoj/nacionalnoj perspektivi – neki filmovi koji su u jednoj (matičnoj) "eks yu" republici već revalorizirani, u ostalima predstavljaju ili mogu predstavljati nepoznanicu, a ne treba smetnuti s uma ni generacijski čimbenik – primjerice hrvatski filmofili mlađi od 35 godina do ove retrospektive gotovo nikad nisu imali prilike javno vidjeti, osobito ne na velikom platnu, niz klasičnih ostvarenja, čak ni najslavnijih imena poput Makavejeva, Petrovića ili Pavlovića. Također, na zajedničkom srednjojužnoslavenskom (srpsko-hrvatsko-bosansko/bošnjačko-crnogorskom) jezičnom prostoru redovno su slabije percipirani filmovi slovenske, makedonske i albanske provenijencije, pa je tako iz (naše) srednjojužnoslavenske perspektive slovenska kinematografija, iako po vrijednosti svog dugometražnogigrano-filmskog fonda *al pari* s bosanskohercegovačkom i ne u prevelikom zaostatku za srbijanskim i hrvatskom, uglavnom ostala nedostatno (u)poznata. Kad se sve to ima u

vidu, ionako jasna važnost SFF-ove retrospektive s potpisom Sergia Germanija Grmeka dostiže, bez pretjerivanja, stupanj dragocjenosti, i može se slobodno reći kako su Zagreb i Hrvatska njome bili itekako privilegirani.

U pojedinačnom predstavljanju izabralih filmova prednost ču dati onima koji su me se osobno najviše dojmili otkrivajući mi se kao divna iznenađenja, ili jednostavno kao relevantni radovi, ne nužno primarno zbog svoje kreativne vrijednosti. Zakinuta će biti ona ostvarenja koja uslijed gustoće programa (svakog dana prikazivala su se po tri filma, a svaki je film na retrospektivi imao samo jednu projekciju) nisam stigao pogledati, kao i filmovi koji su pobudili velik interes, ali sam ih sam odavno otkrio (spomenuti *Uzavreli grad* koji već godinama, otkad sam ga pogledao na nekoj od kablovskim putem dostupnih televizija, držim najboljim Bulajićevim ostvarenjem, ili *Plastični Isus* Lazara Stojanovića koji je debunkeriran na samom kraju socijalističke Jugoslavije, kad je specijalna projekcija filma bila održana u zagrebačkom SKUC-u). Isto tako će izvan fokusa ostati gotovo svi hrvatski autori odnosno filmovi, pa i oni koji nisu uključeni u kanon, ali čija je revalorizacija u nas već obavljena ili su se stvari (ozbiljno) pokrenule u tom smjeru (Fadil Hadžić i *Druga strana medalje*, omnibus *Ključ* Vanče Kljakovića, Krste Papića i Antuna Vrdoljaka, Zafranovićeva *Nedjelja*, Babajini *Mirisi, zlato i tamjan*); uostalom, povijest hrvatskog filma trajni je predmet interesa *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, stoga je u skućenom prostoru koji mi je na raspolaganju najlogičnije "uštedjeti" na "našima".

Divna iznenađenja

Crne ptice Eduarda Galića od svoje premijere 1967. javno je gotovo neprikazivan film. Ako me sjećanje ne vara, ta priča o bijegu zatočenika iz ustaškog logora našla se na televizijskom programu negdje 80-ih, možda kao prateći film emisije posvećene JNA, ili u nekom drugom subotnjem ili nedjeljnog prijepodnevnog terminu u kojem su se jedno vrijeme prikazivali domaći filmovi, no *de facto* Galićev je igrani debi desetljećima bio zaboravljen. Očito je to dijelom posljedica veličanstvene filmske žetve koju je jugoslavenska kinematografija polučila te svoje najslavnije, 1967. godine, gdje je prvijenac ne naročito poznatog autora u kojem se osebujno stapaju art i žanr zasjenjen tada uglavnom već znatno afirmiranim filmarsima poput Petrovića, Makavejeva, Pavlovića, Đorđevića, Mimice, Babaje, Hadžića, Klopčića, ali i činjenice da Galić

kasnije nije izrastao u veliko kinematografsko ime nego se afirmirao kao (relevantan) TV-autor, što se tradicionalno smatralo umjetnički drugorazrednom slikopisnom djelatnošću.

Također, iako je to bilo vrijeme najvećih sloboda u povijesti socijalističke Jugoslavije pa su i provokacije, kako one seksualne tako i političke, bile dobrodošle, filmu vjerojatno nije išlo u korist to što je njegov najekspresivniji karakter karizmatični ustaški negativac (sjajni Fabijan Šovagović), koji kao da anticipira psihopatske serijske ubojice iz hollywoodskih trilera (a bome i iz američke stvarnosti), "proročanski" opsjednute biblijskim citatima. Ustaše u Galićevu filmu nedvojbeno jesu negativci, ali oko njihova spomenutog zapovjednika stoji zlokobna aura što izaziva fascinaciju, a i sam svršetak u kojem zapovjednik profetski *de facto* najavljuje svoj povratak mogao se svakako shvatiti (naposlijetu je ispalo da je najavio ustaški *revival* u Hrvatskoj početkom 90-ih), što je filmu također moglo odmoći. Ipak, čini se da je glavni problem *Crnih ptica* bio spomenuti spoj arta i žanra, što u jeku modernističkog autorstva dominantno alergičnog na žanr zasigurno nije bila dobitna kombinacija. Riječ je o, s jedne strane, podžanru zatvorskog filma bijega, ali ovdje s dodatkom ratnog filma djelomično pustolovne ambijentacije (močvara), s druge o modernističkoj stilizaciji naturalističke građe s bitnim poetsko-metafizičkim natruhama. Pritom je način na koji Galić kontrapunktira svjetlo i tamu u kreiranju prizora te kako gradi odnos onog koji gleda i gledanog (što na samom kraju poprima sablasno metafizičku poantu) zadržujući, a uz to je svaki kadar savršeno komponiran i uvezan u montažni niz. Kad se tome pridodaju intrigante proceremonijalne scene, rezultat je iznimna i doista rijetko viđena atmosfera.

Nakon prikazivanja na retrospektivi, film je izazvao velike kontroverze među sinefilima. Nekima je smetala navodna "proustaška" nota, drugima pak nedostatak koncepcijске dosljednosti i zaokruženosti, čvrste ideje o tome što se želi dinamikom izmjene gledanja i onog što se gleda, uz zaključak da je ta, nazovimo je igra pogleda, posve nemušta. Prvi prigovor smatram promašenim, i stoga što je takvo viđenje izrazito nategnuto i jasno ideološki motivirano (došlo je dakako s "lijevog političkog spektra"), i stoga što čak da je i točno ništa ne govori o onom bitnom jedne umjetnosti, znači o njezinoj kreativnoj, estetskoj dimenziji. Drugi je prigovor nešto ozbiljniji, no nepovratno je ograničen strogim racionalnim tretmanom

umjetničkog djela. Znam da će zvučati mistificijski, ali umjetnost je proizvod duha i traži duhovni doživljaj koji beskrajno nadmašuje domete (samog) racija. Inzistirati na strogo racionalnim zahtjevima u ovom slučaju znači ignorirati iznimnu ljepotu slike i iznimnu osebujnost atmosfere koju ona pomaže izgraditi, ignorirati ono naj-vrednije što (slikovno) umjetničko djelo može dati. Tome se pridružuje ignoriranje odsutnosti stereotipa i patetike na značenjskoj i emocionalnoj razini djela, te ignoriranje idejne provokativnosti. Sveukupno, takvo viđenje ne može doživjeti ljepotu bez čvrstog skrupuloznog temelja, bez pomne dorade svakog motiva, ravnodušno je ili čak prezire ljepotu pomalo lakomislenu, u svakom slučaju le-pršavo slobodnu od krutih zahtjeva. Ovim ne želim reći da su zahtjevi te vrste nužno suvišni, ali recipijenti doista osjetljivi na umjetnost kao umjetnost morali bi osjetiti, intuitivno a ne razumom spoznati uzlet u onu višu umjetničku sferu, jer razum pred njom ostaje sterilan.

Praznik Đorđa Kadijevića djelomično je imao sličnu sudbinu kao i *Crne ptice*. Nastao je iste slavne 1967. kao debitantski rad, a njegov je autor kasnije, poput Galića, ostvario uspješniju televizijsku nego kinematografsku karijeru. Ipak, *Praznik* je neusporedivo poznatiji uradak od *Crnih ptica*. Ne samo da je smjesta prepoznata njegova vrijednost te je nagrađen u Puli za režijski prvičenac, nego je i kasnije navođen kao jedan od respektabilnih filmova svog vremena. Međutim nikad nije ušao u opći jugoslavenski kanon, pa ga je i zahvaljujući tome, barem izvan srpskog područja, praktično bilo nemoguće (javno) vidjeti. No bio je tu prisutan, kao i kod *Crnih ptica*, politički moment kao (jako) otežavajući faktor. Dok su kod Galića problem bili ustaše, kod Kadijevića su to bili četnici. Radnja filma odvija se na Božić (a završava jutro poslije) u snijegom prekrivenom srbijanskom selu koje kontroliraju četnici, četnici (i nediećevci) najistaknutiji su likovi, od partizana nema ni traga, a pritom se apostrofira četnička ratna neutralnost naspram tada službene verzije o njima kao aktivnim suradnicima okupatora; jasno je i da su četnici prihvaćeni od dijela seljana, dakle naroda, a uz to i spašavaju američke pilote. Uglavnom, obični četnici, iako su prikazani nelaskavo kao i Galićevi ustaše, nisu standardni razulareni zločinci, takvi su samo dijabolični pojedinci među njima (lik tzv. karizmatičnog zlikovca Manole koji se može doživjeti kao sniženi šutljivi ekivalent Galićeva blagoglagoljiva ustaškog zapovjednika), a politički ih kompromitiraju njihovi viši oficiri. Niži za-

povjednik u sjajnoj izvedbi Jovana Janićijevića Burduša zapravo je svojevrsna tragična ličnost koja okrvavljuje ruke u, recimo to tako, dobroj namjeri, i bitno odstupa od tipičnog zlotvora kakvog je kao reprezenta četništva promovirala komunistička vlast (doduše, dovoljno često s uvjerljivim osloncem u zbilji).

Priča filma ne odvija se slučajno na Božić koji ovdje zapravo služi kao uputnica na drugi veliki kršćanski blagdan – Uskrs. Naime, Kadijević je kreirao i scene koje se mogu shvatiti kao (snižavajuće) parafraziranje Posljednje večere (na tragu Bunuelove *Viridiane*) i suđenja Kristu, a film sadržava i nekoliko više ili manje nevinih žrtava, kao i motiv prevrtljivosti naroda i "sljedbenika". No suština njegove iznimnosti leži dakako u formalno-stilskoj obradi intrigantne tematike/motivike. Maestralno vizualno oblikovan (briljantna crno-bijela fotografija uglednog Aleksandra Petkovića koji je s Kadijevićem i napisao scenarij) te izvanredno atmosferično ambijentiran (potonje kao da najavljuje "poslednji jugoslavenski film", *Gluvi barut* Bate Čengića, koji se te 1967. bio pridružio Kadijeviću i Galiću iznimnim debijem *Mali vojnici*, a vrijedi spomenuti i da se dojmljiv "postranični" svršetak Kadijevićeva filma s ciganskim muzičarima kao punktumom može shvatiti kao anticipacija svršetka Šijanova *Ko to tamo peva*), *Praznik* izranja kao dragulj najpotentnijeg razdoblja srpske i jugoslavenske kinematografije.

Znameniti scenaristički tandem Gordan Mihić – Ljubiša Kozomara stoji u temelju *Toplih godina* (1966), osebujnog spoja u osnovi nježne ljubavne priče i naturalizma začinjenog modernistički skokovitom naracijom koji je režijski realizirao Dragoslav Lazić. Laziću je to bioigrani debi, a pažnju je privukao već ranije dokumentarcima *Zadušnice* (1963), zabranjenim s obrazloženjem da "film inzistira na primitivizmu i vrijeđa dostojanstvo sela", i *Parničenje* (1964) koji je nagrađen na tada prestižnom festivalu u Mannheimu. Baš poput Galića i Kadijevića, i Lazić je vrlo brzo postao uspješan TV-režiser marginaliziravi filmsko djelovanje, tako da su *Tople godine* s protokom vremena pale u zaborav, osobito izvan Srbije, a izvan srpsko-crnogorskog područja ni Lazićevi ime vjerojatno ne znači ništa filmofilima mlađima od 50 godina, stoga je njegov prvičenac lako moguće najveće otkriće SFF-ove retrospektive. Radnja filma bavi se mladim beogradskim radnikom seoskog porijekla Mirkom (prva glavna uloga Bekima Fehmiua koji je u njoj zabilastao punom snagom svoje nesvakidašnje karizme) i njegovim odnosom sa srodnom

mu dušom Marijom (delikatna Ana Matić), djevojkom koja je također došla iz sela u grad.

Pored njihova središnjeg odnosa, "neuredna" naracija sadržava samostalne epizode dvoje protagonisti od kojih se većina ne uklapa u model uzorne dramaturgije: ima tu podosta "objektivnih" viškova s "nasumce" upadajućim i ispadajućim likovima, odnosno "objektivnih" manjkova u samom središnjem ljubavnom odnosu, međutim svaka od tih epizoda – bila to završna slika žurke prepune alkohola, dima i seksualnih sugestija, sekvenca s grupnom vožnjom vespama beogradskim ulicama ili ona s Marijinim posjetom majci čija je kuća ispunjena marginalcima koji žele jesti, piti i ako je moguće bar za trenutak domoći se (dijela) ženskog tijela – dakle svaka od tih epizoda, koliko god "štršila" i ometala ideal (ili "ideal") glatke i zaokružene naracije/dramaturgije, odiše ekspresivnošću ambijenata i karaktera, i više od toga, uspijeva se, koliko god nestandardno, uklopiti u cjelinu. Stvar funkcionira jer Lazić je, uz kapitalnu podršku legendarnog snimatelja Milorada Jakšića-Fanda i njegove crno-bijele fotografije, kreirao dokumentarističko-naturalistički stil kao integrativni čimbenik strukture, i na podlozi tog stila sagradio osebujnu atmosferu gdje naturalistička tekstura i motivi bivaju oplemenjeni dirljivom ljubavnom linijom, čija ljepota proizlazi iz emocionalne diskretnosti i tihe zrelosti njezinih protagonisti povezane s dojmljivošću njihovih obličja.

"Neromantičan romantizam" *Toplih godina* odlično ilustrira intrigantna, metatekstualno potentna sekvenca prvog, posve osobitog zajedničkog izlaska skorašnjeg ljubavnog para, jer Mirko Mariju kasno noću odvede u zatvoreno kino gdje mu brat radi kao projekcionist, i privatno joj projicira Hitchcockove *Ptice*. Čudno, erotski nabijeno poznanstvo dvoje glavnih likova *Ptica* paralelno je s neuobičajenim začetkom ljubavnog odnosa glavnih likova *Toplih godina*, a izvorni jarki kolor Hitchcockova filma kod Lazića je pretvoren u crno-bijelu sliku, što implicitno može komentirati egzistencijalno okružje njegovih zaljubljenika. Iznimna je završnica filma na selu, gdje Mirko i Marija nakon odlaska iz Beograda traže nov početak za sebe i gdje egzistencijalno beznađe zadobiva kakvu-takvu nadu, kroz očuđujuće režiranu (kadriranu i montiranu) izmjenu pogleda dvoje mlađih u oskudnoj prostoriji njihova novog prebivališta (nije naodmet napomenuti kako prizor na svoj način, iako im se semantika tek djelomično preklapa, anticipira godinu kasnije nastalu čuvenu auto-

busnu završnicu Nicholsova *Diplomca*). Savršene u svojoj nesavršenosti, *Tople godine* jedan su od najljepših jugoslovenskih filmova i, vrlo bitno, jedan od onih prilično rijetkih u kojima seks nije agresivna demonstracija mužjačke dominacije, nego izraz ljubavi.

Pri kraju svoje dugometražne igranofilmske karijere, doajen srpskog i jugoslavenskog filma Vojislav Nanović režirao je 1958. u Crnoj Gori *Tri koraka u prazno*, također senzacionalno otkriće retrospektive, barem za filmofile izvan srpsko-crnogorskog područja. Pokušaji revalorizacije Nanovićeva opusa počeli su doduše još osamdesetih, ali s raspadom Jugoslavije dometi tih pokušaja ostali su uglavnom nepoznati izvan srpsko-crnogorske federacije. Za razliku od vječnog mu doajenskog rivala Radoša Novakovića, za čiju sam *Pesmu s Kumbare* već napomenuo da je ostala zakopana u svladavanju zanatskih osnova i naivi prethodnog razdoblja, samo tri godina kasnije nastala *Tri koraka u prazno* prikazuju Voju Nanovića kao modernog i vrlo intrigantnog autora. Gotovo cijela radnja filma odvija se na šlepnu švercerskog para Obrada i Irme, kojima se pridružuje mornar Marko. Dok je Obrad (Pavle Vujić) relativno neugledan, Marko (Dragan Laković) naočit je mladi muškarac s kojim se Irma (Zlata Perlić) brzo nađe u odnosu erotike napetosti, što u Obrada izaziva frustraciju koju potiskuje sve do trenutka Irmina i Markova otvorenog prepustanja strasti. Paralelno s podizanjem erotičkih tenzija podiže se i razina vode u utrobi šlepa koju Obrad i Marko ručno ispumpavaju, pri čemu (potencijalna) seksualna simbolika falusoidne pumpe i poplavljene štive ostaje sasvim nemetljiva, štoviše silno pridonosi izuzetnoj atmosferičnosti koju šlep i njegovi stanari isijavaju meko slikani na crno-bijeloj filmskoj podlozi.

Impresivna atmosfera i nesvakidašnje ekspresivni protagonisti snažno prizivaju krasno naslijede francuske kinematografije – poetski realizam 1930-ih, Vigoa i Renoira, i više od toga: *Tri koraka u prazno* primarno djeluju kao metafilm, kao djelo koje nimalo ne mari za zbiljskoreferencijsku dimenziju, nego je u potpunosti nastalo iz potrebe da se ugodaj i senzibilitet autoru nadahnjujućih filmova prenese u onaj vlastiti, da se od tuđeg koje se osjeća kao svoje sagradi vlastita umjetnina. I zato "prokleti" likovi nužno osuđeni na gubitak pred kojim uzalud pokušavaju umaći, kao i ukupni svijet djela, djeluju tako fascinantno neobično, "retro-svjetski", u čemu je uloga karlovačko-riječke glumice Zlate Perlić ogromna. Godinu ranije uvjerojivo je debitirala izražajnom epizodom u redateljskom

prvijencu Nikole Tanhofera, također dragocjenom i do danas gotovo neprepoznatom ostvarenju *Nije bilo uzalud*, no kod Nanovića upravo briljira kao senzualna platinasta slatkica tankog glasića i velike ambicije, kao da je svojim izgledom i imenom (Irma!) upravo sišla s platna kakvog filma kojim protječe Seine. Poslije ovog, snimit će još samo jedan film i nestati iz kinematografskog svijeta, a i Nanovića će ubrzo zadesiti isto – nakon još dvaigrana filma, u dobi od samo 38 godina, bez obzira na njegove pionirske zasluge, zatvorit će mu se sva vrata, što će ga odvesti u Ameriku, odakle će se vratiti početkom sedamdesetih i posvetiti uglavnom turističkom filmu, ne dobivši više nikad priliku snimiti dugometražni igrani ostvaraj.

Čudnovati kljunaši

Šeki snima – pazi se (1962) ostvarenje je koje je u vrijeme svoje premijere izazvalo strašan skandal, optužbe zbog šunda najnižeg ranga i ostracizam režisera Marijana Vajde, Zagrepčanina na radu u Beogradu koji je film s beogradskom ekipom snimio za zagrebački Jadran film. Desetljećima kasnije Sergio Grmek izveo je kopernikantski obrat, ustvrđujući kako je riječ o originalnom i pionirskom primjerku jugoslavenskog *trash-a*, a svoj stav o izuzetnom mjestu filma u jugoslavenskoj kino povijesti potvrdio je i uvrštenjem u ovu retrospektivu. I doista, *Šeki snima – pazi se* vrlo je poseban komad filma, bitno složeniji od odrednice autentičnog *trash-a* koja mu se (afirmativno) pridaje. Na žalost, ograničenje prostora dodijeljenog ovom tekstu sprječava elaboriraniji pristup pa preostaje reći samo ovo: s raspadanjućom strukturom koja jedva nekako ostaje na okupu, kroz priču o skupini diletanata koja je odlučna za sitne novce, ali s velikom zvijezdom (legenda Crvene zvezde Dragoslav Šekularac) snimiti komercijalno uspješan film, *Šeki snima – pazi se* satirizira estradni kič i slikopisni diletantizam što se skriva pod krinkom avangarde, istovremeno proizvodeći ono što kritizira – kič i (pop) avangardu. To kružno semantičko kretanje doista je fascinantno, kao i miješanje etna, popa i jazz-a u glazbenim brojevima koji desetljećima prethode Tamari Obrovac i kompaniji, samo što *Šeki*, za razliku od potonjih, tome pristupa s dobrodošlom dozom ironije.

Pješčani zamak (*Peščeni grad*, 1962) Boštjana Hladnika počinje kao neispirirana varijacija motiva francuskog novog vala, međutim od trenutka kad troje njegovih protagonisti, dva mladića i djevojka (Ali Raner, Ljubiša

Samardžić i Milena Dravić), dospiju na pješčanu morskú plažu sve se mijenja. Prvi put otkriva se onaj Hladnik čije će ime unutar jugoslavenske kinematografije postati zaštitni znak za pomaknutu razigranost, onaj Hladnik kakav se nije mogao ni naslutiti nakon razvikanog ciničnog prvijenca *Ples na kiši* i njegovih egzistencijalno ispražnjenih, karakterni ružnih protagonisti. Igre troje mladih na pješčanoj plaži i obljičnjim stijenama demonstracija su radosti i nevinog erotizma, a veselo otkaćena scena potpunog zakopavanja Ranera i Samardžića u pijesak te disanje kroz cjevčice maski za ronjenje, dok ih Milena traži i ne može naći, čista je antologija. Kritika je napadala "isforsiran" kraj u kojem umjesto radosti nastupa zlokobnost i spoznaja da je djevojka bila žrtva koncentracijskog logora, no taj se kraj logično, po principu prstenaste kompozicije, nadovezuje na početak filma, kad je djevojka grozničavo reagirala na žicu u polju, a osim toga režijski je maestralno izведен, donoseći pritom dojmljivu začudnost mijenjom intonacije od radosti prema tjeskobi, svjedočeći da uvijek u našim životima postoji prostor za strepnju. Erotska krimi-ko-medija *Sunčani krik* (*Sončni krik*, 1968) Hladnikovo je pak okušavanje u pop artu, čista eskapističko-larpurlartistička igra u jarkim bojama i okružju tada modernog dizajna kućanskih sprava i namještaja, također i svojevrsni odjek lepršavog igralačkog pop-modernizma s elemen-tima *slapsticka* Richarda Lester-a, s dodatkom zamjene tradicionalnih rodnih uloga – vitki i zgodni mladi plavušan objekt je (masovne) djevojačke požude kojoj nastoji umaknuti.

Jedini redateljski rad Ljubiše Kozomare i Gordana Mihića, dakako prema vlastitom scenariju, *Vrane* (1969), film je koji se nakon Pule i Cannes-a nikad nije završio u jugoslavenskim kinima, pa se u ovom tekstu mogao naći i u sekciji "Iz bunkera". Konceptualna je strategija *Vrana* spoj dokumentarizma/naturalizma s groteskom i apsurdom, a ubačene su i natruhe krimića; sve to prožima priču o beznadnom egzistencijalnom koprcanju gradom i gradskom periferijom ostarjelog boksača (Slobodan Perović) i njegove pomaknute ekipe koju čine "peškasti" baletan (Milan Jelić) i dvije jednako tako nazovi bale-rine (Jelisaveta Sablić i Ana Matić). *Vrane* bi se moglo opisati i kao sinteza brutalnog balkanskog naturalizma i godardovskog lakonskog apsurda s pripadajućom lepršavošću, a posebno je neobična glumačka podjela kojom se uspostavlja čudna neravnoteža između uko-

čenog Perovića s jedne strane, razgibanih i razigranih Jelića i Sabljić s druge, te nehotično poetične Ane Matić (*Tople godine*) s treće. Usprkos glasovitosti, riječ je o filmu koji je više interesantan nego što je kvalitetan, i nije pretjerano zaključiti da mu nije nanesena prevelika nepravda dosadašnjim neuvrštavanjem u središnji jugoslavenski kanon.

Zanimljivo je kako se jedan od najpoznatijih filmova slovenskog klasika Matjaža Klopčića, *Udova Karolina Žasler* (*Vdovštvo Karoline Žasler*, 1976), redovito titulira kao drama ili čak tragedija, no zapravo je riječ o vrlo neobičnom srazu tzv. komedije mentaliteta i običaja kao dominantne sastavnice, te društvenokritičke drame u pozadini. Film je to koji se, uglavnom neuobičajeno za komediju, prilično pomno bavi izgradnjom likova i odnosa, narativno je podroban i bogat, postavljajući temelj za složenu egzistencijalnu dramu o mladoj seksualnoj udovici (Milena Župančič) kao žrtvi seoskog patrijarhata, izloženoj na milost i nemilost žudnji lokalnih mužjaka te preziru njihovih žena. Odličan materijal za psihološki fino profiliranu socijalnokritičku dramu, no kako rekoh ona je gurnuta u drugi plan prepustajući mjesto komedijskom, pa i lakrdijskom. Podosta absurdistička završnica sa stradanjem naslovne protagonistice u eksploziji protugradnih raketa točka je na i ove doista neobične smjese koja, međutim, uvjerljivo funkcionira slikajući bijedu ruralnog patrijarhata, ne ostavljujući pritom gledateljima prostor za emocionalni angažman i katarzu. Za mnoge ovakav film mora biti frustrirajuće iskustvo, no impresivna zrelost njegove naracije i smjelo eksperimentiranje s intonacijskim i žanrovskim oblikovanjem građe čine ga jednim od najosobitijih jugoslavenskih filmova 70-ih.

Kompletan opus crnogorske filmske legende Živka Nikolića jedan je čudnovati kljunaš, a najčudnovatije zrno u toj niski vjerojatno je *Jovana Lukina* (1979). Drugi Nikolićev rad zbroj je slikovno više ili manje impresivnih epizoda kroz koje se razabiru glavni likovi mladog bračnog para Luke i Jovane, koji žive izolirani u blizini kamenoloma, odakle donose građu za peć u kojoj će praviti kruž. Luka (Bogoljub Petrović) tradicionalno je muževan muškarac, no i nekako prilično psihofizički slabašan u srazu s opasnim namjernicima, dok je Jovana (Merima Isaković) prelijepa i izvanredno senzualna mlada žena koja uživa u vođenju ljubavi sa svojim čovjekom. Narativnu liniju teško je slijediti, ali može se razabrati da se

Jovana i Luka, pod utjecajem pojedinaca koji im ulaze u život, međusobno udaljuju, što će naponstjetku dovesti do njezina smrtonosna obračuna s njim. Nikolić sustavno ignorira narativno-dramaturško i karakterizacijsko-psihološko elaboriranje, likovi upadaju i ispadaju iz filma kako autoru puhne, motivacija im je potpuno nejasna, dramatični događaji posve su nepripremljeni i neobjašnjeni, ali zahvaljujući dosljednosti takva postupka i kreiranju ugođaja u kojem reducirana komunikacija odgovara reduciranim ambijentu, zahvaljujući specifičnom slikanju oskudnog kraja i oskudnih ljudi iz kojih režiser zna izvući osebujnu ljepotu, *Jovana Lukina* izrasta u djelo koje usprkos svega može fascinirati.

Dvije godine nakon smrti kulnog bosanskohercegovačkog sineasta Ivice Matića, Emir Kusturica prema njegovom je scenariju realizirao TV-film *Nevjeste dolaze* (1978). Kao i u najpoznatijem Matićevu filmu, *Ženi s krajolikom*, radnja sadržava stanovit absurdistički štih i smještена je u ruralno područje koje nastanjuju grubi ljudi, kao i u tom filmu prisutan je izuzetak u vidu senzibilnijeg lika lokalnog umjetnika-amatera, te se također javlja motiv represiji izložene žene u radikalno patrijarhalnom okružju. Matićev rukopis prepoznatljiv je i u minimalističkom pristupu: gotovo cijela radnja odvija se unutar i uokolo gostonice na rubu šume, a dijaloške partije uglavnom su vrlo škrte. U središtu zbivanja je vlasnik gostonice, bahati Martin (Miodrag Krstović) koji živi s nježnom i zlostavljanom suprugom (Tanja Poberžnik), za snahinu nevolju beščutnom majkom (Milka Podrug-Kokotović) te senzibilnim mlađim bratom Jakovom (Bogdan Diklić), a stvari će poprimiti čudan tok nakon nehotičnog ubojstva i pojave davno zaboravljena majčina udvarača (Zaim Muzaferija). Redukcionistička Matićeva polazišta Kusturica je garnirao tzv. baroknom režijom, no cjelina mu je izmakla kontroli pa se nakon intrigantne prve polovice, obilježene interesantnom i lakonskim absurdizmom garniranom duševnom i duhovnom redukcijom čudnih, a opet realnih likova, u drugoj svojoj polovici film rasпадa, završivši u kaotičnosti krčmarske tučnjave lišene svačke oblikovne i značenjske sugestivnosti. Vezu ovog TV-filma s nadolazećim Kusturičnim kinopočecima moguće je pronaći u humornom lajtmotivu djece- "mangupa", no poetički i svjetotvorno on je ipak bitno različit od onog što će najslavniji eks-yu autor kreirati zajedno sa svojim prvim scenarističkim suradnikom Abdulahom Sidranom, odnosno u postsidranovskom razdoblju.

Iz bunkera

Kokan Rakonjac, Marko Babac i Živojin Pavlović na prijelazu iz pedesetih u šezdesete bili su prvaci Kinokluba Beograd, tada rasadnika mladih filmskih talenata. U klupskoj produkciji 1962. snimili su zajednički dugometražni debi, omnibus *Kapi, vode, ratnici*, gdje je u prvoj epizodi bio navješten Pavlovićev naturalistički genij, tada još omekšan vrlo diskretnom poetičnošću, demonstrirana Bapčeva teatralna pretencioznost u drugoj, te pokazana Rakonjčeva privrženost "francuskoj školi" poetskog egzistencijalizma u trećoj. Godinu potom trojka je polučila novi omnibus *Grad*, iznova smješten u Beograd odnosno na njegovu periferiju, no sad u produkciji sarajevskog Sutjeska filma. Film je međutim, kao prvi i jedini u Jugoslaviji, službeno sudska zabranjen, te je desetljećima bio nedostupan, tako da ni najveći eksperti za jugoslavenski film nisu bili upoznati s *Gradom*. Naposljetu je kopija ipak pronađena, a u Hrvatskoj je film prvi put viđen na zagrebačkoj retrospektivi, gdje je njegova projekcija očekivana kao jedna od najvećih poslastica cijelokupnog programa. Velika očekivanja naposljetu su u velikoj mjeri iznevjerena, iako su Rakonjac i Babac polučili bolje epizode nego u prethodnom omnibusu, no podbacio je onaj od kojeg se to nije očekivalo – Pavlović. U otvarajućem Rakonjčevu segmentu *Ljubav* problematičan je središnji dio verbalno-tjelesne komunikacije mladog para u oznenjenoj sobi ljetnog dana, koji vrvi pretencioznom pseudo-poetičnošću kao dankom tadašnjem pomodnom i uglavnom inferiornom ugledanju na francuske novovalcovce. Međutim ono što prethodi toj jezgrenoj sekvenci ide u red najboljih stvari koje je Rakonjac režirao. Kamera koja ulicama Beograda prati lik za koji se čini da će biti protagonistica, susret tog lika s prijateljicom, zajedničko druženje u kafiću i način na koji, izlaskom kamere iz interijera u eksterijer, režiser mijenja perspektivu i prijateljicu pretvara u protagonisticu, dok prvotna, nesuđena protagonistica ispada iz radnje – sve to impresivno je uobličeno, sa sjajnim osjećajem za slikanje ulične urbanosti, što je Rakonjac demonstrirao i u prvom omnibusu, a jasno je i kako se poigravanjem pozicijama likova unutar priče nadovezao, vrlo uspjelo, na srodne eksperimente Hitchcocka u *Psihu* i Antonionija u *Avanturi*. Bapčeva epizoda *Srce* temelji se na pomalo bizarnoj situaciji okupljanja trojice muškaraca u stanu jednog od njih, pri čemu najstariji dobjiva srčani napad; bizarnost proizlazi iz nejasnih odnosa među likovima i načina na koji pokušavaju ublažiti egzi-

stencijalnu prazninu, što i jest dubinski razlog njihova okupljanja čiji su povod pornosličice ili teško nabavljeni lijekovi, a najosebujniji oblik prevladavanja praznine euforični je ples jednog od njih, pravi biser filma. Nakon solidnog temelja koji su udarili Rakonjac i Babac, bilo je logično očekivati da će Pavlovićevo epizoda omnibus podići na razinu više, međutim *Obruč*, kako je naslov njezina segmenta, najslabiji je komad (igranog) filma koji je najveći jugoslavenski sineast ikad režirao. Pavlović prati dan i noć u životu sredovječnog (moguće ratnog) invalida (Stole Aranđelović), koji bez nekog osobitog smisla luta gradom i predgrađem, da bi završio isprebijan na ulici, nakon što se sukobio s nekim društvom u krčmi. Jasna je ideja da se pokaže porazno suočenje sa zbiljom ionako deziluzioniranog čovjeka, socijalno okružje u kojem je on, bez obzira na eventualne zasluge i dobre namjere (u krčmi je pokušao zaštiti mlađu ženu od četvorice muškaraca) nitko i ništa, međutim izvedba je ravna, plošna i, upravo nevjerojatno za Pavlovića, neatmosferična. Kao interesantan detalj treba spomenuti korištenje Celentanova hita *Ventriquattromila baci*, koji dopire iz zvučnika noćnog lokala u kojem se invalid nađe, s obzirom da će Emir Kusturica gotovo dvadeset godina kasnije istu antologisku pjesmu briljantno koristiti u svom najljepšem filmu, prvijencu *Sjećaš li se Dolly Bell*.

Nakon niza kratkih filmova, popularni srpsko-vojvođanski pjesnik Miroslav Antić debitirao je 1968. kao tzv. potpuni autor dugometražnog igranog ostvarenja *Sveti pesak*. Ondašnja tabu tema – potpuna društvena marginalizacija političkih nepočudnika s iskustvom (u filmu beskompromisno prikazanog) golootočkog zatočeništva – niti u to kratkotrajno doba liberalizacije s kraja 60-ih i početka 70-ih nije mogla proći bez snažnog otpora, pa se *Sveti pesak* našao u društvu nikad službeno zabranjenih, ali efikasno s javne scene sklonjenih filmova. Antićevo ostvarenje jedan je od radikalnijih izdanaka crnotalasne poetike modernističkog naturalizma, kojem je u središtu nekadašnji politički komesar i golootočki zatvorenik u "jeseni života", nesposoban zadovoljiti mlađu ženu koju susreće odlazeći na okupljanje preživjelih iz svoje partizanske jedinice na kojem će se suočiti s negiranjem vlastita postojanja od strane nekadašnjih drugova. Uz škakljivu političku temu, film sadrži i seksualnu provokativnost u vidu osebujnog seksualnog prizora na kukuruznici. Naturalistička građa (nasilje, seks, ambijentalna ogoljenost) kombinirana je dakle sa složenim moderni-

stičkih oblikovanjem (tzv. razlomljena struktura, diskrepancija slike i zvuka, prizorna repetitivnost, mjestimično dokidanje tona dijaloga ili čitave tonske razine), sadržajna provokativnost prožima se s formalnom smjelošću, pa iako *Sveti pesak* svojim konačnim kreativnim dosezima ne ulazi u vrh srpskog i jugoslavenskog film tog vremena, riječ je o samosvojnom ostvarenju koje itekako zасlužuje respekt.

Godine 1971. srpska je kinematografija iznjedrila tri filma u značajnoj mjeri nadahnuta američkim *undergroundom* i europskim modernizmom odnosno avangardom. Dok je *W. R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva, koji je *underground* povezivao s naslijeđem sovjetske avangarde, odavno stekao kulturni status, a *Plastični Isus Lazara Stojanovića* na toj mu se poziciji pridružio početkom 90-ih, nakon što je film napokon izišao iz bunkera, *Mlad i zdrav kao ruža* Jovana Jovanovića najkasnije je došao do kultne reputacije. Kao i dva prethodno spomenuta filma bio je neformalno, ali učinkovito zabranjen za javno prikazivanje, a nije nimalo teško dokučiti zašto. Glavni je lik ultraanarhoidni mačistički delikvent Stevan Nikolić (Dragan Nikolić) kao intenziviranja urbana verzija lika Džimija Barke kojeg je četiri godine ranije tumačio u Pavlovićevu remek-djelu *Kad budem mrtav i beo* koji većim dijelom filma nosi majicu s britanskom zastavom i otvoreno prezire sistem i njegove pse čuvare, tj. "narodnu" miliciju, neskriveno se ugledajući na neukrotive junake američkih (gangsterskih) filmova te se samooblikujući po uzoru na njih, ali i na onog koji je tu priču pokrenuo desetak godina ranije – Godarda odnosno Belmonda u njihovom prijelomnom projektu *To posljednjeg daha*, te na isti dvojac u nešto kasnijem njihovom ostvarenju *Ludi Pierrot*. (Anti)junak Jovanovićeva filma govori u kameru i izričito apostrofira Godardovu nefabularnost, pa ako je Pavlovićev i Nikolićev Džimi Barka bio neka balkansko-ruralna parafraza Godardova i Belmondova Michela Poiccarda, Jovanovićev i Nikolićev Stevan njegov je mnogo izravniji odjek, dopunjeno i radikalizirano iskustvom američke kontrakulture druge polovice 60-ih. On pristaje na doušničku suradnju s milicijom samo kako bi pokrenuo silovit val nasilja predvodeći nekakvu pseudorevolucionarnu skupinu narkotički i seksualno nesputanih mladića i djevojaka u kaotičnom pohodu po Beogradu, a ta duga furiozna sekvenca-masovka koja prethodi metatekstualnom svršetku uspostavlja nesavršenu simetriju s onom otvarajućom, koja prati dugo individualističko automo-

bilsko putovanje junaka uz tonski zapis s proslave Dana mladosti i dodjele štafete Titu, odnosno kanonsku pjesmu *Partijo slavna*, te uz (auto)biografsku "karakteristiku" (anti)junaka izgovaranu napetim glasom u *offu*.

Silna dinamika montažnog ritma, mobilne kamere i samih zbivanja stvara strukturu koja kao da se odvija u jednom dahu, pri čemu film sustavno dekonstruira vlastitu dijegezu, a seksualna i narkomanska eksplicitnost ni za današnje pojmove nije izgubila na provokativnosti. Ovaj osebujan primjerak Godardom prelivenog *undergrounda* u socijalističkom okruženju ipak je najznačajniji po svojoj kontekstualnoj smještenosti u kinematografiju društva koje programatski nije trpjelo umjetničko-kulturne diverzije, pa tako ni "protopunkersku" Jovanovićevu, a manje po autonomnim kreativnim dosezima. U univerzalnim, svjetskim okvirima *Mlad i zdrav kao ruža* kudikamo je manje interesantan, ne samo stoga što je na općenitoj razini odjek američke kontrakulture i Godardom nadahnutih (politički radikalnih) modernizama od Brazila do Mauretanije, nego i zato što se u znatnoj mjeri doima kao izravna posljedica konkretnog individualnog utjecaja jednog ranijeg "protopunkerskog" filma, tri godine starijeg Andersonova *Kad bi...*

Klasici u sjeni

Zenica (1957), debitantski dugometražniigrani rad Jovana Živanovića i Miloša Stefanovića (potonjem i jedini), u svoje vrijeme, a i kasnije, bio prilično zapažen: često se navodio kao jedan od prvih jugoslavenskih filmova s izraženom socijalnom temom, ili čak kao prvi jugoslavenski angažiran projekt. No nikad nije ušao u središnji kanon, a u svojoj (u mnogo čemu nepouzdanoj) knjizi *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001*. Daniel Goulding, posve ga usput spominjući, predbacuje mu veliku količinu "socijalističke patetike", za razliku od tri godine kasnije nastalog Bulajićeva *Uzavrelog grada* koji se istom temom, industrijskijacijom Zenice, bavio "s velikom vjerodstojnošću i pronicljivim realizmom". Međutim ono što Goulding s pravom navodi za *Uzavreli grad* u znatnoj mjeri vrijedi i za *Zenicu*, film skromnijeg budžeta te intimističkije orientacije lišene bulajićevske mozaične epičnosti. Štoviše *Zenica*, s obzirom na vrijeme nastanka, imponira "manjkom" socijalističko-aktivističkih klišaja, a sadržava i ubod kakav Bulajiću nije padao na pamet – glavni lik Boban (Rade Marković), beogradski inženjer na radu u zeničkoj željezari, u jednom trenutku glasno po-

misli da stan u Zenici nije dobio možda stoga jer nije član partije. On naime živi u oskudnoj sobi na čardaku kuće tradicionalne muslimanske obitelji, zajedno s kolegom inženjerom, a iznenada mu se iz Beograda doseli lijepa i moderna supruga Divna (predivna Gordana Miletić), te ostane zatečena muževim prilikama. Dakako, inzistira da se presele u zajednički stan, no u Zenici na raspolaganju nema nijednog, i iz toga, kao i Divnine ljubomore na Eminu (Svetlana Mišković), mlađu kćer starog muslimana željnu emancipacije, nastaju problemi koji će napisljeku dovesti i do pogibije drugog inženjera.

Niz motiva – urbana i "razmažena" supruga koja posjećuje muža što u provinciji radi na društvenoj modernizaciji, nesnalaženje supruge u novim okolnostima, njezina sumnja u suprugovu erotsku naklonost mladoj i privlačnoj lokalnoj djevojci, namjera da sve ostavi i ode, vrati u matični, moderno urbani milje – povezuju Zenicu s ranije spomenutim Tanhoferovim, iste godine nastalim prvijencem *Nije bilo uzalud*, no razvoj istih motiva ide u različitim smjerovima. Dok se kod Tanhofera supruga doista vraća u grad, a junak i lijepa mladica postaju ljubavni par spađajući građansko i seosko na opću društvenu dobrobit, kod Živanovića i Stefanovića do klasnog prekoračenja ne dolazi. Iako obostrana naklonost između Bobana i Emine postoji, Emina se napisljeku veže za muslimanskog radnika (Stole Aranđelović), dakle za vjerskog (u skoroj budućnosti i nacionalnog) te klasnog srodnika (djevojka se također zaposlila u željezari kako bi samostalno privredovala), a Divna u posljednjem trenutku ostaje s Bobanom (završnica u krugu željezare, zajedno s ingenioznom posljednjom scenom Bauerova filma *Samo ljudi* nastalog godinu ranije, ekvivalent je tada nastajućeg Antonionijeva korištenja industrijske arhitekture u gradnji ambijentalno-psihološkog kompleksa), kao "suučesnica u grijehu" (tzv. moralna odgovornost za smrt kolege inženjera). To se može shvatiti kao metafora grešnosti građanske klase uopće, no u autorskom stavu prema središnjem paru ne osjeća se neprijateljstvo nego tiha simpatija (odgovornost za smrt treće osobe, makar i neizravna, unosi diskretnu dozu potmule tjeskobe, što je film moglo uputiti u protožanrovskom smjeru kasnije karakterističnom za Chabrola, ali autori nisu mogli dalje razvijati tu liniju jer je narativno-dramaturški i idejno *Zenica* bila sasvim drugačija postavljena). Uglavnom, Živanović i Stefanovićev film, za razliku od *Nije bilo uzalud*, po pitanju društvenih klasa bio je nesklon mezalijansi,

što se može okarakterizirati konzervativnim, ali i realnim. A osim motivsko-idejne intrigantnosti, *Zenica* imponeira i suverenom scenarističkom pripremom te redateljskom izvedbom klasičnonarativnog modela, u kojem su svi sastojci (profiliranje likova i odnosa, ritam i tempo izlaganja, istovremeno izražajan i funkcionalan vizualni stil) majstorski orkestirani. Nesumnjivo, riječ je o filmu koji zaslužuje uvrštenje u središnji kanon, u njegov odjel klasične naracije.

U kasnijem radu Jovan Živanović mijenjao je poetičke moduse, s najizraženijom sklonosću za žanrovske komercijalne projekte, a kao izdvojeni slučaj u njegovom opusu stoji film *Uzrok smrti ne pominjati (ni u crkvenim knjigama ni u molitvama)*. Nastalo 1968. u jeku modernističke dominacije, to ostvarenje govori o osobujnom povezivanju erosa i thanatosa u srpskom mestašcu u kojem Nijemci vrše masovna pogubljenja. Središnji je lik Mihajlo (Bekim Fehmiu), introvertirani dobrodušni čovjek koji izrađuje i u crno boja pokrove za ubijene, ne žečeći na tome ostvariti zaradu, no tako ne misli i proračunati trgovac Mitar (Bata Živojinović) koji ga u suradnji s njemačkim zapovjednikom (Oleg Vidov) opskrbljuje potreštinama. Mihajlo će na kraju za svoju dobronamjernost biti nagrađen prezidom sumještana i gubitkom, i to bi bila temeljna poruka filma – pitomi su uvijek plijen divljih, a mediokritetska masa prisnažuje njihov poraz, nesposobna razlikovati dobre od zlih. Kako je film temeljen na scenariju pjesnika i romanopisca Branka V. Radičevića, sklonog i bizarnom u erotskoj tematiki, nije čudno da su prisutne scene silovanja i začudnog *threesomea*, a ima i grotesknih elemenata. Svoj začin ukupnom ozračju daje i pravoslavlje, jedini preostali, iako vrlo klimav oslonac stanovništva prepuštenog na milost i nemilost beščutnom prosadističkom okupatoru.

Film je izrazito epizodično komponiran i labavo narativno povezan, ponekad su veze među scenama ili same scene nejasne (npr. spomenuti, dramaturški nepripremljeni *ménage à trois* u kojem učestvuju njemački zapovjednik, Mitar i Mihajlova žena Marija, koja je silom postala Mitrova ljubavnica /utjelovljuje ju Olivera Vučo/, odvija se u Mihajlovoj kući, dok sam Mihajlo u dvorištu obavlja svog posao, pri čemu je potpuno nejasno je li on nesvjestan onog što se unutra događa ili zna, ali ne želi znati kako bi potisnuo bol, ili je naprosto nezainteresiran), jer autorima su od narativne temeljitosti mnogo važniji simbolistički akcenti koje podupire ekspresivna

kolor fotografija te kreiranje očuđujućeg ugođaja. *Uzrok smrti ne pominjati* jedan je od osebujnijih izdanaka jugoslavenskog modernizma; kvaliteta filma ne prelazi solidnu razinu, ali njegova specifičnost, nastala miješanjem začudnog i moderno-klašičnog (tzv. akademskog modernizma, najprisutnijeg u spomenutom simbolizmu), donosi mu potencijal kanonskog djela.

Čuveni slikar Mića Popović prvi i najistaknutiji od pet svojih igralnih filmova, *Čoveka iz hrastove šume*, režirao je 1964, iste godine kad je Kokan Rakonjac samostalno debitirao *Izdajnikom*. Dva filma povezuje činjenica da su prvi u jugoslavenskoj socijalističkoj povijesti kao središnji lik radnje smještene u Drugi svjetski rat postavili negativca. No dok je Rakončev negativac bio otpadnik urbanog, podrazumijevano komunističkog pokreta otpora, Popovićev je bio ruralni četnik, i to posebnog statusa – izdvojeni likvidator koji samostalno živi u šumi. Jedino ljudsko biće s kojim izolirani koljač Maksim (interesantno ga utjelovljuje Mija Aleksić) uspostavlja prijateljski odnos njime je impresionirani dječak istog imena, a erotска čuvstva u protagonistu pobuđuje mlada partizanka na tajnom zadatku organiziranja ustanka, koja se gradi da je švercerica. U prvotnoj verziji filma, koja zbog cenzure nikad nije javno prikazana, erotika napetost, prema mnogo kasnijem Popovićevom svjedočenju, nije bila jednosmjerna nego je i partizanka gajila određenu (pritajenu) žudnju prema Maksimu, što je bila provokacija najvišeg stupnja (mlada partizanka i četnički koljač), no i nakon izbacivanja takvih sugestija *Čovek iz hrastove šume* zadržao je dovoljno psihičkih aberacija za temeljitu analizu koju ovdje nažalost ne možemo poduzeti, nego ostaje tek konstatirati kako zlokobni usamljenički ubojica ontološki privržen svom šumskom staništu (obljižnji grad za njega je strano tijelo koje mu napoljetku donosi smrt) ima neke, makar i tanane veze s heideggerovskim poimanjem bitka, ili možda bolje rečeno, s mogućim, nazovimo ga uvjetno tako, hitlerovskim čitanjem Heideggera.

Netko bi mogao pomisliti da četnici možda dobro prolaze u takvoj relaciji, no ovdje se ne radi o četnicima i četništvu nego o znatno univerzalnije postavljenom apartnom usamljeniku, individualistu *par excellence*, kogeg Popović, smještajući ga u srpsku provinciju u Drugom svjetskom ratu, i nije imao kome drugom pridružiti nego četnicima (naravno da nije bilo moguće ni pomisliti Maksima odrediti kao partizanskog koljača). Da ne bi bi-

lo zabune, Maksim je nedvojbeni negativac, ali jednak tako punokrvan i psihološki intrigantan lik koji u sebi sadržava nešto fascinirajuće (tzv. karizmatični negativac, prvi put kao središnji karakter u jugoslavenskom filmu). Onkraj tematske potentnosti Popovićeva prvijenca, ali naravno ključno povezana s njom, neuobičajena je stilska koncepcija filma. Sama građa vapila je za naturalističkom obradom, međutim umjesto toga znameniti se slikar odlučio na stiliziranu fotografiju (Bruno Kragić u tekstu o filmu pisanim za festivalski katalog kaže kako se "dinamika osvjetljenja" kreće "od prozračnog, vrlo svjetlog dnevнog do neoekspresionističkog, vrlo mračnog noćnog"), pa *Čovek iz hrastove šume* u tom smislu djeluje kao hollywoodski studijski proizvod iz recimo 40-ih ili, s obzirom ma motiviku i ambijentaciju, ali i koreografiju Maksimova lika, kao japanski samurajski film iz pedesetih. U svakom slučaju, riječ je o iznimnom ostvarenju koje možda ne plijeni toliko samim kvalitativnim dosezima (ako je vjerovati Popoviću, čini se da bi originalna verzija eliminirala stanovite dramaturške manjkove one konačne), koliko svojom različitošću u odnosu na sve što se tada, i ne samo tada, snimalo u Jugoslaviji, a bome ni u svjetskim razmjerima u tom vremenu ne bi bilo lako naći tako interesantno stilsko-tematski koncipiran film. *Čovek iz hrastove šume* odavno je zadobio respekt, međutim u središnji jugoslavenski kanon nije se probio i možda je najreprezentativniji primjer "klasika u sjeni".

U drugoj polovici 1960-ih, sukladno duhu vremena koji je snažno promovirao novu mladu generaciju, jugoslavenska je kinematografija počela pokazivati znatan interes za tematizaciju novog naraštaja. On se uglavnom povezivao s urbanom kulturom, međutim ugledni bosansko-hercegovački (i srpski) autor Boro Drašković u svom je prvijencu *Horoskop* (1969) mlade protagonisti smjestio u ogoljenu hercegovačku provinciju, na ljetom užaren kamen i beton od kojih se rashladjuju u umjetnom jezeru. Skupina mladića, među kojima se ističe Vidak (Dragan Nikolić), trebala bi sudjelovati u izgradnji lokalne željezničke stanice, no oni uglavnom ne rade ništa doli prodaju zjake. Novoprdošla djevojka Milka (Milena Dravić) erotski će zainteresirati Vidaka, ali iako mu uzvraca naklonost, on zapravo ne zna kako bi s njom ostvario pravu komunikaciju pa sklopi s prijateljima glupu mačističku okladu da će je u određenom roku seksualno konzumirati. Tužno je to što Vidak posjeduje stanovitu senzibiliziranost, što će se pokazati i u završnici kad neće biti

u stanju silovati djevojku koju je grupa zajednički napastovala na jezeru, ali uslijed nemogućnosti artikulacije svoje osjećajnosti on se priklanja violentnosti, što će ga na kraju, u ponešto nategnutom i poprilično pomodnom finišu, koštati života.

Egzistencijalnu besciljnost mladića Drašković komplementarno podcrtava labavom naracijom sporog ritma koja međutim sadržava mladalačku energiju svojih protagonistica neovisno o njezinoj potisnutosti uslijed njihove dominantne pasivnosti (aktivirat će se gotovo isključivo s nasilničkim motivima). Posebnu zanimljivost filma i pravu rijekost u jugoslavenskim okvirima, a i nešto šire, predstavlja Draškovićeva fascinacija muškom tjelesnošću; on zapravo slavi ljepotu posve obnaženih mladih muških tijela, čak u opreci prema ženskoj tjelesnosti u sceni silovanja na jezeru, kad Milka nije eksplicitno ponizena samo kao nedužna žrtva nasilja, nego se implicitno pokazuje kako je njena tjelesnost inferiorna onoj mladića. Prizvuk homoerotizma nemoguće je negirati, a Dragana Nikolić promoviran je u seks simbol novog erotsko-estetskog senzibiliteta: namjesto tradicionalne, "kao od stijene odvaljene" muškosti sad je ideal, po nekadašnjim kriterijima, "žgoljavac", koji osvaja svojom dječačkom krhkošću i vitkošću što u najboljem smislu zrači femininost. Erotsko je atraktivno s političkim povezao Marijan Krivak tumačeći film kao alegoriju: "Mladići nisu znali pristupiti djevojci... zato su je silovali. Yu-socijalizam nije znao razviti ideju... zato je proizveo ideologiju. Tako je valjda bilo zapisano u *Horoskopu*!"

I *Horoskop* ide u red onih filmova za koje se može reći da su više zanimljivi nego što su kvalitetni, no u svakom slučaju njegova je kulturna važnost neosporna, a svojim spojem novog generacijskog senzibiliteta i modernosti forme jedan je od svježijih primjeraka jugoslavenskog filma onog vremena, i ta svježina lakoćom dopire do

nas i danas. U središnji jugoslavenski kanon¹ film se nije probio, no kretao se oko njegovih rubova, a u izboru najboljih bosansko-hercegovačkih filmova svih vremena, organiziranom prije nekoliko godina, ušao je u povlašteni *top ten*.

Završna napomena

Urednički predviđeni okviri ovog teksta već sada su premašeni, stoga se u njemu nisu mogli naći svi predviđeni filmovi. Kategorizacija je trebala biti obogaćena s još dva segmenta, "Žanrovskim prinosima" i "Zaboravljenom ljetopotom" (podrazumijeva se da su ovdje postavljeni pretinci provizorni i da su se neki ili mnogi od filmova mogli naći i pod drugim egidama), a željelo se obraditi bar još ove naslove: *Campo Mamula* (1959) Velimira Stojanovića, *X-25 javlja* (1960) Františeka Čapa, *Priča koja nema* (*Zgodba ki je ni*, 1967) Matjaža Klopčića, *Hasanaginica* (1967) Miće Popovića, *Živjeti od ljubavi* (1973) i *Pucanj* (1977) Kreše Golika, *Ljubav i bijes* (1978) Bakira Tanovića, *Druga generacija* (1983) Želimira Žilnika. Nadam se da će još biti prilika za to, ali važnije je istaknuti potrebu komunikacije među posvećenicima filma socijalističke Jugoslavije, svakako i na institucionalnim razinama bez kojih je tako zahtjevne projekte kakva je bila ova retrospektiva nemoguće ostvariti. Bilo bi žalosno kad bi ovako velik pothvat ostao izoliran "incident" bez šireg odjeka, a taj odjek podrazumijeva ozbiljnu suradnju filmskih kritičara i povjesničara iz svih sredina bivše Jugoslavije zainteresiranih za dragocjeno zajedničko naslijeđe. Kako bi rekao Sergio Grmek, jugoslavenski film možda jest mrtva ptica, ali ona još uvijek leti. Pokušalo se, osobito u Hrvatskoj, zatvoriti vrata koja jugoslavensku prošlost neraskidivo povezuju sa sadašnjošću nacionalnih kinematografija, ali ta vrata ponovno su otvorena i tako treba ostati.

¹ Središnji jugoslavenski kanon definitivno je oblikovan početkom osamdesetih, velikom anketom čiji su rezultati, kao nikad prije ni poslije, dobili masmedijsku promociju putem televizijskog, po anketom dobiveno listi složenog, ciklusa najboljih jugoslavenskih filmova svih vremena. Prva četiri mesta zauzeli su *Skupljači perja* i *Tri A.* Petrovića, *Jutro P. Đorđevića* i *Kad budem mrtav i beo* Ž. Pavlovića, a među prvih deset bili su i *Vlak bez vozognog reda* V. Bulajića, *Okupacija u 26 slika* L. Zafranovića, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT D.* Makavejeva te *Sječaš II se Dolly Bell E.* Kusturice. U ciklusu formiranom po listi našli su se još i *Prometej* s

otoka Viševice V. Mimice te *Lisice* Krste Papića, a koliko me sjećanje služi i Pavlovićevo *Buđenje pacova*, Šijanov *Ko to tamo peva*, Grlićev *Samo jednom se ljubi i Babajina Breza*, možda i Bulajićeva *Kozara*. Tom listom i ciklusom trajno je skinuta omrza s termina "crni talas", on otada postaje afirmativna ili u najmanju ruku neutralno deskriptivna sintagma, a njegovi vodeći autori reaffirmirani prvari jugoslavenskog filma. Dakako, neovisno o anketi, pripadnost središnjem jugoslavenskom kanonu ovjeravala se i glavnim nagradama na Puli, čiji je utjecaj u jugoslavensko doba bio izvanredan, te uspjesima na vodećim svjetskim festivalima.

Jurica Starešinčić

Nove tendencije i kriteriji izvrsnosti

20. Svjetski festival animiranog filma Animafest, Zagreb, od 31. svibnja do 5. lipnja 2010.

63 / 2010

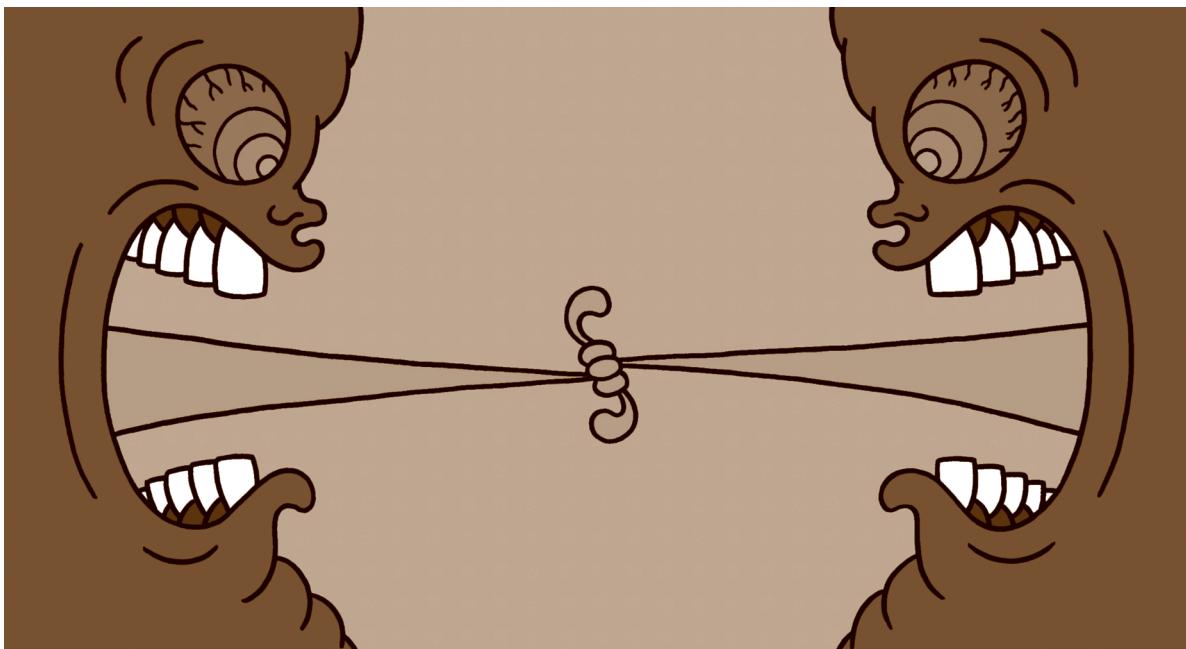
Autorski ili umjetnički animirani film od najranijih je početaka vezan uz tehničke i stilske inovacije. Gotovo svi nاجugledniji autori razvili su najmanje jednu tehničku ili stilsku inovaciju koja ih je proslavila (npr. *pinscreen*-tehnika Alexandra Alexeieffa i Claire Parker, višeplanski stol za snimanje Jurija Norštejna, animacija pjeska Caroline Leaf, računalna animacija Petera Foldesa, a Norman McLaren je sam uveo ili popularizirao više tehnika nego što su mnogi autori snimili filmova). Ta činjenica, uz vrijeme nastanka i popularizacije animiranog filma, koji se podudaraju s modernističkim pokretom u Europi i Americi, nedvosmisleno svrstava animaciju među izrazito moderne umjetničke pravce.

Tim slijedom, kriza moderne umjetnosti, koja se već grubo obračunala sa slikarstvom, zadnjih dvadesetak godina polako pritišće kratki autorski animirani film. Kad je Jackson Pollock odustao od natjecanja s fotografijom i filmom kao metodama dokumentiranja trenutka i prostora, ukazao je na jedini smjer kojim je smatrao da se slikarstvo dalje može razvijati bez regresije na ranije stadije razvoja ili gubljenja utrke s novijim, propulzivnijim i naprosto preciznijim medijima: odustajanje od figurativnosti. Dugo godina animatori su se trudili pronaći uvijek nove i modernije tehnike, međutim, poput slikara, pojavom računalne animacije suočili su se s prijetnjom absurdnosti svojih nastojanja. Najsuvremenije tehnologije ne zahtijevaju više mukotrplno eksperimentiranje s objektima u prirodi i traženje načina da se postignu nove slike, novi estetski dojmovi. Materijale iz prirode zamijenili su programirani *filteri* koji ih vrlo uspješno (i jeftinije i jednostavnije) mijenjaju, ili pak stvaraju sasvim nove, bez računala neizvedive efekte.

Još od Pixarova pionirskog *Luxo Jr.*-a (John Lasseter, 1986) snimanje lutka-filmova djeluje kao kičerski naklon oldtajmerskim postupcima, međutim, još uvijek ima šarma jer se prepoznaje kao starinski, skoro folklorni doživljaj. S

druge strane, rotoskopija – tehnika koja je i ove godine imala svoje predstavnike na Animafestu, a obilno je korištena i u proizvodnji posljednjeg hrvatskog dugometražnog animiranog filma, *Duge* (2009) Joška Marušića – po mojem mišljenju treba u potpunosti nestati iz kreativnog stvaralaštva. Automatizirani postupci koji je provode dosljednije i kvalitetnije izravno na samom snimljenom materijalu ne ostavljaju opravdanja skupljem i zahtjevijem postupku ručnog precrtavanja. Čak i velika većina tehnika, koje uključuju crtanje na papiru, celu ili nekom drugom materijalu, pojmom naprednih uređaja čija cijena više nije nedostizna čak ni malim studijima, a efikasno zamjenjuje spomenute materijale te produkciju čini istovremeno i kvalitetnijom i bržom, djeluje anakrono.

Svake godine u Zagrebu (a organizatori se odnedavno trude upoznati i još neke hrvatske gradove sa svojim programom) Animafest nam nudi priliku da pratimo kako se vodeći animatori današnjice snalaze u ovo vrijeme revolucionarnih promjena u tehnikama (što smo već prikazali) i promišljanjima suvremenijih kriterija kvalitete animiranja (što ćemo nastojati prikazati u ostatku teksta). Ustvrditi da je vrijeme velikih autora koji su izgradili opus uvođenjem inovativnih novih tehnika i materijala u animaciju prošlo, više nije senzacionalistička spekulacija. To je realnost suvremene animacije. Iako još uvijek ima filmova koji nastoje iznenaditi metodom izrade – primjerice, iz ovogodišnjeg Velikog natjecanja Animafesta vrijedi izdvojiti zanimljive i inovativne filmove *Manja soba* (*Der kleinere Raum*, 2009) Cristobala Leona i Nine Wehrle, *Napredak crnog psa* (*The Black Dog's Progress*, 2008) Stephena Irwina i *Stroboskopski šum*– (*Stroboscopic Noise*–, 2009) Manuela Knappa. Trendovi se očigledno okreću ekspresivnom korištenju novih tehnologija (*Kralježnica – The Spine*, Chris Landreth, 2009) ili čak apstraktnom ekspresionizmu u pokretu (*Gužva – Jam*, Mirai Mizue, 2009).



Ljubav & krađa

Nagrađeni filmovi

Jedan od najkonzistentnijih i najnagrađivanijih animatora današnjice svakako je Priit Pärn. Dobitnik nagrade za životno djelo Animafesta 2008. zadnjih nekoliko filma potpisuje sa svojom suprugom Olgom kao koautoricom. Iako stilom ne odstupaju previše od Pärnovih prijašnjih radova, zajednički filmovi, čini se, nude nešto dostupniji humor. Naravno, i dalje gledamo cinične i blijede portrete estonske malograđanske sredine još uvijek nesigurne u svoj identitet, ali autori u njima pronalaze sve više dobrohotnog šarma. Ako je inspiracija njegovih radova prije pada željezne zavjese bila dihotomija zapadnog sna i istočne svakodnevice u njegovoj zemlji, noviji radovi otkrivaju još dublju fascinaciju ikonama američke pop-kulture i preslikom života kakav nude filmovi i internet koji se teško usklađuju s društvenom i mentalnom arhitekturom baltičke zemlje. Njihov film *Ronioci na kiši* (*Tuukrid vihmas*, 2009) žiri je proglašio najboljim filmom Velikog natjecanja i istaknuo prije svega poetski absurd priče i grafička svojstva. Svakako, slažemo se da su crteži i animacija zavodljivi u svojoj jednostavnosti i traženju ljestvica u ružnom i obrnuto, ali istovremeno moramo istaknuti kako je izrazitija kvaliteta ovog filma ipak sadržaj u odnosu na prezentaciju. Priit Pärn je, uostalom, karijeru izgradio na intrigantnim pričama, začudnim simbolima i pronicavim

opažanjima. S izuzetkom filma *Hotel E* (1992), njegovi filmovi nisu se nastojali natjecati u bogatstvu ili inovativnosti animacije, već su se trudili prenijeti strahove, nade i vjerovanja autora. Moglo bi se reći da je upravo Pärn najčišći predstavnik animatora-pripovjedača među velikanimi animiranim filmima.

Sjetimo li se uvoda ovog teksta, jasno je da upravo autori koji nisu navikli uzdati se samo u eksperimente i traženja novih izražajnih sredstava ostaju najbliži današnjem gledatelju i novim kriterijima izvrsnosti koji se polako kristaliziraju. *Ronioci na kiši* film je uobičajeno visokih standarda za supružnike Pärn. Prodor dot-com kompanija u Estoniji susreće se s općom privatizacijom u okružju gdje još vlada komunistička radna disciplina. Rezultat? Ronilac (zaposlenik tvrtke www.24satadnevniionioci.com) hitno odlazi spasiti grupu ljudi čiji brod tone, dok mu supruga (zaposlenica tvrtke www.cjelonočnizubar.com) ostaje pospana kod kuće i tuguje što nikada nisu zajedno. Ronilac se herojski priprema poći u spašavanje, ali, nažalost, ne stigne ni navući opremu do kraja kad mu završi radno vrijeme, pa u akciju spašavanja ni ne odlazi, potencijalni utopljenci spase se sami i stopiraju kućama, a supruga mora na svoju stomatološku dužnost tek trenutak prije nego je stigla i nakratko prakticirati bračni život sa svojim suprugom.

*Ronioci na kiši*

Osim zasluženog Grand Prixa *Roniocima na kiši* žiri je istaknuo još pet filmova, koji s jednim izuzetkom, u većoj ili manjoj mjeri, potvrđuju da su simpatije procjenitelja sve manje naklonjene istraživačkim pristupima animaciji.

Prilično kratki (3 minute i 50 sekunda) rad trojice čileanskih autora, *Luis* (Niles Atallah, Joaquin Cocina, Cristobal Leon, 2009), atmosferično je i klaustrofobično uprizorenje dječjih strahova. Iako koristi kombinaciju stop i klasične animacije koja je stara koliko i animirani film sam (sličnu kombinaciju tehnika koristi J. Stuart Blackton u filmu *Humorous Phases of Funny Faces* iz 1906. godine koji se često spominje kao prvi animirani film), animiranje od kraja prema početku i interakcija predmeta i crteža po zidovima, koja ne služi pripovijedanju nego stvaranju atmosfere, postupci su koji još uvijek mogu iznenaditi. Time je, ako već ne posebno zanimljivom temom ili fabulom, zbilja zasluzio da ga se istakne. *Ljubav & krađa* (*Love & Theft*, 2010) njemačkog introspektivca Andreasa Hykadea za njega je neobičan film. Autor koji se proslavio depresivnim pričama o odrastanju hipersenzibilnog djeteta u okružju "tvrdih muškarčina" s jakom autobiografskom potkom, ni ovaj put ne napušta svoj (jedini?) izvor inspiracije: dječaštvo i dječački pogled na svijet. Međutim, umjesto grubog suočavanja sa stvarnošću, u ovom nam filmu Hykade nudi

dirljivu posvetu ikonama djetinjstva: likovima iz crtića i stripova koji su očigledno bili protagonisti onog drugog dječjeg svijeta – svijeta eskapističke zabave i mašte. Uredno animiran, lijepo nacrtan, ali na prvi pogled ni po čemu poseban film je očarao gledatelje iskrenom ljubavlju prema pop-kulturi prošlog stoljeća i osjećajem nade da bitka za preživljavanje među "grubim muškarčinama" možda ipak ne mora u potpunosti zatrati snove. Američki animator Don Hertzfeldt podjednako je slavan kao čudo od djeteta dvaput nominirano za Oscara i kao idejni začetnik hvalevrijednog *The Animation Show* programa koji nastoji vratiti kratku animaciju u kina te smanjiti procjep između umjetničke i komercijalne produkcije. Njegov autorski pečat ipak je ono što nas najviše zanima i čemu ćemo pridati najviše pažnje. Paralelno s Mikeom Judgeom, te Treyom Parkerom i Mattom Stoneom, autorima globalno popularnog serijala *South Park*, Hertzfeldt je od početka karijere prepostavio filmski jezik, humor i provokativnost ušminkanom crtežu i skupim produkcijama. Stoga ga se smatra jednim od začetnika novog vala reducirane animacije za odrasle koja je posebno prominentna na internetu i vezana za brze i jeftine računalne postupke animiranja. Ta činjenica čini se pomalo neobična kad se zna da sam Hertzfeldt sve filmove crta rukom na papiru i snima kamerom iz 1940-ih. Međutim, autor tvrdi da mu postupak rada zapravo

nije bitan i da koristi tehniku koja mu se čini najjednostavnija za ono što želi postići. *Jako se ponosim tobom* (*I Am So Proud of You*, 2008), drugi je dio planirane trilogije *Everything Will Be OK* u kojoj pratimo životnu priču fiktivnog protagonista Bill-a ilustriranu uobičajenim dječjim crtežom i prezentiranu brzim izmjenama kadrova na podijeljenim ekranima. Hertzfeldt maestralno manipulira uspomenama i očekivanjima uplašenog Bill-a dok se nastoji suočiti sa svojom progresivnom bolešću. Slike iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti izmjenjuju se u neobuzданoj montaži slijedeći asocijativnu logiku unutarnjeg monologa. Hertzfeldt je istinski kulturni film-aš mlađe generacije i svaki njegov film čeka se s nestreljenjem. *Jako se ponosim tobom* možda nije vrhunac njegova stvaralaštva i ne donosi ništa bitno novo, ali je zabavan i samo će učvrstiti njegov položaj u američkoj nezavisnoj kulturi.

Priča o malenom lutku (*Sagan om den lille Dockpojken*, Jóhannes Nyholm, 2008) švedski je ekvivalent takozvanih politički nekorektnih critica (ponekad zvanih *adult swim* po televizijskoj mreži koja ih je često prikazivala) na razvoj kojih je upravo Don Hertzfeldt presudno utjecao. Radi se o vulgarnom prikazu ljubavnog odnosa izvedenog tehnikom gline. Film seks prikazuje korištenjem iznimno ružnih glinenih modela što je, znamo, skoro zabiljeno u televizijskim produkcijama koje nas uporno pokušavaju uvjeriti da spolno općiti mogu samo fotomodeli. Osim tog detalja, radi se o rutinskoj zabavi za odrasle i teško je pretpostaviti zašto se film baš toliko svidio žiriju. Pogotovo kad se suprotstavi Hertzfeldtovoj bravuroznoj vještini pronalaženja humora, ali i tema za filozofska promišljanja u svakodnevici običnih ljudi. Film koji nipošto ne teži biti samo neobavezna zabava, ali baš u tome najbolje uspijeva, kritika je reklamne industrije, industrije zabave, zakona o zaštiti intelektualnog vlasništva, virtualizacije svijeta i tko zna čega sve ne. Međutim, prilično prožvakane teme *Logorama* (François Alaux, Hervé de Crécy, Ludovic Houplain, 2009) sažima u svega šesnaest minuta trajanja, pa ništa što se događa na ekranu ne može biti podvrgnuto dužem kritičkom promišljanju. Stereotipne akcijske scene u gradu u kojem stanuju samo logotipi izmjenjuju se neviđenom dinamikom, a replike izgovorene na engleskom, jeziku brendiranja, iako se radi o francuskom filmu, redovito su urnebesno apsurdne. Ukratko, radi se o svojevrsnom surogatu svega što nam televizijski pro-

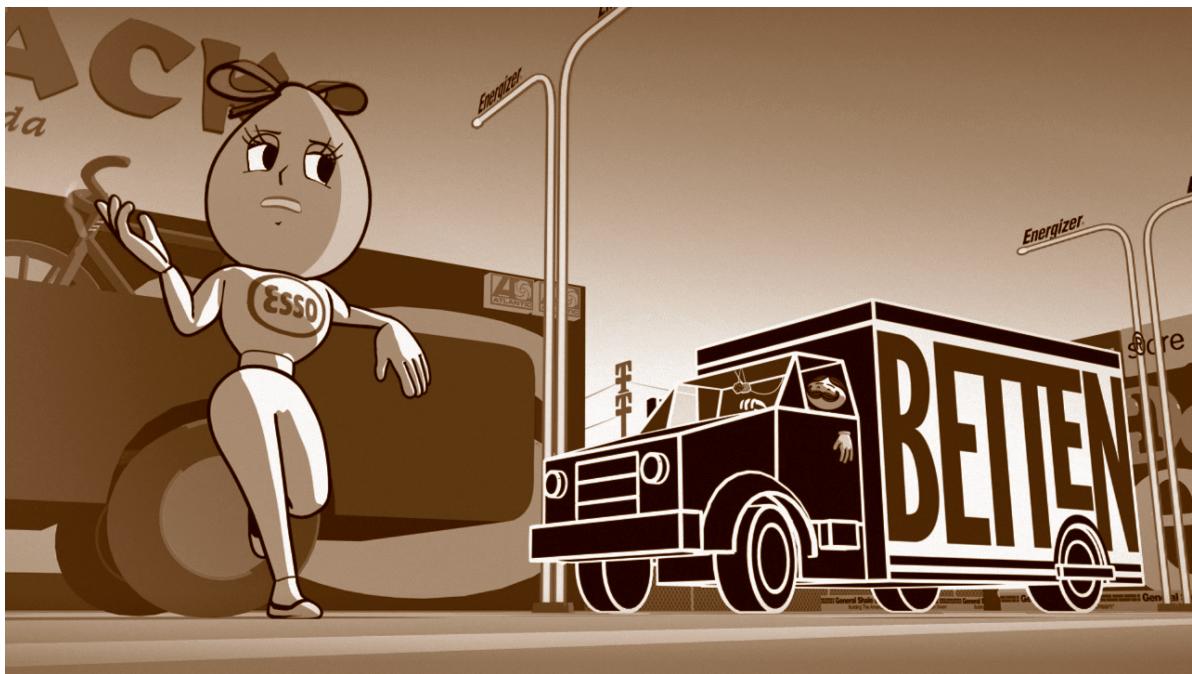
gram nudi (reklamni spotovi, televizijske serije, američki akcijski filmovi). Gledljivi i površno društveno kritični filmovi uvek su dobro prolazili kod glasača Akademije filmskih umjetnosti i znanosti, pa ne čudi što su *Logorama* ove godine ocijenili najuspješnijim kratkim animiranim filmom i nagradili ga Oscarom. Žiri Animafesta je bio malo manje impresioniran, pa mu je ipak prepostavio Pärnovo promišljanje stvarnog položaja čovjeka u društvu.

Drugi pristupi

Pokazali smo da u animaciji sve manje težine ima eksperimentalni pristup. Međutim, to ne znači da nema autora koji i dalje uspješno ne ispituju granice stvaračke forme kojom se bave. Animafest je ove godine dodijelio nagradu Zlatni Zagreb, nagradu koja se dodjeljuje upravo za kreativnost i inovativnost, filmu *Reci nešto, molim te* (*Please Say Something*, David O'Reilly, 2010). U epizodično konstruiranom filmu pratimo zanimljiv ljubavni par: mačku i miša. Tradicionalni neprijatelji iz animiranih filmova ovdje su uhvaćeni u pokušaju virtualne komunikacije gdje uzročno-posljedične veze ne prate zakone logike. Ovaj film više nego i jedan drugi u konkurenciji pokazuje koliko su mogućnosti manipulacije kod iscrtavanja animiranih filmova izvedenih u trodimenzionalnom računalnom okružju zapravo neistražene. Začudan izgled ploha komplementarnih boja podsjeća na ranu kompjutersku grafiku, a likovi su izvedeni kao tipične televizijske karikature miša i mačke, međutim, sprega stare ikonografije i novih tehnologija djeluje svježe.

Film *Stroboskopski šum* austrijskog multimedijiskog umjetnika Manuela Knappa bez sumnje je izazvao najviše reakcija publike, a pogotovo polemika poslije projekcije, jer nipošto nije ni estetski privlačan ni zabavan. Naprotiv, namjerno je mučan i negledljiv. Iako je publika počela pljeskati zazivajući kraj već negdje u prvoj polovici desetominutnog trajanja ("mučenja" bi možda bila bolje odabrana riječ), Festival nije imao milosti i natjerao nas je da u pulsirajući ekran gledamo koliko je autor odredio.

Teško je odlučiti da li se taj film trebao naći u konkurenциji Animafesta. Svakako je poslužio kao tema brojnih zanimljivih razgovora i promišljanja o granicama animiranog filma i uopće filma kao narativne umjetnosti, ali je istovremeno hipnotizirao publiku, pa smo ostatak

*Logorama*

programa odgledali s neugodnim šumom u ušima. Možda bi spretnije bilo da je prikazan na kraju programa, ali onda bi većina publike otišla nakon nekoliko sekundi i vjerojatno ne bi bilo toliko emotivnih reakcija na njega. Jedan od zanimljivijih filmova ovogodišnjeg Animafesta svakako je bio i *Gužva* Miraia Mizue koji nipošto ne eksperimentira s tehnikom (iako djeluje kao računalna grafika, sam nam je autor, koji je bio gost festivala, rekao da je realiziran crtanjem na papiru i kolažiranjem), niti se trudi pripovijedati, nego ostvaruje čisti estetski dojam animiranjem apstraktnih crteža. Ugodna interakcija neobične slike i neobičnog zvuka prava je audiovizualna poslastica koja se, izgleda, svidjela svima u kinu. Nažalost, trajanjem manjim od tri minute izgleda da se ni publici ni žiriju nije dovoljno usjekao u pamćenje da ga istaknu.

Na sličan, likovno hrabar i tehnički tradicionalan način predstavio se i jedan od dva hrvatska predstavnika u

Velikom natjecanju, *I Speak True Things* (2009) Marka Tadića. Animirani film atmosfere i snažne likovnosti uopće se ne trudi prenositi jednoznačne informacije, iako postoji okvirna priča o pomorskoj potrazi koja zapravo uopće nije bitna za praćenje. *Istine* iz naslova izmaštane su vizije koje kod gledatelja pobuđuju radoznalost i pozivaju ga da u film upiše vlastita razmišljanja. I kao takav djeluje zapravo dosta komunikativno u odnosu na veći dio programa. Paradoksalno, jer radi se o hermetičnom i ozbiljnном ostvarenju.

Pogledan ukupno, ovaj je Animafest bio jedan od uspješnijih u novijoj povijesti, što zbog odličnog programa, što zbog ispravljanja nekih organizatorskih nezgrapnosti koje su se potkrale prije dvije godine. Nadamo se da će i sljedeća izdanja biti na istoj razini i da će se do tad iskrystalizirati još novih autora koji će svježim idejama dodatno razbuditrenutno, čini se, ipak malo umornu formu.

Krešimir Košutić

Osvježavajuća debitantska ostvarenja

Nacionalni program 57. festivala igranog filma u Puli, 10-24. srpnja 2010.

63 / 2010

Ove su godine pulski festival u filmskome smislu obilježile dvije zanimljive stvari: prva je ta da su se filmovi u domaćem natjecateljskome programu simetrično raspodijelili na tri djela redatelja debitantata i tri već uglednih stvaratelja, makar u hrvatskome kontekstu, između kojih se ugnijezdio jedan napoln eksperimentalni rad. Druga je pak ta da se od tih sedam filmova čak pet bavi muško-ženskim odnosima tako da iste promatra kao problematične i traumatične s težištem na nemogućnosti komunikacije i ostvarenja temeljnih emocionalno-seksualnih potreba. To da su ove godine bila čak tri debitantska djela pokazalo se kao prilično osvježenje, jer su ona svojom kakvoćom, iznenađujuće, uglavnom nadvisila ostvarenja već iskusnih autora. Što se pak vladajuće teme tiče, koja propituje suvremene odnosa muškaraca i žena, zaokupljenost njome pokazuje koliko je ona očito važna u ovom našem, ali i susjednim društвima prijelaza iz socijalizma jugoslavenskoga tipa u takozvani neoliberalni kapitalizam. Jer ona ne zaokuplja samo hrvatske filmaše, budući da se i od tri filma manjinske hrvatske koprodukcije opet dva bave istom, a i hrvatski kratkiigrani filmovi često se dotiču te teme. Zašto je to tako bilo bi zanimljivo pitanje za sociologe, psihologe i filozofe, no i bez njihove detaljne raščlambe, očito su društva prijelaza društva u krizi, što se odrazuje što objektivnim stanjem a što subjektivnim osjećajem cijepanja muško-ženskoga zajedništva. Dakako, osnovno je pitanje je li tu kriju stvara sam prijelaz ili je ona fundamentalno stanje suvremenoga postindustrijskoga kapitalizma? Čini mi se da je prije ovo drugo, zbog čega je jednim dijelom indikativno da je u hrvatskome slučaju pomalo riječ i o modi i pozterstvu, ali više u pristupu samoj temi nego u tome da krize nema.

Vjerojatno je najveće pozitivno iznenađenje *The Show Must Go On* mladoga Nevija Marasovića; budući da je snimljen za majušnih dvjesto tisuća kuna, bez novčane potpore Hrvatskoga audiovizualnoga centra, uz golem zanos i trud cijele ekipe, pa i nauštrb vlastitoga hono-

rara, već bi samo zbog toga bio vrijedan spomena. No nije to naravno razlog zašto ga valja izdvajiti. Riječ je o, za hrvatske prilike, neuobičajenom žanrovskom filmu katastrofe smještenom u apokaliptičnu blisku budućnost. Iako se i Nolini *Sami* događaju u postapokaliptičnoj budućnosti, oni su ponajprije usmjereni na stvaranje začudnoga ozračja namjerno se izmičući žanrovskim konvencijama, dok je Marasovićev film prilično čisto žanrovsko djelo koje se koristi čak i vrlo uvjерljivim specijalnim efektima. Upravo se usmjerenošću na žanr *The Show Must Go On* formalno otklanja od prevladavajućega pripovjednoga postupka u hrvatskome filmu, koji se oslanja uglavnom na modernističko, ili makar posmodernističko razaranje žanra. I postupci su u skladu s time: kamera je dinamična, izmjena kadrova brza, a količina dijaloga obilna. Time se postiže brz tempo kojim se stvara napetost karakteristična za žanrovski film. Marasović je ideju dobio radeći scenarističku studentsku vježbu na Akademiji dramske umjetnosti, u vrijeme druge sezone tada vrlo popularna *reality-showa* *Big Brother*, kada je buknula svesvjetska panika oko ptice gripe. Sven Medvešek glumi uspješna i ambiciozna televizijskoga producenta Filipa Dogana čiji je posljednji projekt *reality-show Housed* u kojem šest ljubavnih parova biva zatvoreno u specijalno za njih sagrađenu kuću. S druge strane bivša mu je žena (glumi ju Nataša Dorčić) cijenjena voditeljica i urednica ozbiljne političke emisije na konkurenckoj televiziji. Radnja se začinje u trenutku kada se medijska situacija stubokom mijenja zbog geopolitičke krize: gledanost političkih emisija raste, dok kod eskapističkih televizijskih forma poput *reality-showova* pada. No tada Filip Dogan odluči da stanovnicima Kuće zataji političku krizu, kao i Treći svjetski rat koji će se uskoro početi, što se za gledanost posustala showa pokaže kao izvrsna ideja.

Iako se u početku čini da će žarište biti na kritici medijske eksploracije i društvenoga eskapizma, u svojoj je biti to prikaz dvoje poslovno ambicioznih razvedenih

*The Show Must Go On*

roditelja koji svu svoju energiju ostavljaju na poslu neprestance se preprirući oko roditeljskih obaveza. Zanimljiva dvostruka inverzija društvenih dihotomijskih parova: eskapistički spektakl nasuprot koje stoji ozbiljna politika, odnosno, osobno spram javnoga, ustvari su tek pozadina za bivstvujuću krizu ljubavnoga para s velikim P, u ovome slučaju već bivšega, no koji je još uvijek vezan sponom roditeljstva. Cijela se ideja o nadolazećem smaku svijeta jednostavno nadaje kao realizirana metafora koja proizlazi iz duševnoga doživljaja njihova sina Patrika: sukob je dvaju suprotstavljenih svjetskih vojnih blokova zapravo sukob Patrikova oca i majke. Smak je vanjskoga svijeta dakle djetinji doživljaj rasapa vlastitoga nutarnjega svijeta ustrojenoga u cjelinu roditeljidiете. Film je osvojio Oktavijana, nagradu Hrvatskoga društva filmskih kritičara.

Matanićeva *Majka asfalta* također se bavi muško-ženskim parom s velikim P. Glavni likovi također imaju dijete, ali oni još nisu razvedeni. No razvod je spomenut već na samome početku: Mare (Marija Škaričić) će upravo pred sam Božić svomu mužu Janku (Janko Popović Volarić) iskazati želju za razvodom. Mi o njezinim razlozima ne znamo ništa. Očito je tek da je odnos nje i muža već dulje vrijeme u krizi budući da oni gotovo uopće više ne opće, osim koliko je to nužno za svakodnevni život. Nedugo nakon toga Janko je u stanu udara šakom u glavu i ona ga odluči isti tren napustiti. Uzima sa sobom

sedmogodišnjega sina Brunu i odlazi iz stana. Sljedećih dana ona sa sinom uglavnom bescilno luta gradom spašavajući u autu, obično na parkiralištu nekoga trgovackoga centra.

Majka asfalta stilski je netipično Matanićeve djelo. Sastoji se od dugih statičnih kadrova s malo dijaloga, što dosad nije bilo obilježje njegova stila (s iznimkom *Stominuta Slave*, što je bilo u skladu s temom, ali ni tamo to nije bilo provedeno u tolikoj mjeri kao u ovome filmu). U neku su ruku iščišćene sve prijašnje Matanićeve filmske pomaknutosti. Ili gotovo sve. No problem je ovdje nešto drugo. Prikazujući krizu jednoga suvremenoga mladoga bračnoga para dobrim se dijelom koriste stilski postupci modernističkoga egzistencijalizma gdje dugi statični kadrovi i izostanak dijaloga među likovima nisu toliko u službi karakterizacije likova, koliko su simboli kojim se iskazuje čovjekovo otuđenje u svijetu, odnosno, u suvremenome društvu, ako prvo shvatimo metonimijom drugoga. Takvi su filmovi u dobroj mjeri vrlo artificijelni i vidljivo se otklanjavaju od realizma i dokumentarizma, koliko god na prvi pogled rabili neke slične postupke potonjim stilovima. Želeći minimumom izražajnih sredstava iskazati maksimum značenja, Matanić nažalost nije u tome uspio. Raskorak je u sljedećem: izostanak dijaloga između njegovih likova trebalo bi da pokazuje njihov pomućeni odnos. No gledateljima je već od samoga početka jasno da je njihov odnos u krizi, jer oni od

prvih scena ne samo da se uopće ne razgovaraju, nego jedva da međusobno prozbore koju riječ, pa se vrlo brzo nameće sljedeća pomisao: Pa dobro, koji im je đavo, zar su mutavi? Takav vid karakterizacije, ako nema neki osobit unutarfilmski smisao, i ako nije dobro dramaturški opravdan, čini se kao najlakše, ali prazno pribježište pokazivanja bračne krize. Jer parovi u krizi mogu se međusobno šutnjom inatiti neko vrijeme, no puno više vremena oni zasigurno provedu u hinjenju normalnosti s mnoštvom sitnih podbadanja i predbacivanja. Ovako, ponašanje je likova nenaravno i začudno bez nekoga opravdanoga umjetničkoga razloga. Njihovo mučanje ne iskazuje nam ništa drugo doli da oni imaju bračnih problema. O uzrocima tih problema ne doznajemo ništa više na kraju nego što znamo na početku. Sve ostaje samo u naznakama i s mnogo mogućih pitanja. Bez prave potrebe. No i ovako se mjestimice vidi golem Matanićev talent i osjećaj za filmsko skladanje. Šteta je samo da on taj talent do sada nije još iskoristio onoliko koliko bi mogao.

I dobitnik Velike zlatne Arene, *Neka ostane među nama* redatelja Rajka Grlića, koji je zajedno s Antom Tomićem napisao i scenarij, bavi se ljubavnim i spolnim odnošajima nekoliko zagrebačkih sredovječnih parova. Nikola (Miki Manojlović) bogati je poduzetnik, povratnik iz Amerike oženjen za Anumariju (Darija Lorenci). Istodobno on održava dugogodišnju vezu s ljubavnicom Laticom (Nataša Dorčić) s kojom ima malodobna sina. S druge strane s vjenčanom ženom ne uspijeva imati dijete ni uz pomoć medicinske plodnje (i kada mu žena zatrudni, dijete zapravo nije njegovo, nego njegova brata Brace, koji je jedne večeri, nakon cijelovečernjega zajedičkoga opijanja s Nikolom, dok je ovaj mrtav-pijan spavao, umjesto njega ostavio svoje sjeme u za to predviđenu posudicu, koju je Nikolina žena ujutro uzela misleći da je sjeme ostavio Nikola). Braco je pak oženjen za Martu, ali oni ne žive skupa. On ima usputne romanse sa svojim studenticama, a Marta za seks plaća mladoga žigola. Kao što se vidi odnošaji su među likovima poprilično zamršeni. Grlićev su film kritičari ponajviše napadali zbog neuvjerljivosti. No je li uopće u opisu jedne komedije da mora biti uvjerljiva? Dašto da nije. Zapravo, čini mi se da filmu najviše nedostaje to što nije dovoljno neuvjerljiv, komediografski pomaknut i krajnje hiperboliziran, no više s erotskim simbolima, a manje s konkretnom seksualnom akcijom. To što pokušava uzdržati i određenu dozu melodramati-

skoga patosa ne smeta, ali smeta, doista, što Grlić nije uspio naći ravnotežu između dramskog i komediografskog. Njegova radnja vrvi seksom, gdje je seks uvijek vezan uz humor. S druge je strane drama: tajne ljubavnice, neplodnost, strahovi od bolesti i smrti, osamljenost, rastave... libidinalna snaga erosa nasuprot mračne destruktivnosti thanatosa. No Grlić je nažalost zaboravio da su libidinalne sile uvijek inhibirane, da iz toga i proizilazi njihova snaga, da je moć fantazme uvijek iznad onoga konkretnoga, te da je taj raskorak među njima, koji opstaje čak i kad do konkretizacije dođe, najplodnije komediografsko tlo – dovoljno se samo spomenuti remek-djela Billyja Wildera *Sedam godina vjernosti* i *Poljubi me, budalo*, ili Allenove *Vicky Cristina Barcelone*. Grlićev je film najveći potencijal imao u suprotstavljanju mašte i zbilje, u temeljnoj neusklađenosti fantazme i konkretizacije. U tome nije uspio i odatle vjerojatno proizlaze prigovori o neuvjerljivosti, sve i kad se toga nije svjesno.

No najveće su razočaranje ovogodišnje Pule *Dva sunčana dana* Ognjena Sviličića. To je neugodno iznenadenje tim veće što je Sviličić u svojim najboljim djelima, u *Oprosti za kung fu* i u *Arminu*, dao vjerojatno najupečatljivije karakterološke studije u novijem hrvatskom filmu. Nasuprot njima, Dva su sunčana dana najslabiji upravo u psihološkoj karakterizaciji. Glavni su likovi muž i žena u srednjim tridesetim godinama života, strani turisti koji su došli ljetovati na Jadran. Na prijedlog starijih turista iz Francuske odlaze na izlet u prirodu, u krševito planinsko zaleđe. Ubrzo se ispostavi da je navodno službeno organizirani izlet polulegalno organizirani lov.

Ono što je najveći problem bio kod Matanića, čudno i nenaravno ponašanje likova, ovdje još više dolazi do izražaja. Muž (glumi ga Bristol Pomeroy) krajnje je irritantna i infantilna karaktera. Djedinjasti i antipatični ljudi dakako da postoje, ali ovdje je to uzdignuto gotovo na karikaturalnu razinu. Zašto? Ne znam. Jer Sviličić očito nije imao nakanu načiniti studiju jedne psihopatološke osobnosti, nego prikazati, kako je sam rekao, što se događa s parom koji se iz sigurnosti svojih života, bez obzira na određene probleme koji ih muče, suočuje s nevoljama naoko lijepe, ali u suštini opake prirode. Sve ono u čem je Sviličić do sada briljirao: u studiji karaktera i mentaliteta, ovdje se prometnulo u karikaturu, pa čak pomalo i u ksenofobiju.

I zadnji film s ovogodišnje Pule, koji se dotiče teme muško-ženskih odnošaja, polueksperimentalni je rad *Pred-*



Šuma summarum

stava redatelja Dana Okija. Redatelj je na ideju došao tako što je, zatekavši se u New Yorku 11. rujna 2001. godine, svoje snimke rušenja dvojnih nebodera Svjetskoga trgovačkoga centra odlučio kontekstualizirati u formu igranoga filma. Igrani se dio prikazuje na cijelovitom ekranu, dok je onaj dokumentarni na podijeljenom, tzv. *split screenu*. Teško je reći što je bila redateljeva nakana, ali igrani dio sliči na loš amaterski pokušaj: jer neživotna gluma i povremeni umetci ritualizirana scenskoga pokreta (glavni su likovi članovi suvremene plesne skupine koja odlazi u New York načiniti predstavu), s jedne strane, te udvojene dokumentarne snimke s druge, ne stapaju se u suvislu cjelinu.

I na koncu ostaju nam dvije pomaknute komedije. I to obje djelo mladih debitantata. Ivan Goran Vitez snimio je prvi hrvatski, državnim novcem sufinanciran, svjesni filmski *trash*. Njegova je *Šuma summarum* u Puli uglavnom dobila vrlo pozitivne kritike. Radnja se vrti oko *team-buildinga* koji je za svoje djelatnike organizirala jedna marketinška tvrtka odnedavno u stranom vlasništvu. Film ima mnoštvo bizarnih, grotesknih i vrlo humornih dijelova, no određen bi mu se prigovor mogao uputiti zbog mjestimice patetičnih, neironijskih momenata, te

slično kao i kod Sviličića, određene ksenofobične crte. Pa ipak, u najmanju je to ruku vrlo zanimljivo djelo. *Sedamdeset i dva dana* redateljski su debi Danila Šerbedžije, sina poznatoga glumca Rade, koji glumi glavnu ulogu, patera familiasa jedne otkvačene ličke srpske obitelji. Mane, kako mu je ime, živi u obiteljskoj kući zajedno sa sinom Todorom, bratom Jojom, nećakom Brankom i babom Neđom. Babina je mirovina, naslijedena od bivšega američkoga vojnika, jedini njihov izvor prihoda. Kada baba umre, Mane ima genijalan plan: zamijeniti babu tako što će ukrasti senilnu ženu iz obližnjega staračkoga doma. Eto, već se iz radnje vidi da je riječ o crnoumornoj komediji, i to treba reći, veoma uspjeloj. Vrlo moguće i potencijalnom hitu u hrvatskim kinima, što će dakako ovisiti i o količini marketinga. A ono što te buduće gledatelje vjerojatno neće smetati određena je mjestimice možda preuočljiva sličnost s crnoumornim dramama Dušana Kovačevića, odnosno, s filmovima Slobodana Šijana *Ko to tamo peva* i *Maratonci trče počasni krug*. No usprkos tomu to je uistinu zabavno i smiješno djelo i jedna je od uspjelijih komedija u hrvatskome filmu posljednjih godina.

Tomislav Kurelec

Reprezentativan izbor nehollywoodskog *mainstreama*

Međunarodni program 57. Festivala igranog filma u Puli, 10-24. srpnja 2010.

63 / 2010

I zbog tradicije, a i zbog termina i mesta prikazivanja (Kaštel, kino Valli, druga projekcija u Areni), međunarodni je program duboko u sjeni nacionalne konkurenčije na pulskom festivalu igranog filma, čak i onda kada je, kao na ovoj 57. Puli, domaći program nedvojbeno najslabiji u posljednjem desetljeću, što je tek donekle spašavalo polovično uključivanje u tzv. manjinskih koprodukcija (onih u kojima su hrvatski koproducenti bili tek pomagači, a ne nositelji realizacije). Ipak, za onog tko je mogao izdržati gledanje barem četiri filma dnevno, upravo su strani filmovi mogli biti dostoјna utjeha za nedovoljne domeće naše produkcije, pa je i to doprinijelo znatnom broju gledatelja međunarodne konkurenčije. Ponekad se ta publika osporava, jer je ulaz na većinu filmova besplatan. Ipak, u vremenu u kojem u našim kinima ni svaki američki *blockbuster* ne može računati na značajniji komercijalni uspjeh, ovakvo otvaranje vrata značajnijem broju gledatelja za vrijedne filmove nastale izvan hollywoodskih komercijalnih zakonitosti može potaći na ponovni odlazak u kino i one koji nisu ljubitelji Hollywooda, a i mlađu publiku zainteresirati za djela različitih tendencija.

Ove godine su u tom međunarodnom programu najviše domete dosegnula uglavnom djela veterana. Nedvojbeno najatraktivniji briljantno je režirani triler *Pisac iz sjene* (*The Ghost Writer*, 2010), vjerojatno jedno od najboljih ostvarenja u bogatom opusu sedamdeset sedmogodišnjeg Romana Polanskog, koji je napisao i scenarij prema romanu *Duh* (*The Ghost*, 2007) Roberta Harrisa. Već uvodna sekvenca pristajanja trajekta na otok u kišnoj noći pokazuje da će filmski izričaj biti bliži Hitchcocku nego suvremenim trilerima prepunima akcije i kratkih kadrova koji ubrzavaju tempo. Polanski ponajprije stvara atmosferu zahvaljujući iznimno sugestivnoj, zlokobnoj glazbi Alexandra Desplata i efektnoj kameri Pawela Edelmana, precizno vodeći ritam montaže prema stvaranju napetosti iz onoga što se više naslućuje nego vidi. Zato će se tek postupno saznati da je auto, kojem se ne

pojavljuje vozač da ga izveze s trajekta, pripadao piscu koji je pomagao bivšem britanskom premijeru Langu (Pierce Brosnan) u pisanku autobiografije. Intrigantnu temu o novom piscu iz sjene (Ewan McGregor), koji za velik honorar preuzima posao i otkriva da je preminuli pret-hodnik u svom prilično konvencionalnom i ne naročito uzbudljivom rukopisu ostavio ključ za pronalaženje tajni koje o premijeru nitko ne zna, pa čak ni oni koji ga poput njegova ministra vanjskih poslova optužuju za krive poteze poput davanja odobrenja za mučenje uhičenika u "ratu protiv terorizma". Čitav niz obrata u traženju istine otkriva se ne samo u rijetkim pojedinačnim dramatičnim trenucima potjere, pokušanih ili realiziranih umorstava, nego čak i više iz odnosa među glumački kompleksno ostvarenim likovima. McGregor briljira u stalnom poigravanju na rubu, s "maskom" profesionalca kojeg "samo" zanima da obavi dobro plaćen posao, ali i kao čovjeka koji želi otkriti istinu, jer živi u svijetu kojim vladaju sile koje se rijetko mogu i naslutiti. Uz to je uvrijeđen i kao pojedinac koji želi kazniti one koji ga zavaravaju misleći da nije dovoljno inteligentan da bi prozreo njihove namjere. Brosnan bivšeg britanskog premijera tumači kao efektnu karikaturu, naglo preskačući iz poze šarmera u nasilne reakcije kada mu se nešto ne svidi, pokazujući na taj način da mu grubost služi za prikrivanje slabosti. Iako uspostavljanje odnosa između bivšeg vode i njegova pисца prolazi kroz niz vrlo zanimljivih situacija i preokreta, pravi je antagonist premijerova supruga Ruth (Olivia Williams), koja se prikazuje slabom, napuštenom ženom koju muž vara s tajnicom (atraktivna i autoritativna Kim Cattrall), pa kao za utjehu spava s piscem. No, zapravo, ona još uvjek povlači sve konce i političkih i ubilačkih igara, i to za američke interese. Tako politički triler Polanskog možda može privući površnjeg gledatelja paralelama s Tonyjem Blairom (fabula ipak ne prati stvarne događaje), ali će pažljivijeg ljubitelja filma oduševiti preciznim oblikovanjem svakog, pa i najsigurnijeg detalja u stvaranju



Princeza Montpensier

značenjski bogate i kompleksne slike mehanizama vlasti u suvremenim, tek naizgled demokratskim društvima. A vjerojatno će se i oni koji nisu pretjerano skloni teorijama zavjere priupitati kako to da su Sjedinjene Američke Države upravo nakon ovog filma toliko pojačale napore za izručenjem Polanskog američkom sudu zbog pedofilskog događaja od prije gotovo 40 godina.

Potpuno suprotan pristup značajnoj temi imala je u *Lourdesu* (2009) Austrijanka Jessica Hausner, jedna od rijetkih mlađih autor(ic)a koja se u ovoj konkurenciji ravno-pravno nosila s veteranim. Hodočašće u najpoznatije katoličko svetište mlade, gotovo potpuno nepokretne Christine potaknuto je više bijegom od osamljenosti i potrebom za društvom, no vjerom u čudo ili naglašenom religioznošću. Pa ipak baš ona (privremeno?) ozdravlja, a redateljica prati radnju i njene obrate gotovo dokumentarističkim stilom, ne opredjeljujujući se ni za vjeru u čudo, ali ni za njegovo osporavanje. Iako film fascinantno prikazuje i one koji su stigli na hodočašće, najčešće puni vjere u čudo, a i one koji u Lourdesu žive, rade ili pomažu teže bolesnima, za vrhunsku vrijednost filma iznimno je zaslужna francuska glumica Sylvie Testud izvanredno dojmljivim tumačenjem protagonistice – od početka u

kojem joj jedino glava nije paralizirana, do izvanredno uvjerljivog fizičkog izraza postupnog vraćanja života u njezine udove i ustajanja iz kolica.

Ima naravno i redatelja koji drže da se uspješni filmovi stvaraju povezivanjem značajne teme sa zanimljivim sudbinama pojedinaca i njihovim međusobnim odnosima koje podjednako određuju i prijelomna zbivanja i ljubavna priča. Tako nekada popularni talijanski glumac Michele Placido, koji je postao sve uvaženijim redateljem, u *Velikom snu* (*Il grande sogno*, 2009) studentski revolt u Italiji 1968. sagledava iz vizure dvoje protagonisti koji se međusobno privlače iako su na suprotnim stranama. Nicola potječe iz siromašne obitelji i želi studirati glumu, ali se zbog preživljavanja zapošljava u policiji koja ga koristi kao špijuna među studentima. Jedna od najradikalnijih u njihovim redovima je Laura, koja potječe iz više srednje klase, a pomalo paradoksalne suprotnosti protagonisti i amplitude njihove veze pomažu Placidu da prilično dojmljivo i kompleksno prikaže vrijeme koje je bitno obilježilo nedavnu talijansku prošlost. Godina 1968. još je dramatičnije mijenjala sudbinu Čehoslovačke nakon intervencije snaga Varšavskog pakta, a Vladimír Drha u *Engleskim jagodama* (*Anglické jahody*, 2008) nastoji

povezati dojmljivost situacije s bizarnim mladim protagonistima. Tomaš želi emigrirati bez obzira na ljubav prema Tani (koja ga voli, ali je trudna s drugim). Plan mu propada zbog sovjetskih tenkova, pa odlazi s Tanom u vikendicu, gdje zatekne ruskog vojnika koji želi pobjeći na Zapad. Film posjeduje tipično češki spoj tragike i komike, niz vrlo zanimljivih epizodnih likova koji daju ljudsku dimenziju zbivanjima, ali mu protagonisti nisu dovoljno uvjerljivi, pa tako i ovaj film pokazuje zašto Drha i pored poodmaklih godina i niza režija nije naročito poznat izvan svoje domovine.

A da je autorsko umijeće važnije za domete filma od njegove teme uvjerljivo je pokazao Kinez Quan'an Wang filmom *Odvojeni zajedno* (*Tuan yuan*, 2010). Doduše, radnju pokreće građanski rat u Kini koji je završio prije 60 godina. Nekadašnji vojnik poraženih nacionalističkih snaga prisiljen je na povlačenje na Tajvan, a njegova trudna djevojka ostaje u Šangaju. Kada konačno može ponovno doći u Kinu, on želi nastaviti tu davnu ljubavnu priču. Iako je teško povjerovati u tu pretpostavku, uvjerljivi glumci, sugestivna slika suvremenog života i njansirane, često neočekivane reakcije brojne obitelji, koja je prisiljena preispitati svoje odnose, Wangov film čine jednim od najzanimljivijih ostvarenja festivala. Atraktivna režija drugog Kineza, Pou-Soi Cheanga, u prvoj polovici *Nesreće* (*Yi ngoi*, 2009) obećavala je da će oslanjanje na bogatu tradiciju hongkonških trilera tog nekadašnjeg asistenta velikog Johnnieja Toa (koji je ovdje koproducent) donijeti pravo remek-djelo u originalnoj priči o bandi ubojica koji su majstori u prikazivanju svojih nedjela kao nesreća. No, kada jedan od njihovih planova propada zbog nesreće, njihov vođa počinje sumnjati da su i oni mete nekog još sposobnijeg. Tu film gubi ritam, posebice u brojnim scenama u kojima autor nedovoljno uvjerljivo nastoji raščlaniti psihološke motive protagonistova ponašanja.

Zato je u žanrovskom bavljenju zanimljivim suvremenim temama kao cjelina mnogo uspjeliji njemački znanstvenofantastični *Transfer* (2010), koji ne samo da unatoč vrlo skromnom proračunu djeluje vizualno vrlo bogato, nego i kroz priču o presađivanju duša starih bogataša u mlada tijela na zanimljiv način ukazuje na neke od bitnih problema današnjeg svijeta – od eksploatiranja Afrike i njenih stanovnika do opsесije mladošću. Drugi je to film Hrvata Damira Lukačevića, koji je odrastao i živi u Njemačkoj, potpuno drugačiji od njegova, također uspjela prvijenca *Oproštaj* (*Heimkehr*, 2004) o obitelji na-

ših gastarabajtera. Slovenac Igor Šterk u *9:06* (2009) na zanimljiv način povezuje krimić s art-filmom u neobičnoj priči o policijskom inspektoru koji se – istražujući zagonetno samoubojstvo – sve više identificira sa žrtvom. I danski redatelj talijanskih korijena Nicolo Donato spaja krimić s nekom vrstom art-filma u vrlo dobro režiranom *Bratstvu* (*Broderskab*, 2009) o neonacističkoj skupini i dvojici njenih članova koji doživljavaju za njih zabranjenu međusobnu ljubav, ali težnja prema senzacionalističkom prikazu te paradoksalne situacije ipak ne uspijeva potpuno zaokupiti gledatelja.

Još manje to polazi za rukom dvama vizualno iznimno dotjeranim filmovima. U filmu ceste *Daj mi ruku* (*Donne-moi la main*, 2008) Francuz Pascal-Alex Vincent prati dvojicu mladića, blizance koji pretežito autostopom putuju u Španjolsku na pogreb majke koju nisu ni poznavali. To je okvir za niz proizvoljno nanizanih, nemotiviranih epizoda, uglavnom seksualnih avantura, od kojih su neke homoseksualne, a koje bi trebale otkriti dublji odnos naizmjenične ljubavi i mržnje protagonista, no zapravo su pretekst za vizualnu atraktivnost i nemotivirano na-sumično nizanje bizarnih događaja. Fabulativno je promišljeniji *Samac* (*A Single Man*, 2009), prvijenac modnog dizajnera Toma Forda o sveučilišnom profesoru koji se želi ubiti nakon smrti svog dugogodišnjeg partnera, ali na kraju ipak ne uspijeva u potpunosti odoljeti ljepoti mladića koji mu se nude. No, i Ford se prvenstveno bavi vizualnom efektnošću kadrova, dok su mu osjećaji protagonista, koji bi trebali biti u središtu pozornosti autora, na rubu neuvjerljivosti. Ti promašaji manje bi zabiljavali da nisu praćeni izrazito pozitivnim reakcijama kako selektora najuglednijih festivala, tako i većeg dijela kritike, što pokazuje da se blistavo pakiranje praznine, karakteristično za nemali broj hollywoodskih uspješnica, probija i na područje koje bi se trebalo baviti nastojanjima dosezanja visokih filmskih vrijednosti, što je barem do sada podrazumijevalo da za visoke ocjene djela atraktivna režija nije dovoljna ako nije funkcionalno povezana s radnjom i slojevitošću značenja.

Za one kojima vatromet isprazne atraktivnosti dijela mlađih autora nije bio dovoljan, ipak je preostalo dovoljno zadovoljstva u djelima veterana koji se više ne moraju brinuti za nagle promjene moda, nego se ipak mogu baviti onime što ih doista zanima. Doduše, baš te promjene moda potisnule su u drugi plan velikog redatelja Jamesa Ivorya kojemu je trebalo nekoliko godina da završi *Grad*

*Pisac iz sjene*

posljednjeg odredišta (*The City of Your Final Destination*, 2009), prvi film nakon smrti njegova stalnog producenta Ismaila Merchanta, po scenariju Ruth Prawer Jhabvala s kojom surađuje već pola stoljeća. Taj film o iransko-američkom diplomantu književnosti koji želi napisati biografiju urugvajskog pisca samoubojice te mora u njegovu domovinu da bi za nju od obitelji ishodio dopuštenje, po vizualnoj profinjenosti, kompleksnim i sjajno odglumljenim likovima i kvalitetnim dijalozima može se mjeriti s mnogim Ivoryjevim prijašnjim filmovima o utjecaju različitosti kulturnih naslijeđa na sudbine protagonista. Neil Jordan je, pak, toliko uživao u *Ondine* (2009), svojevrsnoj bajci (ribar izvlači mrežom iz mora prelijepu djevojku) kombiniranoj s kriminalističkom pričom, da to uživanje prelazi i na gledatelja. Ipak, najkompleksniji film među djelima starijih autora namijenjenih inteligentnoj zabavi zahtjevnije publike bila je također bajka prepuna fantastike *Imaginarij Dr. Parnassusa* (*The Imaginarium of dr Parnassus*, 2009) Terryja Gilliama. O filmu se mnogo pisalo jer je tumač jedne od glavnih uloga Heath Ledger preminuo prije kraja snimanja, a Gilliam je za tumačenje iste uloge (u različitim svjetovima iza čarobnog zrcala) angažirao Johnnya Deppa, Judea Lawa i Colina Farrella. Oni koji su više analizirali film spominjali su naslijeđe Montyja Pythona, kako u efektnoj i neobičnoj vizualizaciji tako i u neposto-

janju čvrste fabule, kojoj se predbacivala proizvoljnost. Doduše, moglo se govoriti o varijaciji na faustovsku temu – dr. Parnassus (Christopher Plummer) sklapa okladu s đävom (Tom Waits), a otuda izvesti i sukob dobra i zla (iako je anarhoidni Gilliam dosta dvosmislen u pridavanju tih karakteristika dvojici protivnika). Ipak, čini mi se za smisao filma možda i najvažnijom scena u početku u kojoj dr. Parnassus i njegova malobrojna svita stalno pričaju priče, jer su uvjereni da će kad prestane pričanje priča i svijet prestati postojati. Da se ne radi o Gilliamu, moglo bi se pomisliti kako autor odaje počast pričanju priča (i u filmu naravno), ali kada zatim đavao zaustavi pričanje priča, a svijet ne propadne, očito je da će film upravo u potpunoj dekonstrukciji priče tražiti smisao prema kojem će onda vrlo uspjelo organizirati atraktivne, samo na prvi pogled nepovezane sekvence i tako ostvariti značenjski vrlo kompleksno ostvarenje.

Ipak, po virtuoznosti redateljskog postupka i preciznom promišljanju svih sastavnica i detalja Polanskem se pridružio francuski velikan Bertrand Tavernier. I on u *Princezi Montpensier* (*La princesse de Montpensier*, 2010) montažni ritam mijenja ovisno o značenju i unutrašnjoj napetosti prikazanih zbivanja. Efektna kamera Bruna de Keyzera i funkcionalna glazba Phillipa Sardea bitno doprinose atraktivnosti cjeline filma i uvjerljivoj rekonstrukciji vre-

mena vjerskih ratova u Francuskoj 16. stoljeća. U prvom je planu ljubavna drama princeze (Mélanie Thierry) koja je zaljubljena u vojvodu de Guisea (Gaspard Ulliel), ali se ipak povinuje očevoj zapovijedi da se uda za princa Montpensiera (Grégoire Leprince-Ringuet), koji uskoro mora u rat, a nju ostavlja na brizi svom tutoru i prijatelju (Lambert Wilson), junaku koji više ne želi ratovati nakon što je ubio trudnu ženu. I on se zaljubljuje u princezu, a nešto poslije i vojvoda d'Anjou, budući kralj Henri III. (Raphaël Personnaz). Prisila na brak je tek pokretač dramatičnih zbivanja koja Tavernier uspijeva učiniti zanimljivim današnjem gledatelju nijansiranim i bitno različitim odnosima između protagonistice i četvorice u nju na vrlo različite načine zaljubljenih muškaraca, koji uz to imaju i znatan utjecaj na povjesna zbivanja svog doba. I baš ta važna društvena uloga odlučno će ograničavati njihove mogućnosti za iskazivanje i eventualnu realizaciju osjećaja prema princezi, koja će se i sama, iako cijenjena i voljena kao jedna od najساموسvojnijih žena svoje epohe, slomiti u suprotnostima osjećaja i dužnosti. Da bi takav svijet približio današnjem gledatelju i učinio ga uvjerljivim, Tavernier je vrlo dobrom glumačkom ansamblu postavio težak zadatak da suspregnutom glumom, koja – u skladu s običajima tadašnjeg vremena – ne otkriva što osoba stvarno proživjava, ipak pronađu način za sugeriranje uskovitlanih osjećaja, kako bi te naznake dobile potpun smisao u odnosu spram okoline u kojoj ti likovi djeluju. Uspjeh u takvu oblikovanju protagonista bio je važan element u stvaranju snažne drame i kompleksnog prikaza vremena u kojem je ona bila moguća.

Žanrovski i tematski tomu blizak je vrlo dobar film znatno mlađeg Britanca Saula Dibba *Vojvotkinja* (*The Duchess*, 2008) u kojem Keira Knightley s naglašavanjem emocionalnih promjena vrlo dobro tumači također iznimno snažnu i inteligentnu naslovnu junakinju koja se s problemom dogovorenog braka te odnosom između iskrenih osjećaja i društvenih konvencija suočava u engleskom visokom društvu 18. stoljeća. Dibb suvereno

dostiže visoke domete BBC-jevih ekranizacija povijesnih drama, ali njihovu nadgradnju ne traži toliko u dubljem razumijevanju vremena u kojem se film zbiva, koliko u privlačenju šireg kruga suvremenog gledateljstva vizualnom atraktivnošću kamere Gyule Padosa i gotovo senzacionalističkim tretiranjem protagonistice kao neke vrste preteće suvremenih skandaloznih heroina koje iza provokativnog nastupa kriju toplu ljudsku dušu.

Mnogo je teže zaključiti što je svojom povijesnom dramom *Car* (Цар, 2009) želio postići ruski redatelj Pavel Lungin. Ova također vizualno raskošna kronika vladavine terora u 16. stoljeću (u vrijeme ruskog cara Ivana Groznog) kao da suprotstavlja užas diktature i duhovne vrijednosti koje predstavlja njegov nekadašnji prijatelj mitropolit Filip, ali se uglavnom bavi detaljnim ekraniziranjem najrazličitijih mučenja kojima car terorizira svakog za koga (uglavnom bezrazložno) pomisli da mu je neprijatelj, tako da se izmučeni gledatelj pita nije li redatelj sve to napravio jer i sam ponajviše uživa u krvavim, sadističkim scenama.

Ipak, ovaj pulski izbor filmova pretežito su sačinjavali vrlo vrijedni filmovi koji su na velikim festivalima s uspjehom prikazivani, a većinom i nagrađivani, a uglavnom su, uz nekoliko naglašenije modernističkih djela, predstavljali reprezentativan izbor nehollywoodskog mainstreama. To je na neki način već postala i tradicija ovog programa i njegovu prepoznatljivom odlikom unutar festivala koji se u posljednje vrijeme množe i u nas i u svijetu, te tako postaju alternativa redovitom kinoreertoaru kojim dominira američki komercijalni film. Osim malog broja najznačajnijih svjetskih festivala, te međunarodne smotre svoj značaj nalaze prvenstveno u vlastitoj sredini kojoj nude vrijedne i drugačije filmove. U tom kontekstu ovaj pulski program za naše gledatelje ima iznimno značenje, tim više što je dio tih filmova prikazan i u okviru ljetnih festivala u Rijeci, Dubrovniku, Splitu, Osijeku i Zagrebu, te je i tamošnju publiku upoznao s jednim značajnim aspektom suvremenog filma.

Igor Bezinović

Uhodani stroj

12. Motovun Film Festival, 26-30. srpnja 2010.

63 / 2010

Pregled medijskih komentara Motovun Film Festivala, objavljen 16. kolovoza 2010. godine na službenim web-stranicama festivala, i ove godine donosi niz već mnogo puta viđenih sintagmi, koje se iz godine u godinu ponavljaju u opisima ove manifestacije: "odličan provod", "opuštena atmosfera", "kulturni festival", "najveći mali festival", "filmska čarolija", "filmsko čudo", "fenomenalan provod", "jedinstveni festival"... Iako postoji stanovita vjerojatnost da možda doista već dvanaest godina zaredom svi novinari na sličan način zaneseno doživljavaju Motovun, medijsku prezentaciju "motovunskog čuda" potrebno je sagledati i kao rezultat inertnog usvajanja serviranih nam obrazaca mišljenja. Tako i u ovogodišnjem biltenu motovunskog festivala susrećemo slične, dobro nam poznate opise, ovaj put iz pera organizatora: "mali, nepretenciozni, neformalni, frenetično intenzivni", "petodnevno slavlje", "festival s najljepšim pogledom na svijetu", a saznajemo i da su organizatori "neopterećeni mjestom na rang ljestvici festivala" te čitamo frajersku frazu: "ne uspoređujemo se s drugima, radimo, naime, festival kakav se nama sviđa", koja kao da opisuje organizaciju privatne rođendanske zabave, a ne organizaciju jednog od najvažnijih filmskih festivala u državi, itekako ovisnog o izvanjskim političkim i ekonomskim faktorima.

Stvaranje mnijenja o festivalu kao neponovljivoj magiji sigurno ne bi bilo ostvareno bez dugogodišnjeg rada na promociji i sustavnom organizacijskom promicanju specifičnog identiteta festivala, što rezultira gotovo unificiranim, no redovito pozitivnim doživljajima komentatora. Tekstove o Motovun Film Festivalu bilo bi zanimljivo istražiti sustavnom sociološkom analizom sadržaja novinskih napisa, a njihova sličnost može se objasniti i činjenicom da se u užurbanom režimu pisanja o festivalu s lica mjesta rijetko može stvoriti vremenski odmak koji bi dopustio trezveniji pogled na filmove i organizaciju. Zanimljiva je iznimka članak objavljen u *Glasu Istre* u kojem se kritičar "drznuo" dirnuti u mit o savršenstvu Motovuna, naglašavajući jasno vidljive probleme kao što je kašnjenje projekci-

ja. Tekst je na službenoj internetskoj stranici festivala bio izdvojen i time stigmatiziran kao jedina negativna kritika u moru pozitivnih komentara, kao da se radi o osamljenom kritiziranju nečega čemu se objektivno nema što zamjeriti. Kao i svaka sastavnica kulture, i Motovun Film Festival je socijalni konstrukt: razumljivo je da organizatori svjesno mitologiziraju festival, ali zadaća novinskih komentara ne bi trebala biti da taj mit generiraju, već da reklamnu kampanju demistificiraju, postave u kontekst i istaknu nedostatke koje organizatori možda ne uviđaju ili ih svjesno prešućuju.

Osim što je motovunska "bajka" nanovo prepričana u medijima, ona je i organizacijski ostala nepromijenjena u odnosu na prethodne godine, što je jasno istaknuto i u festivalskom biltenu: "Kao i sve ove godine nismo mijenjali koncept festivala." Prije svega, tu je golema količina raznolikih filmova (94 filma iz trideset i četiri zemlje sa šest kontinenata), a u popratnome programu održan je niz izložbi, koncerata, performansa i alkoholno-gastronomskih zabava (u reklamnom "specijalnom izdanju" biltena festivala Motovun je predstavljen kao "srce hedonističkog raja"). Samo otvaranje ove je godine po mnogočemu nalikovalo prošlogodišnjem. Prošle su godine organizatori tražili od posjetitelja da prije projekcije filma za potrebe masovne fotografije pokazuju novac iz svojih novčanika (tema je bila recesija), a ove su godine posjetitelji u zrak trebali dizati plave kuverte (ovogodišnja je tema bila korupcija). I ove je godine festival otvoren parodijom na katoličku misu (sličnom parodijom je i zatvoren), a prošlogodišnji motiv plesa – plesni maraton po uzoru na film Sydneyja Pollacka *I konje ubijaju, zar ne?* (1969) ponovljen je u vidu "plesa na kiši" – po uzoru na film Stanleyja Donena i Genea Kellyja *Pjevajmo na kiši* (1952) – unatoč činjenici da kiša za vrijeme plesa uopće nije padala (ples se inače održao pod Siemensovim sponzorskim kišobranima). Uzgred rečeno, izvorni ples, ne na kiši nego na pljusku, spontano je otpesan na sjajnom koncertu Bambi Molestersa nekoliko sati nakon isforsirana Siemensova plesa. Ovogodišnji motiv plesa

ogledao se i u naslovnoj pjesmi, slovenskom hitu *Zemlja pleše* te u plesu slovenske glumice Nine Ivanišin na špici festivala, jer ove je godine Slovenija bila "zemlja partner" festivala.

Publici se na otvaranju obratio i neizostavni župan Ivan Jakovčić koji je i ove godine iznova bio oduševljen činjenicom da u Motovunu posjetitelji nose kratke hlače, što je za njega valjda simbol motovunske opuštenosti, pri čemu je smetnuo s uma da na +30° C u 21. stoljeću kratke hlače i nisu neko mjerilo opuštenosti. Taj isti Jakovčić samo je pet dana nakon otvaranja Motovuna opušteno govorio i na otvaranju porečkog Annalea, gdje je kritizirao angažirani postav selektora Slavena Tolja, te u maniri nadobudnog srednjoškolca pljunuo po postavu koji, prema njegovim visokim estetskim kriterijima, nema dovoljno visoku umjetničku vrijednost. Slaven Tolj odgovorio mu je intervjoum pod naslovom *Jakovčiću, nećeš nas pretvoriti u kičasti Motovun!* u *Večernjem listu* od 10. kolovoza 2010., u kojem govorí o korištenju kulture "kao dimne zavjese za ostale poslove i interes", o tome da izložba Annalea "nije prpošna poput Motovun Film Festivala, i da nema namjeru zabavljati", a usput je prokomentirao i popratni program Motovuna: "Jasna je u svemu tome odgovornost umjetnika koji kockiraju s političarima i krupnim kapitalom da bi si osigurali program i izveli svoju izložbu, zatvarajući oči pred time s kim rade. I onda imamo kičaste performanse poput onih s dijeljenjem plavih kuverti u motovunskom programu. Jasno je tko pristaje na to. Šerbedžija, naprimjer, jer je plaćen za to." Toljevi su citati izrazito atipični za prezentaciju Motovuna u hrvatskom medijskom prostoru i ukazuju na često prešućivanu ovisnost velikih kulturnih manifestacija o podršci iz krugova politike i poduzetništva, pa ih iz tog razloga ovdje dodatno apostrofiram.

Najvažniji aspekt Motovuna, filmski program, također nije koncepcijски mijenjan u odnosu na prošla izdanja. U tekstovima u katalogu, kao i u službenim novinama festivala, selektor glavnog programa Jurica Pavičić opisuje ga kao "organizirani kaos", čime želi objasnitи činjenicu da se prikazuju stilski i tematski nepovezani filmovi. Pavičić ističe da selektori u svojem radu svjesno odbijaju bilo kakvo tematiziranje ili profiliranje izabranih filmova, što princip odabira motovunskih naslova čini poprilično nejasnim vanjskom promatraču. Svojevrstan alibi on pronalazi u tezi o "motovunskom žanru": "Odlučili smo nastaviti s politikom šarenog kaosa, veselog i ponekad šokantnog eklekticizma gdje se filmovi ne biraju po tome što pripadaju

nekom zemljopisu, rodu ili žanru, nego ih činjenica da su ovdje 'genetski mutira' i, nadamo se, pretvara u primjerke našeg intuitivnog, *ad hoc* žanra 'motovunskih' filmova." Nažalost, prikazivanje raznorodnih filmova na istom mjestu i u isto vrijeme ne stvara time i posebnu filmsku vrstu, niti te filmove to može "genetski mutirati". Kada tome ne bi bilo tako, svi bi festivalski selektori mogli eventualno ne-postojanje jasnog kriterija opravdati postojanjem svojega "intuitivnog *ad hoc* žanra", pa bismo tako imali intuitivni *ad hoc* žanr filmova canneskog festivala, intuitivni *ad hoc* žanr filmova berlinskog festivala, intuitivni *ad hoc* žanr Zagreb Film Festivala itd. Eklekticizam pri odabiru filmova opravdana je odluka mnogih festivala, čak kada taj eklekticizam nije i "veseo" ili "šokantan", ali *neintuitivno* traženje zajedničkog nazivnika filmovima prikazanim na Motovunu bio bi jalov posao.

Rajko Grlić je 1999. godine na prvom izdanju Motovun Film Festivala zapisao svoje viđenje osnovnih kriterija za izbor filmova, koje je ponovno objavljeno i u ovogodišnjem katalogu povodom Grlićeva umirovljenja s pozicije umjetničkog direktora, pa su ti kriteriji opisani kao "mali dobri filmovi posvećeni ljudima i njihovim svakodnevnim sudbinama. Filmovi rađeni u razmjeru malim produkcijama, koji su se snagom svojih priča uspjeli nametnuti svijetu, bez obzira na kraj ili jezik iz kojega potječu." Već je i površnom promatraču jasno da se radi o dopadljivoj, ali ne odviše preciznoj formulaciji. Naime, prikazivanje "dobrih" filmova koji se uspijevaju "nametnuti svijetu" trebao bi biti cilj doslovno svakog festivala, u filmove "posvećene ljudima" spadaju gotovo svi filmovi osim dokumentarnih filmova o životinjama, a tema "svakodnevnih sudsina" doista se često javlja na motovunskom repertoaru, ali se među 94 prikazana filma može naći na desetke onih koji ne tematiziraju svakodnevnicu – iz glavnog programa navedimo samo brutalni *Srpski film* (Srđan Spasojević, 2010) o bivšem pornoglumcu, ili danski film *Valhalla se budi* (*Valhalla Rising*, Nicolas Winding Refn, 2009) o vikingškim avanturama. Grlićeva formulacija imala je znatno više smisla 1999. godine kada su kinematografske okolnosti bile znatno drugačije. Pavičić u svojem tekstu zanimljivo kontekstualizira prvi i ovogodišnji Motovun, ukazujući na kulturno bitno siromašniju Hrvatsku krajem devedesetih, u kojoj je kinoprikazivanje filmova koje Grlić ugrubo opisuje bila prava rijetkost. Pavičić se zato danas iskreno pita: "Što u tom obilju preostaje raditi Motovunu, što možemo napraviti mi, a da već ne rade drugi?" S obzirom na eklektičnost

filmskoga programa, selekcija filmova nije faktor koji Motovun profilira u šumi filmskih festivala. Drugim riječima, ono što Motovun čini posebnim nisu filmovi, tobože klasificirani u "motovunski žanr", nego prije specifičan motovunski ambijent te, danas to već možemo reći, tradicija. Filmski je program, kao i prijašnjih godina, bio podijeljen na Glavni program (u kojem je prikazano 27 filmova) te na sljedeće popratne programe: Novi slovenski film (dugometražni igrani te kratkometražni igrani i dokumentarni filmovi), Motovun Online (natjecateljski program šesnaest kratkih filmova), Angažirani Motovun (program koji financira Erste fondacija, većinom posvećen traffickingu), program Nagrade Bauer (tri filma iz natjecateljskog regionalnog programa), program O ljudima, mačkama i psima (šest nepovezanih filmova) te projekcije gostiju festivala: Motovun Maverick Award (filmovi Terryja Jonesa), U čast Karpa Godine, U čast Juliena Templea te U čast Razvana Radulescu. Činjenica da su iste godine u Motovunu gostovali poznati britanski komičar i redatelj Terry Jones, cijenjeni rumunjski scenarist i redatelj Razvan Radulescu te britanski dokumentarist Julien Temple stvar je zbog koje organizatorima treba skinuti kapu, jer se doista radi o autorima koji, svaki na svoj način, predstavljaju važnu alternativu klasičnim obrascima filmskoga stvaralaštva, tako da je zadaća Motovuna kao mjesta koje skrbi o drugaćijim filmskim svjetonazorima samim time za ovu godinu ispunjena.

Svi su gosti dugo i iscrpno odgovarali na brojna pitanja posjetitelja na izvrsno posjećenim neformalnim "doručićima u Motovunu", na terasi ispred hotela, čime je ponovno omogućeno svojevrsno labavljenje granica između autora i gledatelja. Terryju Jonesu dodijeljena je nagrada Maverick, koja se dodjeljuje za "nepokornost, umjetničku beskompromisnost i tvrdoglavost". Filmovi *Brianov život* (*Life of Brian*, 1979) i *Sveti gral* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) po prvi su puta na ovim prostorima službeno prikazani na kinoplatnu, a Jonesovo je dvodnevno gostovanje, očekivano, bilo tretirano kao glavna medijska senzacija. Julien Temple je, pak, bio prisutan na motovunskim projekcijama, ulicama i kafićima od početka do kraja festivala. Nakon što smo 2007. godine imali priliku pogledati dokumentarni film *Joe Strummer: The Future Is Unwritten*, ove su godine prikazana još tri njegova dokumentarna ostvarenja, a njegovim posljednjim filmom *Rekvijem za Detroit* (*Requiem for Detroit*, 2010), o danas sablasno praznom nekadašnjem detroitskom industrijskom raju, festival je i zatvoren.

Posebno aktualno bilo je gostovanje Razvana Radulescu, koji je svojim relativno kratkotrajnim radom u posljednjih devet godina stekao epitet jednog od najinventivnijih scenarista današnjice. Kao i Jones i Temple, i Radulescu se može smatrati svojevrsnim *maverickom* na svome polju. Godine 2005. u Motovunu redatelj Cristi Puiu i suscenarist Razvan Radulescu osvajaju glavnu nagradu filmom *Smrt gospodina Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, 2005) a ove godine se njima u čast prikazao njihov prvi zajednički film (ujedno i prvi film obojice autora), *Roba i lova* (*Marfa si banii*, 2001). Ovaj niskobudžetni, scenariistički i režijski izrazito jednostavan film, bio je prvi proplamsaj novog rumunjskog minimalističkog realizma, čiji je Radulescu neizostavni kotačić. Danas se rumunjski filmovi po nacionalnoj osnovi trpaju pod zajednički stilski nazivnik "novoga vala", ali unatoč nekim sličnostima (jednostavnost, naglašenost scenarija, otvorenost početka i kraja, tema sumorne sadašnjosti), zbog stilске šarolikosti rumunjskih autora Radulescu taj termin ne priznaje. U Glavnome programu Radulescu je sudjelovao s dva filma, kao suscenarist u filmu *Utorak nakon Božića* (*Marti, dupa craciun*, Radu Muntean, 2010), a kao suredateљ (sa svojom djevojkom Melissom de Raaf) u njihovu redateljskom prvjencu *Prije svega, Felicia* (*Felicia inainte de toate*, 2009). Spomenuti minimalizam (malen broj uloga, lokacija i scena, kratko filmsko vrijeme) odlika je i tih filmova: u prvome se na izrazito precizan način opisuje kratka povijest raspada jednoga braka u priči iz koje je vidljivo da je Radulescu genijalan scenarist, zato što je ujedno i nevjerljivat dijagnostičar ljudskih osjećaja i emocija te vrstan poznavatelj ljudske psihologije i socijalnih odnosa. U filmu *Prije svega, Felicia* naglašeniji je formalistički, *art element*, jer filmsko je vrijeme još zgušnutije, a radnja još škrtija. Prateći odlazak žene iz Bukurešta u Amsterdam redatelji uspijevaju ocrtati specifične obiteljske odnose posve atipičnim odabirom scena (radnje nužne za klasični narativni film gotovo su neprimjetne jer su najzgled redundantni elementi zadržani u scenariju).

Što se preostalih ovogodišnjih nagrada tiče, valja istaknuti nove kriterije za dodjelu Nagrade Bauer. Sada u odabiru najboljeg filma sudjeluje cijeli niz filmskih stručnjaka iz regije, čime se očito želi parirati Sarajevo Film Festivalu, koji se ove godine održao u isto vrijeme kao i Motovun, a koji nastoji prisvojiti titulu najvažnijeg mjestu za dodjelu nagrada regionalnim ostvarenjima. Ove godine je nagrada dodijeljena Devičevim i Jurićevim *Crncima* (2009) koji su igrom slučaja time dvije godine zaredom prikazani na Mo-

tovunu. Festival je otvoren francuskim filmom *U početku* (À l'origine, Xavier Giannoli, 2009) kojem je dodijeljena Nepotkupljiva nagrada u suradnji s Transparency International Hrvatska, a pod sponzorstvom spomenutoga Siemensa. Iako je u promotivnim materijalima festivala rečeno da je za tu nagradu bilo nominirano osam filmova, ostaje nejasno koji su to filmovi bili nominirani te tko je točno bio u žiriju za dodjelu te nagrade. Opravdanost prikazivanja filma *U početku* na otvaranju festivala je osim toga i vrlo upitna, jer tema korupcije u filmskom programu, izuzevši taj film, uopće nije obrađena, a ova priča o prevarantskom poduzetniku definitivno ne spada u navedene Grlićeve kriterije za odabir filmova. Naime, radi se o filmu koji očito sadržava umjetno ubacivanje elemenata romantike i *suspensea*, kako bi se istinita priča nasilno učinila napetijom i zanimljivijom prosječnom gledatelju, što je jasan odmak ka hollywoodskim principima gradnje priče – gotovo isti prigovor može se uputiti i filmu *Male lisice* (Little Foxes, 2009) debitantice Mire Fornayove, koji, sudeći po glasnim reakcijama publike za vrijeme projekcije, kao daje zalutao u ovogodišnji program.

Žiri kojim je predsjedavao Karpo Godina dodijelio je Propeler Motovuna peruanskom filmu *Listopad* (Octubre, 2010), koji su režirali debitanti Daniel i Diego Vega Vidal, a koji je ove godine ovjenčan i nagradom Un Certain Regard u Cannesu. Tema filma je briga hladnog lihvara o pronađenom ostavljenom novorođenčetu. Radi se o žanrovski nedefiniranom filmu koji istovremeno koketira s crnom komedijom, psihološkom dramom i art-filmom, tako da se osjeća i utjecaj američkog nezavisnog filma: u škrtom raskadrišavanju učestalih scena za stolom nalik Jar-muschevu filmu *Kava i cigarete* (2003) te u motivu glavnog lika negativca koji doživljava prosvjetljenje nalik Ferrarinu *Okorjelom policajcu* (1992); ali i europske kinematografije (tematska bliskost Bressonu), kao i peruanskih etnografskih motiva (u scenama procesija kakve su viđene i prošle godine na Motovunu u peruanskem art-filmu, pobjedniku Berlina 2009, *Mlijeko tuge* (La teta asustada, Claudia Llosa, 2009).

Nizu zanimljivih momenata unatoč, film ne odiše originalnošću, nego prije efektom "već viđenoga", čemu doprinosi i neobična činjenica da je u sklopu ovogodišnjeg Motovuna prikazan još jedan film u kojemu ljudi pronalaze ostavljeno dijete. Radi se o talijanskom filmu *La Pivellina* (2009) životnih partnera Tizze Covi i Rainera Frimmele.

Autori su inače dokumentaristi, a ovdje improvizirajući s

naturšćicima ostvaruju neobičan spoj igranog i dokumentarnog filma. U radu su se rukovodili principom u kojem su scenaristički scene precizno definirali, ali su glumačke izvedbe i dijalazi improvizirani na licu mjesta. Film i snimatelski podsjeća na dokumentarni film, čime je stvoreno djelo koje načelno podsjeća na radove Želimira Žilnika, ali za razliku od Žilnikovih filmova, ovdje su natruršćici bliski prijatelji autora filma i stoga dјeluju potpuno realistično i neopterećeno prisutnošću kamere.

Kombiniranjem igranog "namještanja" i dokumentarističkog realizma dosljedno se poigrao i Michelangelo Frammartino u filmu *Četiri lica* (Le quattro volte, 2010), koji je također prikazan na ovogodišnjem Cannesu. U Motovunu je film osvojio dvije nagrade: nagradu međunarodnog žirija filmskih kritičara FIPRESCI i posebno priznanje žirija glavnoga programa. Film je u katalogu motovunskog festivala pogrešno antropocentrički definiran kao djelo koje "progovara o pastiru i stadu u kojem je on možebitno ponovno rođen", jer bit je ovoga filma upravo to da se ne radi o priči o čovjeku, već da je čovjek tek jedna od četiriju ravnopravnih životnih sfera koje obuhvaćaju ljude (pastir), životinje (koza), biljke (stablo) i neživu tvar (ugljen i dim). Iako film ne sadržava gotovo nikakvu radnju niti dijalog, a traje gotovo sat i pol, slijed snimki karakterističnih za kabiljski ruralni prostor gledatelja uvlači u audiovizualnu metafizičku tezu o tijeku životnoga ciklusa, pa stoga ne čudi da su takav tip filma nagradili upravo članovi međunarodne kritičarske udruge FIPRESCI.

Jedan od komentara filma *Vosak* (Beeswax, 2009), sjajnog trećeg filma američkog nezavisnog redatelja Andrewra Bujalskog, prikazanog u Glavnom programu, na Internet Movie Databaseu glasi: "Upravo sam pogledao ovaj film i nisam uopće siguran da bi se to što sam pogledao uopće trebalo nazivati filmom." Temeljito sabiranje filmova koji na taj način pomicu granice u svijesti gledatelja na festivalu kao što je Motovun, bilo bi u skladu s umjetničkim načelima ovogodišnjih gostiju festivala, te pogotovo u skladu s konceptom nagrade Maverick. Stoga smatram da bi tematsko i stilsko sužavanje filmskog programa moglo donijeti samo pozitivne učinke. Profiliranje festivala u tome smjeru zasigurno bi doprinijelo razvoju identiteta Motovuna kao festivala maverick-filma, čime se ne bi ugrozio i neizostavni identitet "festivala s najljepšim pogledom na svijetu", festivala "petodnevног slavlja" ili Motovuna kao "hedonističkoga raja".

KINOREPERTOAR

Cesta

(The Road, John Hillcoat, 2009)



63 / 2010

Za razliku od braće Coen, velikih i već naširoko cijenjenih filmaša, koji su se primili ekranizacije pretposljednjeg romana Cormaca McCarthyja *Nema zemlje za starce*, adaptacije njegova posljednjeg romana *Cesta* prihvatio se australski redatelj John Hillcoat, našoj publici vjerojatno poznat po filmu *Uvjeti predaje* (*The Proposition*, 2005), čiji scenarij i glazbu supotpisuje kulturni australski glazbenik Nick Cave. *Cestom* je McCarthy osvojio Pulitzerovu nagradu za 2007. godinu, a kako je radnja romana postapokaliptična, moglo bi se pominjsiti kako je netko nakanio uzeti hvaljenu knjigu, provesti masakr nad njom i pretvoriti je u hollywoodski *blockbuster*. Nasreću, temeljna prepostavka filma bila je ostati u duhu romana.

Vrsnost knjige leži kako u odbacivanju uobičajenog postapokaliptičnog narativnog obrasca (čitaj: horde zombija/mutanata koje naviru dok im junaci odrubljuju glave), tako i u samom stilskom izričaju koji je hladan i surov

poput svijeta kroz koji otac i sin prolaze. Objašnjenje same apokalipse vješto je izbjegnuto – sve što saznajemo vrijeme je kada su satovi stali i tek pokoja natuknica o vatrama koje su stale harati svijetom. Ono što likove najviše muči, pa i više od susreta s "lošim ljudima", jest gdje će naći sljedeći obrok, što će kada im se cipele istroše i kako se održati suhim u sve hladnijoj zimi na cesti. Utoliko *Cesta* predstavlja možda najstrašniju viziju budućnosti, mnogo strašniju od one kakva je prikazana u *Pobješnjelom Maxu* Georgea Millera, gdje različite bande haraju cestama u potrazi za ostacima benzina, pa čak i od one u *Djeci čovječanstva* (Alfonso Cuarón, 2006), gdje se posljednje dijete rodilo prije osamnaest godina. U *Cesti* se ne radi o povratku nekakvim "primitivnjim" oblicima ekonomске proizvodnje ili pokušaju održavanja koliko toliko funkcionalne države i društva. U *Cesti* naprsto ne postoji nikakva ekomska proizvodnja, nema čak ni one

minimalne poljoprivredne, a od države nema ni d. Svijet je u potpunosti oronuo, sve su biljke i životinje pomrle, sunce se više niti ne vidi kroz pepeo koji prekriva čitavu atmosferu, a sve što izbjeglicama što lunjaju cestama preostaje jest rovati jest kroz davno ispraznjene supermarketete u nadi za limenkom Coca-Cole koja je ovuda već prošlima nekako izmagnula.

Ako suvremena postapokaliptična fikcija kapitalizira na (ne)svjesnoj brizi nad rasopom postojećih mreža proizvodnje, distribucije i potrošnje, tada *Cesta* do krajnje konzekvencije provodi zamišljanje svijeta u kojima su ti modeli potpuno nedostupni. Drugim riječima, ono malo čovječanstva što je ostalo u *Cesti* predstavlja potrošačko društvo zaoštreno do svog idealnog tipa koje, izbacivanjem mu proizvodne baze pod nogama, biva sunovraćeno u potpuni jad. Nitko u tom svijetu ne može više ništa proizvesti i ostalo im je samo onoliko života koliko mogu naći u konzervama hrane na koje se može nabasati samo još tu i tamo. Postoje dakako i oni "loši ljudi" koji će se okrenuti hvatanju ljudi i njihovu klanju, ali čak ni oni ne predstavljaju nikakav proizvodni kapacitet. Kada zakolju posljednjeg čovjeka, i oni će skapati od gladi. Bitnu razliku između "dobrih" i "loših" stoga možda ne bi trebalo tražiti ni u moralnim stavovima, jer kako radnja odmiče, otac se ionako duboko kompromitira, posebice načinom na koji se obraćunava s kradljivcem svojih stvari. Razlika, vjerujem, leži u tipovima osnovnih cilja na kojima to novo idealno potrošačko društvo počiva. Dok je društvo "dobrih" u pravilu obitelj (otac i sin u prvom redu, ali i prelazak sina u novu obitelj na kraju knjige), društvo "loših" korporacija je u Lockeovu smislu – skupina koja se organizira u poduzeće sa zajedničkim ciljem – u ovom slučaju hvatanja i jedenja drugih.

No oca (Viggo Mortensen) i sina (Kodi Smit-McPhee) redatelj Hillcoat i scenarist Joe Penhallne ne štede ništa više od McCarthyja. Gotovo sve implikacije o debaklu potrošačkog društva prisutne u knjizi našle su svoje mjesto i u filmu. Štoviše, scena iz filma (kojoj ne postoji izvornik u knjizi), gdje skupina ljudi trči za majkom i sinom, sustiže ih, te na njih udara srpsvima i mačetama, najbolja je ilustracija opreke obitelji i korporacije. S druge strane, film odlučuje prešutjeti upravo najstrašniju mogućnost ekonomskog modela takva potrošačkog društva koju knjiga ipak nudi između redaka – obitelj koja proizvodi. Dakako, jedino što obitelj u ovakvim uvjetima može proizvesti su djeca, koja bi odmah po rođenju završila u

kotlu. Takva obitelj upravo je najgora noćna mora novog svijeta jer služi kao stalni podsjetnik da je i "dobrima" i "lošima" mogućnost kanibalizam stalno na pameti i da je upravo obitelj, a ne korporacija, ta koja kroz svoju krajnje izopačenje pruža mogućnost održivosti.

Linda Hutcheon poučila nas je da je kriterij vrednovanja adaptacije po tome koliko je ona vjerna tekstu koji se adaptira neadekvatan, jer osim što arbitarno postulira "izvornik" kao referentnu točku analize, kromice unosi i dubiozan etički stav prisutan u konceptualizaciji "vjernosti". Ipak, u slučaju kao što je ovaj, kada se adaptacija dobrano trsi prenijeti događaje i atmosferu knjige i kada se diskurs koji okružuje produkciju poziva na vjernost izvorniku, legitimno je proučiti do koje mjere film to i provodi. Tmurna fotografija Javiera Aguirresarobe urednjena u sivilo, uz izbjegavanje uočljivih kompjuterskih grafičkih efekata (korišteni su ponajviše za eliminaciju zelenila iz kadra), vizualni je pandan odrještom i grubom McCarthyjevu izričaju. Zanimljive su i stvarne lokacije na kojima je snimano; napušteni dijelovi Pittsburgha, krajolici u blizini New Orleansa poharani uraganom te napuštena petlja u Pennsylvaniji svojom profilmskom zbiljom daju dodatni poticaj čitanju filma kao kritike trenutnih ekonomskih modela postindustrijskog društva. Formalno govoreći, ključna je razlika između filma i knjige u odnosu na pripovjedač/fokalizatora. Dok je u knjizi pripovjedač transparentan, a otac lik kroz koji se radnja fokalizira, u filmu otac preuzima ulogu voice-over pripovjedača koji nerijetko prenosi dobar dio dijaloga, koje on i sin vode u knjizi, a fokalizacija zapravo izostaje. To u krajnjoj konzekvenci proizvodi ključnu razliku između filma i knjige na tematskoj razini.

U filmu, mnogo više nego u knjizi, oca progoni uspomena na ženu (Charlize Theron) koja je sina rodila nakon neidentificirane kataklizme i koja se nakon toga nije psihološki oporavila. Od tada nadalje, žaleći što je uvela sina u takav svijet, ona pokušava uvjeriti oca da učine skupno samoubojstvo, a pošto on na to ne pristaje, ona odlazi u noć i nestaje. Bojom bogati snovi noćima pohode oca; oni su uspomena na svijet prije katastrofe u kojima majka igra ključnu ulogu. Duge šetnje praćene su sjetnom ekstradijegetskom glazbom, koja također evocira nostalгију. Naposljetku, u filmu je i umiranje oca na obali povod za još jedan (sada prostorno motiviran) flashback na ljubavne užitke oca i majke.

U knjizi, za razliku od toga, otac se relativno brzo rješa-

va uspomena na svoju ženu i uopće uspomena na čitav svijet kojemu je došao kraj, po čijim ostacima on sada prebire zajedno sa sinom. U knjizi ključni su razgovori koje vode on i sin (u filmu skraćeni tek na pokoju sentenu *voice-over* pripovjedača) po kojima postaje jasno da je upravo sin najveća nepoznanica oca. Sin je taj koji oca ostaj nedokučiv, on je rođen u novom svijetu, on nikada nije vidio ptice, plavo more, on ne zna što su to cigarete, alkohol ili Coca-Cola. U jednom trenutku, kada otac i sin nađu privremeno sklonište krcato hranom, otac se počasti cigaretom i viskijem; užitak koji otac pritom odaje u potpunosti zbujuje sina; videći to, otac se nasmije i kaže mu kako mora da izgleda kao da je s drugog planeta. No ono što je u knjizi ključno, i čemu fokalizacija preko lika oca uvelike pomaže jest to što je i oca, ali i čitatelju, upravo sin taj koji je nedostupan. Veoma pošten formalni postupak, mora se reći, jer iako bismo mogli zamisliti takav svijet, i donekle kako bismo ga mi doživljivali, ono kako ga doživljava netko tko je u njemu rođen, komu se u ovom svijetu redovito opskrbljениh supermarketa nije mnogo ni govorilo, bilo komu tko je živio s tekućom vodom i grijanjem mora biti nepojmljivo.

Optimističan kraj, gdje sin nakon očeve smrti nailazi na obitelj koja ga posvaja, uvelike odskače od tmurne atmosfere čitava filma. Još je veće iznenađenje što otac jasno daje do znanja da ih na obali ne čeka nikakva ze-

mlja meda i mljeka te da je zabluda očekivati da ih ondje očekuje nešto bitno drugačije nego u unutrašnjosti. Na prvi pogled čini se da razlog takvoj strukturnoj asimetriji valja tražiti u hollywoodskom "zahtjevu" za sretnim krajem, da se usprkos, po mom mišljenju jednim od najhribrijih tretmana postapokalipse u Hollywoodu, naprsto nije bilo spremno priču o oca i sinu završiti potpunim porazom. Stoga, legitimno je pretpostaviti da je koliko toliko sretan kraj nakalemlijen isključivo filmskoj inačici. No ukoliko se okrenemo knjizi praktički identičan kraj nači ćemo i ondje. Štoviše, ondje se kraj uistinu i čini poput kakvog *deus ex machina* raspleta dok je zapravo film taj koji se trudi u nekoliko navrata dati znakove da oca i sina netko uistinu prati čitavim putom.

Sve u svemu, dakle, iako narativno, ideološki i atmosferom veoma blizak knjizi, film ipak uvodi neke osebujnosti. Pomakom težišta s odnosa oca i sina na odnos oca i majke on postaje više klasični hollywoodski film o romantičnom paru, te tako gubi na kompleksnosti zamisljanja jaza između starog i novog svijeta. S druge strane, uvodeći narativne tragove povoljnog razrješenja približava se boljem rješenju strukturne diskrepancije završnice, i radnje u cjelini, koje muče knjigu. U konačnici, moćna Mortensenova izvedba zajedno s iznimno odvažnim pristupom postapokaliptičnoj tematiki čine ovaj film vrijednim gledanja.

Mario Slugan

Che: dio prvi

(*Che Part 1: The Argentine, Steven Soderbergh, 2008*)

Tko je najveća ikona pop-kulture 20. stoljeća? Kandidati (ni)su mnogobrojni. Marylin Monroe, John Fitzgerald Kennedy, James Dean, Humphrey Bogart, Mickey Mouse... možda presveti otac papa Ivan Pavao II? Ipak, pomalo ispačen, bradati, no posve *cool* lik s cigarom u ustima ostaje cijelim naraštajima pop-ikona bez premca. *Che...* Ovaj slog zvuči svim poznato... ono što u samom glasu zvuči familijarno. Majice, bedževi, komandomsice s likom *commandantea*. Jednostavno, Che je postao (i ostao) bren-dom mnogim mladim osobama koje su preko njegova lika željele iskazati svoj stav prema okolini, roditeljima, društvu, državi. O Cheu se od kraja 60-ih, zapravo, od

smrti u Boliviji 1967. godine, govorilo kao o legendi. Njegova je karizma sve više i više poprimala mitske karakteristike. Nažalost, Cheova smrt pokazala se zapravo ne samo mitskim obrascem "ubijene revolucije", nego i komercijalnim artefaktom koji će je ikonografski hibernirati u bezopasni tržišni artikl. No tko je zapravo Che? Steven Soderbergh odlučio nam je pokušati dati filmski odgovor na to pitanje.

Redatelj koji na prijelomu milenija bilježi najveći komercijalni uspjeh – *Erin Brockovich* (1999), *Traffic* (2000), *Oceanovi 11* (2001) – kod filmofila ostaje najzapaženijim po svom na Sundanceu, a poslije i u Cannesu ovjenčanom



prvijencu *Seks, laži i videovrpce* (1989). U vrlo raznorodnom opusu, ipak, njegov je imidž kompletno predanog autora u svim segmentima kinoprodukcije ostao neu-pitnim. Soderbergh vjeruje scenariju i priči. Njegova je poetika – barem u gore spomenutim uspješnicama – naj-češće bliska klasičnoj naraciji, s rijetko ekstravagantnijim oprimjerenjima svog svjetonazora. Soderbergh je i temi o globalnoj ikoni 20. stoljeća pristupio vrlo seriozno. Možda i previše seriozno! Naime, u ukupno četiri i pol sata filmskog materijala – podijeljenog u dva kinoostvarenja – Soderbergh se nimalo nije drznuo ugroziti mit o velikom revolucionaru. Za one koji su možda očekivali nekovrsnu dekonstrukciju istoga, to je malo razočaranje. No, za Cheove (ne samo ideološke) poklonike, ovo je dobra vijest. Naime, radi se zapravo o *rekonstrukciji* mita samoga. Che i u svojoj filmskoj reinkarnaciji zadržava časnost, odvažnost, ljudskost, ponajviše ljudskost. Odabir Benicia del Tora za tumača naslovne uloge optimalno je pogoden. Naime, vječni podočnjaci ovoga glumca doista ocrtavaju revolucionara koji ne spava, jer... *povijest ne može čekati*. Opetujem, režijski Soderbergh ostaje u okvirima samome sebi predodređene si "samozatajnosti". Ponekad imamo utisak da se pripovijest, organski, sama od sebe razvija. Kao da autorski udio redatelja ustupa pred važnošću teme same. Pa tako i naracija slijedi veliku ideju u pozadini cijele pripovijesti.

Prvi dio filma (koji se gotovo dvije godine nakon premijere pojavio u nas) nosi podnaslov *Argentinac*. Ernesto Guevara, dakle, mlad je liječnik iz Argentine, koji se od početka 50-ih zainteresirao za revolucionarnu ideju. Njegovo putešestvije po zemljama Latinske Amerike dove-lo ga je do uvjerenja da su radnička klasa, ali i potomci američkih urođenika ugroženi nesmiljenim sjevernoameričkim imperijalizmom. U potpunom mraku, u film nas uvodi intervjyu što ga Che vodi s američkom novinarkom Lisom Howard (Julia Ormond). Smirenost njegova glasa namah nam sugerira da se radi o čovjeku koji je siguran u sebe i u "sviju stvar". Osim samih dokumentarnih snimaka, autori filma fingiraju dokumentarnost i klasičnom crno-bijelom fotografijom. Ovi se "dokumentarni dijelovi" pretapaju s reminiscencijama na same početke Kubanske revolucije. Iz Ciudad de Mexica 1952, pa sve do iskrcavanja na kubansku obalu krajem 1956, osebujan nas filmski uvod priprema za pripovijest o cijelome jednom ljudskom vijeku posvećenom revoluciji.

Kakav je to čovjek revolucionar, prema Cheu? Što ga vodi? Čime se pogoni njegova aktivnost? Slavni navodi iz njegove biografije (*Che Guevara: jedan revolucionarni život*, Jon Lee Anderson, Zagreb 2005) otkrivaju nam jedan kršćanski, novozavjetni motiv: ljubav. Pravi je revolucionar prema Cheu netko tko istodobno u sebi nosi dva, tek naoko suprotstavljeni osjećaja: s jedne strane blagost, a

s druge mržnju. A oboje se ujedinjuju u ono što se obično naziva ljubav. Ali, upamtim: "ljubav bez okrutnosti jest nemoćna, a okrutnost je bez ljubavi slijepa" (Žižekov citat nadahnut mislima Sv. Pavla i W. Benjamina u: Žižek, *O nasilju*, Zagreb 2007). I upravo je Che nošen ovakvom idejom. Nijedna vojna moć ne može se pobijediti tek golom silom i beskrajnom mržnjom. Potrebno je nešto više. Ljubav prema revoluciji, prema ideji, *in ultima linea*, prema ljudskom rodu uopće. Vodeći se tim principima Guevara (p)ostaje moralnom vertikalom mnogih. On će u jednome trenutku reći: "Treba izdržati – otvrđnuti, ojačati – ali ne izgubiti blagost." Stoga je i mogao postati ikonom popularne kulture. Doduše, kolega Damir Radić primijetit će (u našoj osobnoj korespondenciji) da Che u filmu oličuje apstraktnu, kolektivnu ideju/ljubav; on drži da protagonist filma nema osjećaje za individualnu/konkretnu ljubav: "Zato su i propale te njihove 'revolucionarne' tlapnje, jer nisu poznavali bit čovjeka pojedinca, nego su mislili da je individualizam imperijalistička propaganda."

U strukturi samoga filma pomalo neuvjerljivo, ali sasvim primjerno njegovoj nosivoj ideji, prikazuje se i obrazovanje nepismenih. S ovim motivom opravdava se dijalektika revolucije. A ta je dijalektika vrlo bliska Brechtovoj. Naime, i Brecht i Guevara posve su izokrenuli tradicionalne vrijednosti. *Theatrum mundi* nosi revolucionirajuće očuđenje kao i *Verfremdungseffekt*. Neokaljanost Cheova lika i djela korespondira kako s ljevicom, tako i s njegovim ideoškim neistomišljenicima. Politika je to koja (još ne) potire etiku. Soderbergh to pokazuje tijekom njegovih govora na skupovima u UN-u, te u sukobljavnjima s pripadnicima OAS-a, gdje Cheu plješću slijeva, ali i zdesna (Damir Radić, opet u našoj prepisci, tvrdi da je veliki revolucionar zapravo nacionalist, jer "on ne završava svoj govor poklikom: *Sloboda ili smrt!* nego: *Domovina ili smrt!* ... dragi revolucionar zapravo je primarno patriot, što je najčešće samo ljepše ime za nacionalista. No kako god okreneš, kolektivist"). Meni se čini da taj argument ne stoji. Jer Cheova se retorika morala prilagoditi većini potlačenih Kubanca upravo po nacionalnoj osnovi. U konkretnom povjesnom trenutku jedino se na taj način mogla ishoditi masovnija podrška revoluciji. Prvo je trebalo "steći domovinu", a tek nakon toga proishodi sloboda.

Prvi dio filma o Cheu narativno se razvija upravo u ovome obrascu. Izmjene nasilja i blagosti obilježuju pohode

isprrva malenog, no zatim sve većeg pokreta 26. srpnja. Naravno, u cijeloj povjesnoj "rekonstrukciji" nezaobilazan je i lik Fidela Castra (Demiān Bichir). Gradeći na srodnosti, ali i podijeljenosti njihovih uloga, Soderbergh uspijeva izvesti korektnu "rekonstrukciju" povjesnih zbivanja. Dramaturška okosnica filma mnogo je više u dijaloškim sekvcencama negoli u njegovoј akcijskoj dinamici – ideja predodređuje prikaz. Zapravo, samo su dvije akcijske sekvene u filmu: jedna se koncentriра oko napada na Sierra Maestru, dok zaključna i najduža sekvenca opisuje ključnu bitku za Santa Claru. Idejna, pak, potka filma mnogo je složenija. Cheova usmjerenoš na revolucionarnu borbu i agrarnu reformu sukobljuje se, ali i pozitivno kolidira s Castrovim paktom s Komunističkom partijom i gradskim pokretom otpora, jer svr zajedno rade na zajedničkoj stvari – izgonu proameričkog diktatora Fulgencija Batiste. Za pobjedu nad Batistinim režimom potrebni su i generalni radnički štrajkovi, ali je nužna i revolucionarna borba te potpuni poraz njegove vojske. Supostavljenosti tih dvaju ciljeva podređuje se i ritam Soderberghova ostvarenja.

U povjesnom *gestalt* postavu s jednim glavnim likom, Cheom, iscrtavaju se na ovoj "kinofreski" i vrlo živi karakteri drugih revolucionara, ali i pripadnika suprotstavljenje im strane, Batistinih generala. No, možda najrazrađeniji karakteri filma – dominantniji i od Castra – jesu Camilo (Santiago Cabrera), vedar i duhovit zapovjednik gerile, te Aleida March, jedini ženski lik koji se ravnopravno nosi s muškim protagonistima revolucije. Catalina Sandino Moreno, prelijepa Kolumbijka koja je debitirala u sjajnom prvijencu Joshua Marstona *Marija milosti puna* (2004), tumači buduću Cheovu suprugu, te ovdje predstavlja kontrapunkt grubim licima revolucionara.

Rad na filmskoj slici Soderbergh nije prepustio nikome drugome doli samome sebi. Jer iza imena Peter Andrews stoji sam redatelj. Izmjena crno-bijele i kolor-fotografije prati varijacije idejnih naglasaka u filmu. Bez suvišne patetike redatelj gradi ozračje "dana ponosa i slave". Doista, bez ijednog spektakularnijeg oblika filmskog zapisa stvara se spektakl. Spektakl je to koji gradira na svojoj strpljivoj naraciji i sigurnosti i samu poruku filma. Umjesto vizualnosti slike same, filmom dominira – ozračje. Iz tog se ozračja rađa i impresija... impresionistička "freska" o Kubanskoj revoluciji. Uloga koju Che ima u istoj dijelom je i osebujne "didaktike gerile". Naime, gerilsko ratovanje simbol je ljudskog življenja samog... šume i gu-

štici... "staze i bogaze" kroz koje prolaze revolucionari alegorija su životnih tegoba. No završna svjetla vizura Santa Clare (svete jasnosti) donosi *lucifersko svjetlo*. Jer, bez "đavolje rabote" nema velikih stvari u životu.

Che: dio prvi završava rekonstrukcijom legendarne bitke za Santa Claru. Ovo je mjesto, naime, bilo posljednje uporište režima izvan prijestolnice Havane. Uz niz dojmljivo režiranih epizoda u toj sekvenci, konačno se posve utjelovljuje i sam naslovni lik. Poantira se, dakle, s njegovom pravednošću i nepotkupljivošću. Nakon što je i u brdima odlučno razračunao s izdajicama revolucije – s onima koji su u njezino ime krali i silovali – nakon pobjede u Santa Clari suprotstavlja se otimačini imovine poraženih. U doslovno završnom kadru Che od svojih mladih, egzaltiranih i razuzdanih suboraca vraća ukrade-

ni automobil. Jer iza pobjede ne smije biti tragova krađe i nepravde. Uz okrutnost vraća se i blagost. Ponovno se uspostavlja revolucionarni moral. Put prema Havani čist je i neokaljan. Nakon svih "pobjedničkih iskustava" iz prethodnih, bliskih nam ratova, sve se ovo čini pomalo nestvarnim i fantazmatskim. Ali u postavu Soderbergova filma tomu nije tako. Njegov je *Che: dio prvi* "veći od života", ali i prikaz revolucionarnog života samog koji dosljedno rekonstruira nostalgičnu, bolju prošlost, a time i mit o Kubanskoj revoluciji.

"Ustani i kreni, stražari su otrovani, konji su spremni / Ustani i kreni, magla se digla, vani zora rumeni... / Kraj tebe diše treći svijet i mi te čekamo... / I digni visoko ruke!" (Haustor, *Treći svijet*, 1983).

Marijan Krivak

Imaginarij Dr. Parnassusa

(*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, Terry Gilliam, 2009)

Terryja Gilliama, omiljenog redatelja poklonika psihotičkih filmskih snovištenja, često su pri realizaciji njegova talenta mučile izvjesne poteškoće. Njegovi filmovi, manjom maštoviti prikazi sukoba društveno opresivne stvarnosti i svijeta iracionalnoga, u koji se ponire biokemiskim disbalansima (*Kralj Ribara*, 1991; *Strah i prijezir u Las Vegasu*, 1998), prostorno-vremenskim izmještanjima (*Vremenski banditi*, 1981; *12 majmuna*, 1995) i ili, naprsto, imaginativnim domišljajima (*Brazil*, 1985; *Pustolovine baruna Münchausena*, 1988; *Braća Grimm*, 2005; *Zemlja plime*, 2006), nerijetko su podbacivali na kinoblagajnama, što, pak, objašnjava nevoljkost ulaganja producijskih kuća u Gilliamove daljnje, prilično skupe projekte, poput ukletoga filma o Don Quixoteu. Osim poslovičnih finansijskih poteškoća, Gilliama je za vrijeme snimanja njegova posljednjeg filma, *Imaginarija doktora Parnassusa*, snašla još jedna, a to je iznenadna smrt jednog od glavnih glumaca, Heatha Ledger-a. Ipak, Gilliam je, uz sitne prepravke scenarija, uspio dovršiti film, te nam još jednom podastrijeti rezultat kaotičnog eksperimentiranja narativnim slijedom, natopljen sinkretičkim prikazom gomile referenci na simbole cjelokupne judeokršćanske civilizacije. Imaginarij filma čini postmodernistički kolaž epskih razmjera u kojem se nalaze elementi niza mitoloških

motiva, književnih tipova i vrsta iz različitih povijesnih razdoblja, te konvencija raznih filmskih žanrova – od gangsterskog i akcijskog filma, preko komedija i mjuzikala, pa sve do fantastičnih pustolovnih filmova i melodrama. Uz navedeno, Gilliam koristi i montypythonovsku ikonografiju, kojom se, uostalom, i proslavio kreirajući animirane kolaže u uprizorenjima te komičarske grupe i režiravši, u suradnji s Terryjem Jonesom, film *Monty Python i Sveti Gral* (1975). No, to nije sve: u sav taj dijegetski bućuriš redatelj je utkao značajan ironijski odmak, pri tom propitujući sam čin priopovijedanja u okviru razmatranja cjelokupnog kinematografskog sustava, ali i anatomije duhovnih principa suvremenog čovjeka. Naravno, sve to pokušat će obrazložiti u dalnjem tekstu.

Kao što saznajemo na početku filma, doktor Parnassus (Cristopher Plummer) tisućljetni je mudrac i nekadašnja središnja figura istočnjačkog svetišta u kojem su se priopovijedale priče koje su činile da svijet opstaje. No, nakon što je hram posjetio čovjekoliki đavao (Tom Waits) i učinio Parnassusove učenike nijemima, kataklizma se očito ipak nije znila, uslijed nepresušne imaginacije smrtnih ljudi – priopovjedača i uživatelja dobre priče diljem svijeta. Ipak, tim susretom dogodila se epohalna stvar; naime, Parnassus se, pomamljen za besmrtnošću,



NOVI FILMOVII

63 / 2010

nagodio s đavlom. Zadobio je besmrtnost prosvijetlivši određeni broj ljudi, time što im je omogućio kontakt s vlastitim nesvjesnim, imaginacijom i istinskom duhovnošću. Međutim, stoljećima kasnije društvena se klima promjenila – suvremenim svjetom vladaju okorjeli materijalizam, nasilje, ignorancija i nemaštovitost – i nauk dr. Parnassusa sveo se na jadne, anakrone predstave putujuće kazališne družine koju čine njegova kćи Valentine (Lily Cole) te Parnassusovi pomagači patuljak Percy (Verne Troyer) i pristali idealistični momak Anton (Andrew Garfield). Na margini društva i u siromaštvu, još su uvijek u kontaktu s đavlom. Dapače, đavao se u još nekoliko navrata kladi s Parnassusom, tako da mu je ovaj svojedobno obećao i vlastitu kćи nakon što ona (što je u filmu za nekoliko dana) proslavi šesnaesti rođendan, jer ju je kao prvorodeno dijete vrbovao za mladenačke, sladostrasne trenutke provedene s pokojnom ljubavi svoga života. Mit o čovjeku koji se nagodio s đavlom – Faust – doživio je mnogo adaptacija, od kojih je najpoznatija ona Goetheova, a motiv nagodbe s vragom postao je dijelom arhetipskog taloga zapadnjačke civilizacije. Gilliam kroz taj motiv ukazuje, osim vječnu potragu za zadovoljstvom, i dinamiku umjetničkog stvaralaštva. Naime, doktorovo

ime, Parnassus, aludira na mitsko gorje Parnas, antičko prebivalište muza i bogova Dioniza i Pana, svojevrsnih zaštitnika umjetničkog izražavanja. Sadržajno i formalno se poigravajući narativnom strukturom, Gilliam nizom epizoda putovanja u nepoznato, u magijskorealističnoj maniri i slikovito poput parnasovaca, prikazuje niz naglo prekinutih priča, upućujući na važnost imaginacije kao polazišnog igrališta umjetničkih djela. Prekidima narativnih linija, na što u sadržaju kao Parnassusovu manu ukazuje i Valentina kroz dijalog s ocem, očituje se ironizacija samog pripovjednog procesa, koji, kao što Gilliam sugerira, sve manje dobiva na važnosti, kako u literaturi, tako i na filmu, zbog sve većeg zanimanja gledateljstva (usporedivog s pijancima, agresivcima ili materijalno zbrinutim frivilnim gospođama – konzumentima Parnassusovih predstava) za jeftine, prizemne uratke bez ikakve umjetničke vrijednosti. Takvu postavku Gilliam atraktivno prikazuje kroz fantazmagorijske izdanke ličnosti niza posjetitelja Parnassusova imaginarija s onu stranu zrcala. U tamošnjoj sferi oni dobivaju priliku stupiti u kontakt s vlastitim, kao i kolektivnim nesvjesnim te izabrati hoće li dosegnuti duhovno čiste, kreposne i besmrtnе visine, koje im je Parnassus kao Veliki Redatelj

namijenio, ili podleći đavoljoj kušnji i provesti preostalo vrijeme u ljigavom pubu ili motelu.

Kada tomu pridodamo funkciju lika Tonyja (Heath Ledger / Johnny Depp / Jude Law / Colin Farrell), kojega je družina spasila od ritualnog mafijaškog ubojstva insceniranog kao samoubojstvo vješanjem, film u većoj mjeri poprima metafilmsku dimenziju. Tony, inače obješenjak u pravom smislu te riječi, te zapravo možebitni đavolji izaslanik i četverolični pronevjeritelj novca putem humanitarne fondacije za pomoć djeci, pridružuje se trupi, zamjenivši Antona u vođenju ceremonije. Posluživši se izrazitom sposobnošću za promidžbu, Tony izaziva pomamu za Parnassusovim uslugama, osvremenivši imidž družine i učinivši ga prihvatljivim imućnim konzumentima(ka)ma. Ironija kojom su oslikani konzumeristički simboli prividne sreće, dodatno upakirani u dekor nalik tvornici čokolade Will-yja Wonke, ali i odabir hollywoodskih zvijezda za uprizorenje Tonyjevih skrivenih ličnosti, evidentno ukazuju na postojanje određenog zbiljskog sukoba. I to između profitom vođene filmske industrije, nezainteresiranosti užurbanog suvremenog društva, zagubljenog u smeću medijskih informacija i idolatriji glumačkih zvijezda, te uživanja u (Gilliamovoj) umjetnosti visoke vrijednosti. Umjetnosti na čijem se Olimpu/Parnasu, između ostalih, nalaze ovjekovječeni Rudolf Valentino i James Dean, čije sličice na obrednim brodićima plove na valovima nesvesnog jedne dokone dame. Gilliam se itekako čini svjestan da bez kakvih-takvih gledatelja i infuzije novca nema ni oživotvoreњa njegove nepresušne imaginacije, kao ni umjetničkog prosvjetljenja onih rijetkih koji streme k idealnom. Štoviše, takvo što je odlučio prikazati kao viziju neraskidivog ugovora s đavom, čijim se postojanjem uopće uvjetuje mogućnost opetovanog stvaranja djela. A tako film i završava, ojađenim, umornim, ali upornim Parnassusom, kojeg su napustili njegova inspirativna kći i Anton, u korist konformističke sigurnosti, no ne i uvijek motivirani Percy i đavao, u prizoru održavanja Parnassusovih lutkarskih predstava namijenjenih djeci, jedinima zainteresiranim za carstvo imaginarija.

Međutim, film svojim karnevalesknim opiranjem *mainstreamu* posjeduje još jednu dimenziju tumačenja, a to je opiranje cjelokupnom racionalnom društvu, ilustrirano putem mađioničarskih interakcija između svojevrsno resemantiziranog dr. Caligarija i pojedinih znatiželjnika. Parnassusova je zadaća privući pojedince u domenu iracionalnog prepunu magije i iluzije, domenu gdje se

ipak, kao u pripovijesti ili filmu, "sve događa s razlogom". Takvo halucinatorno područje nalazi se u nesvesnom samih posjetitelja, koje Parnassus, hibrid iluzionista i jungovskog psihoanalitičara, odvlači prema iskustvu vlastitog sebstva, odterećenog od materijalne pojavnosti. Neprijeporno sličan motiv razvidno se očituje u Hesseovu romanu *Stepski vuk*, gdje protagonist prolazi kroz proces individuacije u Pablovu metaforičkom magičnom teatru sastavljenom od zrcala i mnogih hodnika, koji prezentiraju dijelove nesvesnog. Nesvesnog, odnosno sadržine kondenziranih osobnih iskustava, trauma i nagona, ali i kolektivnih sjećanja prepunih ponavljajućih sadržaja, simbola i arhetipova.

Gilliam se tako ne ustručava latiti brojnih mitoloških i ezoteričkih simbola, kojima karakterizira određene likove. Osim Parnassusa, "svremenog" Kralja Ribara, evidentno bremenite kombinacije raznih religija i filozofija, a možda najbolje prezentiranog kao gnostičkog, one-moćalog boga u vječitom ratu s neminovnim mračnim materijalnim silama, tu su i Anton i Tony, dva pola istog principa (muškosti). Uostalom, i imena su im varijacije istog imena. Anton vrlo često nosi kacigu s krilcima, te kao Tony umije s riječima, voditelj je predstava i glasnik Parnassusa (svojevrsnog boga), kao i pratitelj duša kroz proplanke nesvesnog. Sve navedeno osobine su Hermeса, ili Merkura u rimskoj mitologiji, ujedno zaštitnika pastira, pjesnika i govornika. Dok je Anton idealni oblik visokih Hermesovih principa, Tony, pravim imenom Anthony Shepherd ("Pastir") predstavlja njegovu mračnu, nisku stranu, jer Hermes je i zaštitnik lažova i lopova. U Gilliamovu simbolističkom bogatstvu, Tony dodatno simbolizira istovjetni princip predstavljen kroz ikonografiju tarota – Tony je zapravo obješen čovjek, simbol inicijacije iz jednog stanja u drugo, na temelju kojeg se zaranjanjem u nesvesno dolazi do novoga uvida. I Anton i Tony romantično su privučeni Valentini, netom propulaloj djevojci doslovne simbolike imena. Ona je utjelovljenje ljubavi i stvaralačkog žara, no isto tako je i vođena željom za idealnim domom nalik naslovnicu kataloga IKEE. Uz dašak ironije, smatram da Valentina predstavlja kombinaciju polako osvještene Afrodite/Venere (ipak joj je šesnaest godina) i djevičanske boginje Hestije, ili rimski Veste, introvertirane zaštitnice doma, obitelji i srca, te ženskog komplementa plodonosnom i ekstravertiranom Hermesu. U antičkoj Grčkoj izradivali su se specifični kamni stupovi (grč. *herma*) s muškim licem i genitalijama,

vezani uz kult Hermesa, dok je okruglo ognjište predstavljalo Hestiju. Oba znamena nalazila su se odvojeno, no u Indiji i na Istoku međusobno su se spajala. Ti simboli zajedno, osim potencijalno na *koitus*, poglavito upućuju na mogućnost komunikacije između unutrašnjeg i izvanjskog, muškog i ženskog, tj. jungovskih dualnih čovjekovih principa. Sukladno tomu, a posebice istočnjačkoj varijanti, Valentina u konačnici završava u skladnoj obiteljskoj zajednici s Antonom, ostvarivši svoju jedinu želju, makar po cijenu bijega od misije svoga zaštitničkog oca.

Uputno je i spomenuti simboliku Percyjeva imena. On nije nitko drugi doli Perceval, ili Parsifal, mitski vitez Okrugloga stola i potencijalni iscijelitelj Kralja Ribara, posjednika predmeta za kojim traga – Svetoga Grala. Slična je i Percyjeva uloga – on je vjerni Parnassusov savjetnik. A Parnassus, pak, zahvaljujući Percyjevim savjetima i volji, uvijek uspije pronaći način kojim kreće dalje, bio on, zbog vanjskih faktora, u periodu impotentne lišenosti inspiracije ili stvaralačkome naletu. Također, sve navedeno više je nego očita referenca na Gilliamove filmske inscenacije svojevrsnih potraga za Svetim Gralom.

Kada pokušamo raspetljati tu hermetičnu plejadu motiva i ponovno je nadovezati na ključan prikaz izbora izme-

đu svojevrsnog prosvjetljenja i niskih, đavolskih, ali tako ljudskih pobuda, te Gilliamovu preokupaciju samom zbrkanom strukturom i metafilmskim aspektom, ne može se izbjegći dojam da je poruka ovog nevjerojatno stilski dotjeranog filma zapravo uvjerenje o (opadajućem) preobražajnom, kao i subverzivnom potencijalu filmske umjetnosti. Doduše, i potencijalu pojedine osobe, ukoliko uspije pronaći put do svojeg sebstva uz vječni kaos, potragu za inspiracijom, ljubavlju i emocionalnom sigurnošću. Potencijalu koji je u oba slučaja izvediv samo rijetkima. S jedne strane, takvu postavku možemo shvatiti kao apologiju filmskog stvaralaštva, no s druge strane, i apologiju Gilliamova beskrajnog narcističkog elitizma, ironiji usprkos. Jer, kako se čini, u Gilliamovoj percepciji trokuta zvanog autor-djelo-gledatelj, gdje je poželjno da je djelo što manje "zatrovano" producijskim zahtjevima, gledatelj je taj koji je na nižem stupnju i koji tek mora naučiti kako shvatiti neupitno visoke autorove nakane. Uspio/la li on/a u tome ili ne, u ovom će slučaju od dosljedno zaigranog i kritičnog, no nešto zamorenog Gilliama zasigurno dobiti zgodno zapakiran želučani sadržaj čitave zapadnjačke civilizacije, s nalijepljenom etiketom "od probranih sastojaka". Jesu li ti sastojci dovoljno probavljivi ili ne, nije sasvim sigurno.

Karla Lončar

Kapitalizam: ljubavna priča

(*Capitalism: A Love Story, Michael Moore, 2009*)

Imaju li nezaboravne ljubavne priče sretne ili nesretne srešetke? Nekako se čini da su najpoznatije ljubavi nesretne. A jednu nesretnu ljubavnu priču posljednjih nekoliko godina proživljuju stanovnici većeg dijela zapadnih liberalnih demokracija i slobodnih tržišta ujedno, a poglavito stanovnici Sjedinjenih Američkih Država. Tko bi rekao da će se upravo Amerikanci naći u dvojbi između privrženosti kapitalističkom društvenom uređenju i nekog oblika njegove korekcije. Kao što je poznato, ljubav je pušla u rujnu 2008. kada je bankrot američke investicijske kuće Lehman Brothers pokrenuo lavinu urušavanja američke i svjetske financijske stabilnosti. Banke su počele propadati, burzovni su indeksi bilježili strmoglave padove, novčani su problemi doveli do gospodarske krize, dok

su milijuni ljudi diljem SAD-a i cijelog svijeta ostali bez radnih mjesta i domova. Kapitalizam se ozbiljno zaljuljao i činilo se da mu spasa nema. Dvije godine poslije, uređenje omrzlo Karlu Marxu ipak nije nestalo u sveopćoj svjetskoj revoluciji i diktaturi proleterijata, pri čemu mu paradoksalno pomaže najmnogoljudnija "socijalistička" zemљa na svijetu. Jer dok je kineskog rasta gospodarstva, za kapitalizam nema zime. Ljubav će potrajati.

Američki redatelj i scenarist Michael Moore svoj je novi film o uzrocima i posljedicama još uvijek aktualne finansijske i gospodarske krize dovršio prošle godine kada se još manje nego danas znalo hoće li se kriza produbiti ili na neki način primiriti. Danas nismo ništa pametniji nego lani, ali zato najpoznatiji autor dokumentaraca na plane-



tu zna da je kapitalizam napokon pokazao svoje najgore lice. U najvećem mu je dijelu njegova žestoka filmskog obračuna s devijacijama slobodnog poduzetništva teško proturječiti. Na prvi pogled nemoguće. Voljeli ga ili ne, majstoru metadokumentarnog žongliranja činjenicama i interpretacijama treba priznati da s lakoćom održava pozornost gledatelja u više od dva sata svoje gorke ljubavne priče o kapitalizmu i onima koje je zaveo. *Kapitalizam: Ljubavna priča* recentni je Mooreov rad koji je premijeru doživio na prošlogodišnjem filmskom festivalu u Veneciji na kojem se natjecao u službenoj konkurenciji, osvojivši dva priznanja. U kinima je slabije prošao od njegovih prethodnih projekata, dok je u konačnici riječ o Mooreovu dosad najoporijem te možda i najzrelijem filmu. Filmu koji otvara krucijalna pitanja, na njih ne dajući samo prvoloptaške odgovore, a donosi čak i jedno prvorazredno dokumentarno otkriće koje je istodobno poticajno i upozoravajuće. Više nego dovoljno za nov, valjan prilog raspravi o tekućoj krizi, koja je kao malo koja do sada uzdrmala američku, a samime time i svjetsku ekonomiju i politiku. Moore pritom ne odustaje od svoga prepoznatljiva spajanja stvarnog i kreiranog. Njegov je novi film i dalje legura stvarnoga društvenoga problema, osobnih primjera tog problema, satirična kritika onih koji su problem uzrokovali te sebeljubivog postavljanja u ulogu borca protiv negativaca. Ništa novo, ali je zato tema svježa.

Zapravo, to je povratak temi koja je Michaela Moorea i upisala među dokumentariste koje se na filmskom platnu gleda s pozornošću. Točno 20 godina nakon što je snimio svoj prvi dokumentarni film *Roger i ja* (*Roger & Me*, 1989), američki je filmaš-aktivist dobio nenadanu prigodu vratiti se na početke svoje karijere i raščlaniti putanju američkog kapitalizma između 1989. kada mu, činilo se, ništa ne stoji na putu i 2009. kada mu, čini se, na putu стојi sve. Od sprege bankara i političara do ljudske pohlepe koja nema unutarnju kočnicu.

Filmaš se vratio na mjesto svoje prve klape. Godine 1989. Michael Moore režirao je svoj prvi dugometražni dokumentarni film u kojem je prikazao kako zahuktala globalizacija Amerikance polako budi iz američkog sna. I to prvo tamošnju radničku klasu. Film *Roger i ja* donosi priču o redateljevu rodnome gradu Flintu u Michiganu u kojem je dugogodišnji automobilski div General Motors odlučio zatvoriti pogone kako bi ih preselio u Meksiko. Razlog je dakako bio krajnje prozaičan: meksička je radna snaga daleko jeftinija od američke. U naslovu se filma našlo ime predsjednika uprave tvrtke Rogera B. Smitha, a sam je dokumentarac gotovo proročanski predvidio što će se događati i s tvrtkom i s američkim gospodarstvom u cjelini nastavi li se bijeg kapitala u za njega neusporedivo profitabilnije sredine. Dva se desetljeća poslije Michael Moore ponovno dotiče rodnog Flinta i nekoć nepotopivog

GM-a, ali ovaj put u kontekstu globalne, a ne više lokalne krize. Nema nikakve dvojbe da američki filmaš ponovno dokumentira vlastitu tezu i realizira novi igrani dokumentarac, a ne klasičan dokumentarni film. No, na to smo se već navikli. Samo što novi Mooreov film kao nikad prije izgleda poput kakva *reality showa* čijim smo zbivanjima i protagonistima neposredni svjedoci. I što je najvažnije – na jedan način i sami sudjelujemo u njemu: problemima s novcem, radnim mjestima i općenito životnom sigurnošću. U tome je Moore gotovo nenađmašan. Pretvarajući veliku većinu svojih gledatelja u saveznike tijekom svog osobnog križarskog rata protiv nepravde i njezinih pokretača, postiže sinergijski učinak. Dok god vas makar jedna priča ili jedan argument iz Mooreova korištenja filmskom kamerom podsjećaju na vlastitu situaciju, vaša su koncentracija i identifikacija zajamčene. U tematiziranju posljedica finansijske krize osobito. Puno više od dosadašnjih redateljevih filmova u kojima se bavio američkom zaluđenošću oružjem, teorijama političke urote i sustavima zdravstvene zaštite. I dok sam Moore tvrdi da je na *Kapitalizam: Ljubavna priča* najponosniji kao autor, lako je ustvrditi da je ovaj film njegov najuspjeliji balans između odabранe teze, njezina argumentiranja, analize stvarnosti i pokušaja da se bit problema riješi bitnim, a ne uglavnom proizvoljnim konstrukcijama.

Sam početak nije odveć obećavajući. Mada arhivske snimke pljački banaka djeluju lucidno (i komično) u povezivanju sadašnjih problema s vremenima Velike ekonomskog depresije, povezivanje pak današnjeg SAD-a s Rimskim Carstvom ne nudi prave razloge. *Pax americana i pax romana* imaju i različite uzroke i različite ishode te je Moore puno bolji i čvršći kada prikazuje ono čemu je suvremenik, a ne eksplotator bez odgovarajućih predznanja. Zato je film najsugestivniji kad prikazuje stvarne ljudе u čijim se sudbinama mijesaju rezignacija, groteska i vapaj za suvislom pomoći. Poznato je da je sadašnju kružu detonirao slom tržišta hipotekarnih kredita u SAD-u, te je film osobito uvjerljiv u praćenju svakodnevice onih Amerikanaca koji su zbog osobnog bankrota prisiljeni napustiti vlastite domove. Gradeći priču oko jedne takve obitelji, Moore niže nekoliko narativnih pravaca. Zajednička im je vodilja detektiranje kapitalizma kao sustava koji manjina najveštijih i najpohlepnejih sustavno zlorabi kako bi nacionalna bogatstva preselila u vlastite džepove. Međutim, takav sustav, poentira Moore, ima unaprijed ugrađenu grešku, jer pohlepa ne računa s ograničenim resursima.

Kad tad piridalni će se lanac prekinuti, a mentalitet kockarnice, kakav pronalazi među najokretnijim igračima s Wall Streeta, suočiti s manjkom žetona. Iako smo se o tom mentalitetu nagledali različitim reportaža i naslušali različitim komentara, Moore svemu pristupa s puno ironije i s puno sentimenta, te gole brojke i ekonomski pokazatelji u njegovoj interpretaciji postaju filmičniji od bilo kakve fikcije.

Stoga je njegove radove najtočnije nazvati igranim dokumentarcima u kojima ono zbiljsko opravdava njegove početne (i njemu neupitne) tvrdnje. I dok je takvim pristupom u svojim prijašnjim filmovima *Fahrenheit 9/11* (2004) i *Bolesno (Sicko, 2007)* namjerno pretjerivao (dovoljno se sjetiti hvalospjeva kubanskom zdravstvenom sustavu izvan bilo kakva konteksta), ovdje je sama stvarnost dovoljno nevjerojatna da je ne treba dodatno frizirati. Zloglasni derivati, koji su postali jednim od simbola krize, u Mooreovoj su obradi dobili gotovo optimalan tretman: čak ih ni stručnjaci poput jednog od čelnih ljudi Lehman Brothersa i profesora s Harvarda nisu u stanju jednostavno objasniti. U filmu je još plastičnije secirana mogućnost tvrtki da svojim zaposlenicima uplaćuju životno osiguranje na temelju kojega u slučaju njihove smrti izvlače debole profite. Ili slučaj jednog provinčijskog suca koji je u dogovoru s mjesnim poduzetnikom, u čijem je vlasništvu popravni dom, namjerno osuđivao maloljetnike na stroge kazne kako bi dom poslovaio i više nego unosno. U ovim se epizodama otkriva Mooreov osjećaj za detalje i cjelinu, što je u slučaju dokumentarnih filmova ključno. Velika tema – a takva je nesumnjivo kriza kojom se film bavi – biva još većom i još važnijom na što konkretnijim i što apsurdnijim primjerima. Odnosno, kad god su joj protagonisti mali ljudi. Upravo oni ljudi od kojih je Moore i krenuo kao filmaš 1989. godine analizirajući posljedice gašenja tvornica u svom rodom gradu.

Osim dokumentiranja krize na svakodnevnim primjerima, koje nije ni trebalo dodatno dramatizirati, film je najsnazniji u razotkrivanju političke pozadine krize i njezine političke amnestije. Kada netko uporabi izraz "financijski državni udar", mora biti itekako potkovani dokazima i obrazloženjima za takvo što želi li da ga se shvati iole ozbiljnim, a ne paranoičnim. Mooreu za pomniju analizu, dakako, nedostaje i prostora i vremena, pa i strpljenja, ali su njegovi sugovornici u dijelu filma koji raščlanjuje okolnosti izglasavanja kontroverzne državne pomoći u iznosu od sedamsto milijarda dolara američkom privatnom fi-

nancijskom sektoru više nego relevantni. A njihova tumačenja u najmanju ruku bacaju posve novo svjetlo na jedan od krucijalnih trenutaka upravljanja krizom. Konkretno, tumačenje članice Predstavničkog doma američkog Kongresa Marcy Kaptur koja se u rujnu 2008. godine najoštrije usprotivila ministru financija u tadašnjoj Bushovoj administraciji Hanku Paulsonu i njegovu planu spašavanja posrnulih investicijskih kuća, čiji su čelnici neposredno trasirali križu. Ishod je poznat. Plan je iz drugog pokušaja dobio zeleno svjetlo američkih kongresnika, a najbolje su prošli vlasnici privatnog kapitala koji su po svemu sudeći dobili pomoć koja je višestruko pokrila njihove pogubne špekulacije. Ipak, vrhunac je filma Mooreov istraživački rad na pronalaženju arhivske snimke američkog predsjednika Franklina D. Roosevelt-a. On se, naime, u siječnju 1944. godine obratio sugrađanima s idejom usvajanja tzv. Druge povelje prava kojom bi svakom Amerikancu bilo zajamčeno ustavno pravo na posao, stan, obrazovanje te zdravstveni i socijalnu skrb. Dakle, jamčio bi se skup prava koja su u SAD-u i danas daleko od realizacije. Smatralo se da je radijska snimka tog Rooseveltova obraćanja nestala, ali ju je u pripremama za rad na filmu Moore sa svojim suradnicima pronašao u jednoj knjižnici u Južnoj Karolini. Slušajući taj prijedlog i kontekstualizirajući ga sadašnjim prijeporima gledatelj dobiva pravu sliku portreta iz naslova filma. Čak niti ratni pobjednik nije bio u prilici promjeniti ključ odnosa u američkom društvu u kojem je demokracija počesto instrument plutokracije. Pronađena radijska snimka Rooseveltove zamisli danas je aktualnija no ikad prije, ali je jednako kao i 1940-ih samo utopijski prijedlog.

Film bi zbog svih svojih sastavnica možda bolje funkcioniрао као višedjelna televizijska serija, jer otvara previše važnih pitanja za limit svog trajanja. Usto, Michael Moo-

re svojim moderiranjem opisanih događaja ispred kamere nepotrebno oduzima vrijeme koje se moglo iskoristiti donošenjem novih odvojaka. Primjerice, kada žutom policijskom trakom ograđuje dijelove Wall Streeta kao mjesto zločina ili kada noseći vreće za novac sarkastično traži povrat sredstava od onih koji su dobili Paulsonovu pomoć. U tim trenucima film djeluje već viđeno te je kudikamo informativniji kada pokušava pronaći suvrslu alternativu uzurpatorskog inačici kapitalizma. To je, recimo, primjer američkih tvrtki u kojima su radnici ujedno i vlasnici i upravljači. Ne, nije riječ o jugoslavenskom socijalističkom samoupravljanju u kojem radnici nisu ni bili vlasnici svojih poduzeća, niti Moore u bilo kojem trenutku zagovara socijalizam. On jednostavno pokazuje ljudsku pohlepu i izostanak elementarne solidarnosti na primjeru uređenja čija je ekonomska logika politički kondicionirana. Naposljetu, film pragmatično slijedi jedino dobro što ovakve krize donose: razotkrivanje svih uzurpacija koje doba ekonomskog rasta uspješno prikriva. Kako postojeća kriza još uvijek nema *happy end*, Moore sretan kraj zamjenjuje ishodom jednog od štrajkova u SAD-u te pojedinačnim odlukama američkog pravosuđa o moratoriju na iseljavanja obitelji koje su izgubile domove. Pri svemu tome ostaje jako oprezan glede uloge aktualnog američkog predsjednika Baracka Obame kojemu neizravno daje još vremena za konkretne iskorake u provođenju predizbornih obećanja. Zato je film *Kapitalizam: ljubavna priča* svojevrsni epilog Mooreove triologije o godinama vladavine Georgea W. Busha. Nakon politike i zdravstva, Michael Moore dotaknuo se i ekonomije, pri čemu mu je stvarnost itekako išla na ruku. A ruku na srce, ljubavna se priča o američkom kapitalizmu nije ni izdaleka završila.

Boško Picula

Odlasci

(*Okuribito, Yōjirō Takita, 2008*)

Prije *Odlazaka* dogodio mi se dolazak. U Kyoto. Baš onako kako je u Kyoto doputovala i Scarlett. *Alone in Kyoto. Air u zraku. Hramovi. Čisti zen. Ali umjesto romantičnog vjenčanja ugledah sprovod. Hotelska soba*

s pogledom na groblje. "Ništa čudno", kaže mi liftboj. "Znate da u Japanu imamo velikih problema s prostorom. Sve je tako usko i zbijeno." Promatram terasu u prizemlju susjedne zgrade. Stanari samo što nisu



zakoračili preko ograde balkona ravno u grob. Znate ono, jednom nogom u grobu. Doslovno. Ali zato je soba bila ogromna. Kupaonica iznenađujuće velika u usporedbi s onom iz tokijskog hotela u kojem je svako tuširanje završilo s tri masnice. Ali ni taj naizgled mračan pogled na groblje načičano drvenim pločama nije prizvao nikakve duhove *japan-gotha*. Sjetih se kraja Kurosawinih *Snova*, vesele i razigrane pogrebne povorke. Kao da između Kurosawina sprovoda i Kawasine ulične svečanosti (*Sharasojyu*, 2003) nema nikakve razlike. Sjetih se Takeshija Kitana koji u *Ahilu i kornjači* (2008) stavlja mrtvoj kćeri ruž za usne da bi bila ljepša. Sjetih se Juza Itamija (*Ososhiki*, 1984) i njegova patrijarha koji uvježbava pogrebski "bonton" pomoću videoosnimke. I, naravno, sjetih se protagonista *Odlazaka* koji je zamatao trupla jednakom gracioznošću kao što će vam japanska prodavačica zamotati poklon. Umjetnost zamatanja trupala i umjetnost zamatanja poklona tretiraju se u Japanu na isti način. Kao što i autorov junak rabi identične graciozne pokrete dok svira čelo i zamata mrtvo tijelo.

Znam, nitko baš ne voli gledati film u kojem je umi-

ranje trajan proces. Kao što ni film koji pokušava učiniti trupla lijepima i vratiti smrtni život baš i nije film koji se gleda iz plišanih ljubavnih sjedala multipleksa. No *Odlasci* promatruju smrt, ali slave život. Jedini film izvan Japana koji se možda najviše približio naizgled morbidnim ritualima iz Takitinih *Odlazaka*, dokudrama je Jamesa Marsha *Wisconsin Death Trip* (1999) čiji prošede puno duguje ekstravagantnom Guyu Maddinu. Žitelji Black River Fallsa, gradića s najvećim brojem čudnih (serijskih) ubojstava i samoubojstava u tabloidnoj povijesti, izvodili su u 19. stoljeću bizarse rituale odijevajući umrle bebe u opravice koje su nosile na krštenju, i polažeći ih u minijaturne kovčege, transformirajući ih u seriju neobičnih *tableaux vivants*. Ti rituali, koji su ostali dokumentirani na požutjelim fotografijama Charlesa Van Schaicka, inspirirat će puno godina poslije veliku Diane Arbus. U japanskoj kulturi oni se na neki način prevode kao *nokanashi*. Riječ je o ritualnoj pripremi pokojnika za posljednji ispraćaj. Ali pokreti osobe koja sudjeluje u tom minimalističkom spektaklu krajnje su nježni i fluidni, nižući se u seriji elegantnih dodira, pri čemu je tijelo pokojnika

prekriveno plahtom. Time publika, ali i sama pokojnina obitelj, koja sudjeluje u ceremoniji u ulozi promatrača i eventualnog savjetnika, ostaje prikraćena za vojerističko nekrofilski aspekt rituala, ma koliko sam ritual funkcionirao kao nekakav neobičan spoj odbojnog i lijepog. Da bi se naime došlo do ljepote, treba tamponom zaustaviti curenje tjelesnih tekućina, kako nam to objašnjava instrukcijski video na kojem će žena prepoznati svog muža, ne znajući kojim se novim poslom počeo baviti nakon što je raspuštanjem njegove tokijske filharmonije zbog slabog odaziva publike morao odložiti čelo.

Već je preludij Takitina filma mogao poslužiti kao fini uvod u punokrvni queer komad koji se poigrava transrodnim motivima. Osobi koju junak priprema za kremiranje, za koju je on vjerovao da je ženskog roda, on će opipati penis, da bi potom diskretno upitao članove obitelji žele li da ga našminka kao ženu ili kao muškarca. Obitelj pristaje da ga *nokanshi* transformira u prelijepu ženu, jer tako se on za života osjećao (slično koketiranje s rodним i queer temama rabi i korejski sineast Baek Seung-Bin u kompleksnom filmu *Members of the Funeral / Jang-rae-sig-ui member*, 2009. / u kojem lik androgine kćeri opsjednute smrću skuplja poluraspadnuta tijela uginulih životinja i provodi slobodno vrijeme u pranju trupala prije kremiranja). Ovakva Takitina dramaturška strategija puno duguje onoj iz TV-serije *Dva metra pod zemljom* Alana Balla. No tamo gdje u *Dva metra pod zemljom* taj uvodni preludij služi autoru da bi na njemu izgradio priču kojom se bavi dotična epizoda, Takita će već nakon uvodne špice napustiti ono što se zbivalo u preludiju. Dotični preludij sveden je tek na absurdno ironičnu vinjetu. Ali svaki novi ritual pripreme pokojnika suočava nas s malim sudbinama njegove obitelji, njenim traumama, prijeporima, disfunkcijama i neizmjernim bolima. Ono između svedeno je na konvencionalnu melodramu o čovjeku koji ispire tuđu smrt da bi njome postepeno

isprao traume koje su se nataložile u njegovu životu. Tamo gdje se u Itamija (*Ososhiki*) gube bračne i obiteljske tradicije, prije i poslije sprovoda, u Takite se one njeguju. No, zato je u oba autora smrt vječno povezana s hranom. U Itamija takav je kompletan opus (*Tampopo*, 1985), a u Takite imamo majčinu zalogajnicu u provincijskoj Yamagati, koju je junak naslijedio, ali i delicije koje pripravlja njegov šef, vlasnik pogrebnog poduzeća.

Zato oscarovska Akademija nije mogla ostati ravnodušna na Takitine sentimentalne pasaže, koji će kulminirati smrću vlasnice *onsena*, te junakovim odlaskom u ribarsko selo na emotivno najrazorniju porciju *nonkan-shija*, kad junak mora pripremiti za kremiranje vlastita oca, koji se još uvijek ne odvaja od svog oblutka, tog nježnog i krajnje emotivnog "pisma" koje vraća junaka u djetinjstvo, kad asketizam boli ustupa mjesto pastoralnoj patetici. Akademiju je zasigurno privukla i monumentalna katarzična scena u kojoj junak svira čelo okružen brdima (nije trebalo dugo čekati da ju turistička zajednica Yamagata iskoristi u promotivne svrhe kako bi u taj gradić, poznat i po etabliranom Festivalu dokumentarnog filma, privukla što više gostiju). A tu su i nezaobilazni stereotipi poput ždralova i latica trešnjina cvijeta u letu, bez kojih očito ne može proći nijedan japanski film koji se pokušava ulagivati ostatku svijeta (kako sugestivnije i suptilnije baratati identičnim motivima obitelji, tradicije, morala i odnosa na relaciji otac-sin, pokazao nam je Hirokazu Kore-eda u kompleksnom filmu *Still Walking – Aruitemo aruitemo*, 2008. – samo što kičaste partiture Joea Hisaishija, koje su se vjerujem jako svidjele članovima Akademije, Kore-eda zamjenjuje popularnim songovima poput *Blue Light Yokohama*). Tko bi rekao da će film koji počinje scenom u kojoj autor promovira rodnu drugost (smrt muškarca u tijelu žene) završiti scenom koja glorificira obiteljske vrijednosti (ženina trudnoća), ma koliko ona simbolizirala trijumf života nad smrću.

Dragan Rubeša

Početak

(*Inception, Christopher Nolan, 2010*)



Kad god posumnja da je njegova stvarnost stvarna, glavni lik i nepouzdana središnja svijest filma *Inception* (*Početak*, a u samom filmu "usađivanje") Dom Cobb, arhitekt snova koji ulaženjem u snove iz ljudske podsvijesti vadi tajne podatke, posegne za svojim "totemom" – zvukom koji završi. Ako zvuk padne povučen silom teže, Cobb se nalazi u stvarnosti, ako se nastavi vječno vrtjeti, prkoseći fizikalnim zakonima, Cobb je u svijetu sna. Mnogi gledaoci nisu svjesni da, poput Cobba, nose takve amulete, sidra koja im daju težinu u svakodnevnom oceanu privida, predmete jasnih obrisa koji ih drže u doticaju s odabranom osobnom stvarnošću – gurnu ruku u džep da ih ondje dočeka čvrstina uspomene na neku osobu, davni dar, kamen s plaže, dodirnu privjesak oko vrata, oko zapešća, svetu sličicu, privjesak, fotografiju u novčaniku... Nolanov *Početak* htio bi da je film upravo o tome – dickovska vizija svijeta/simulakruma na raskoraku sna i jave, iluzije i realiteta, no prije i poslije svega ostaje hollywoodski hit za multipleks-e, uslijed čega sve raščlambe sna i jave ostaju u konačnici

bespredmetne.

Logika filma je logika sna, odavna se tvrdilo – ulaskom u kinodvoranu, ulazimo u svijet nalik svijetu sna. Stotinjak godina nakon izuma filma i pedesetak od početka prevlasti televizije, kada čitamo knjigu, na platnu svoje svijesti vidimo film koji sami režiramo, a kada sanjarimo, opet radimo isto – vrtimo film u glavi. Kako Cobb kaže u *Početku*, razlika sna i stvarnosti u tome je što se u snu uvijek nađemo usred prizora, ne sjećajući se početka, ne sjećajući se kako smo onamo dospjeli. Tako i gledatelji prihvaćaju konvenciju da ne mora baš sve biti prikazano na platnu (film ipak treba trajati neko razumno projekcijsko vrijeme), pa u elipsama prešutno ostaje najveći "realno trajući" dio radnje: kako se nekamo dospjelo, što se događalo između sekvenci – izrezan je dosadni život, ono što nije "filmično". Međutim, u slučaju filma mi se uvijek sjećamo kako smo dospjeli u njegov fikcionalni svijet – ušli smo u kinodvoranu, stavili DVD, upalili televizor, a sporazum između djela i recipijenta o vjerodostojnosti

njegova svijeta fikcije uspostavlja se kada prikazivanje na ekranu otpočne. *Početak* počinje bez početka, *in medias res*, želeći postići upravo takvo očuđenje – pitanje kako smo tu dospjeli. Nakon uvodne scene slijedi trinaest sekvenci kojima je zajedničko to da nijedna nema početka, već sve zatječu likove (i gledatelje) usred prizora. No, ta metafilmska ironija jedino je što – uz buđenje iz inducirajog lucidnog, dijeljenog sna trzajem (poznati osjećaj propadanja zbog kojeg se budimo) – u *Početku* ima veze sa snovima. Logika sna na koju nas je film navikao logika je nadrealizma i Salvador Daliјa. Tražimo li ultimativni mizanabimični film o snu, logici sna i zapetljani antinarativ filma-slagalice, ili čak filma-labirinta, ne treba tražiti dalje od narativnih, vremenskih petlji *Izgubljene ceste* i *Unutar njeg carstva* Davida Lynch-a. Nolanov *Početak* nije ni filmski san, ni labirint, niti zahtjevna filmska slagalica (*puzzle-film*): kao prvo, nije fragmentaran, budući da njegov diskurs ne odražava distorziranu, fragmentarnu svijest nepouzdanog pripovjedača, kako je u Nolanovu *Mementu* ili Scorsesejevu *Otku Shutter*. Zatim, nema nelinearno izlaganje: nakon uvodne sekvence, iduće su poredane u linearnom slijedu (kronološka fabula), s tim da je priča filma uokvirena dvama sličnim bližim planovima Doma Cobb-a, kao velika retrospekcija koja razjašnjava kako se Cobb zatekao sa starim Japancem Saitom (Ken Watanabe) u "napola zapamćenom snu". Međutim, ta jedina vremenska petlja, obilježe filmova-slagalice (*Memento*, *Donnie Darko*) prije je retrospekcija u obliku ronda, a tek uvjetno možda sugerira repeticiju, ponavljanje vječno istog, likova zarobljenih u snu. Sama priča filma je, dakle, sugerira se, napola zapamćen san – pa film poantira završna scena čiji je ontološki status krajnje nepouzdan: završni kadar filma, detalj zvrka u vrtnji, prekida se prije nego vidimo da li zvrk pada ili se nastavlja vječno vrtjeti. Dakle, tajna *Početka* nalazi se u ontološkom statusu doživljenoga (za Cobb-a) i viđenoga (za gledatelje): kao Fincherova *Igra* i *Klub boraca*, svijet *Početka* možda je konstrukcija, varka uma (san). Slično *Avataru* i *Otku Shutter*, radi se o svjesnom odabiru između jave i sna, krajnje individualističkom, čak autističkom svjetonazoru da mi sami biramo našu stvarnost. U Cameronovu *Avataru* glavni junak ostvaruje svoj mokri san – napuštanje (invalidnoga) ljudskog tijela, stapanje sa životom, prirodnom matricom planeta/prirode, ostanak u svijetu pravih ljudskih odnosa i ljubavi s domorodačkom princezom. Scorsesejev mizanabimični *Otok Shutter* pak bliskost s *Početkom* iskazuje ne samo glavnim

glumcem Leonardom DiCapriom, nego i skoro istovjetnim psihološkim zapletom – u oba filma muž se odbija suočiti s istinom o smrti svoje žene, a djeca figuriraju kao ključna posredujuća instanca njihova odnosa – što granicu između fikcionalnih likova Teddyja Danielsa i Doma Cobb-a čini vrlo propusnom. U Scorsesejevu *mind-game* filmu postavljena je kombinacija hitchcockovskog diskursa, filmova tipa *U posljednjoj fazi* Phila Joanoua i Fincherove *Igre*, a odvija se u labirintu DiCapriova uma. Kako se vidi u jednoj sceni *Početka*, labirint mora biti kružan – kao što je kružnog oblika otok – a iz pravocrtnoga labirinta Nolanova filma izlazi se lako, kao Cobb iz Ariadnih (Ellen Page) prvih pokušaja da nacrtava labirint u crtačem bloku. Daleko od Lynch-a i labirinta, *Početak* je u izlagačkom pogledu staromodan film; nakon uvodne sekvence, dakle, filmska priča razvija se kao sukcesivan slijed sekvenci (što u snu, što na javi), a sam ulazak u svijet sna (što film jasno dijeli u dva dijela) pojačava doživljaj linearnoga kretanja po razinama sna – kako se u žargonu ljubitelja videoigara kaže, "po levelima":

[II] 1. otvaranje (Saito i Cobb u limbu); 2. akcija u Saitovoj kući (Saitov san prve razine) / hollywoodski klišejizirani orientalni interjeri; 3. Saitov stan u Mambasi (Saitov san druge razine); 4. vlak u Japanu (realnost? – vlak odgovara hotelu, avionu i utvrdi-bolnici; nema ljudi, kao ni u sekvenci 9); 5. Pariz (realnost?) / klišejizirani Pariz hollywoodskih filmova; 6. san Cobb-a i Ariadne (pariški kafic) = infodump za gledatelje; 7. akcija u Mambasi (realnost? – ista Mambasa iz Saitova sna u sekvenci 3; nerazjašnjen progon koji je ekvivalent progona od strane Fischerovih projekcija iz sekvene 9, a može biti progon od strane Saitovih projekcija + Saito kao spas u zadnji čas); 8. Pariz (pripreme za misiju) + avion

[III] 9. prva razina dijeljenog sna koji ispunja Fischerova podsvijest – kišni metropolis iz videoigara – progon od strane samoobrambenih projekcija iz Fischerove podsvijesti; 10. druga razina sna – hotel (vizualno-imaginacijski ekvivalent vlaku i avionu iz "stvarnosti"); 11. treća razina sna – bolnica-utvrda u snježnoj planini; 12. limb (Cobbove supruge Mal – njezina smrt (nejasno zašto Cobb i Ariadne ulaze u limb pomoću uređaja za san; za razliku od Fischera i Saita, njih dvoje ne umiru na trećoj

razini sna da bi došli u limbu); 13. Saito i Cobb u limbu (povratak fabule na početak) – varijacija sekvence 1; 14. buđenje svih likova u avionu i dolazak u SAD – Cobbov susret s djecom + zvrk u detalju, prekinuti kadar (realnost ili san?)

Plus Cobbova sjećanja na Malinu smrt (stvarnost?) i njihov život i smrt u limbu. / Sekvence 9, 10 i 11 teku u paralelnoj montaži.

Tajna narativne neinventivnosti Nolanova filma u tome je da je u *Početku* fikcionalni svijet koji nam film predstavlja zapravo u snu, i ništa više od toga. Gledatelj ga, u prešutnom sporazumu, prihvata kao istinolik i vjerdostojan, a unutar te stvarnosti snova Nolanova se priča nastavlja odvijati po prastarim hollywoodskim uzusima, s početkom, sredinom i svršetkom na svojim mjestima, kao i pripadnom moralkom na kraju priče. Najzahtjevniji je izlagački postupak filma taj da se tri razine sna (sekvence 9-10-11) odvijaju istovremeno. Premda svaka teče svojom brzinom (u dubljim razinama sna vrijeme teče sporije), ipak je posrijedi temeljni izlagački postupak star koliko i sam film: paralelna montaža seže barem u 1905, do filma *Rescued by Rover* Cecila Hepwortha koji se obično navodi kao najraniji primjer filma u kojemu je paralelna montaža provedena tako da se trajanje sukcesivnih kadrova skraćuje, čime napetost i uzbuđenje rastu. Nolanov *Početak* tako nije nego novomilenijska parafraza Hepworthova filma, starom Hollywoodu uvijek odana.

Nije stoga čudno da se sva svjetotvorna imaginacija i stvaralačka mašta – ta sanjačima je, baš kao i filmašima, dano da zamisle nove svjetove – svodi na imaginativno osiromašene lokacije videoigara i hollywoodskih filmova: hollywoodizirana slika Pariza s razglednicama, hollywoodski klišej orientalnih interijera, grad pod kišom i praznih ulica (hollywoodska "pucačina" posredovana kroz vizualni stil videoigara), skupi hotel (Kubrickovo *Isijavanje*, James Bond), snježna planina i utvrda (James Bond, filmovi tipa *Orlovo gnijezdo*), prazna, bijela soba s umirućim starcem (Kubrick, ali 2001.), i to kao stilski miš-maš Johna Wooa (napose usporeni kadrovi i prerežirane akcijske scene), osrednjih filmskih adaptacija ideja iz proze Philipa Dicke (*Uljez*, *Isplata*, *Next*) i senzacionalnih filmova o međunarodnim zavjerama smještenim u vlakove, helikoptere, avione i hotele, u snježna brda, Japan i Pariz. Cijela mješavina obogaćena je pak time da cjelina želi biti interpre-

tirana kao još jedan film koji odražava duh epohe, novi *Matriks* (i Nolanov vlastiti *Memento*), nabacujući nam ideju da svijet u kojem živimo i nije stvarni svijet. No, kao što *Memento* nije pružio ništa što već nije bilo viđeno u filmovima-slagalicama Alaina Resnaisa i Alaina Robbea-Grilleta, ili barem u Harolda Pintera (priopijedanje unazad, tj. rakov korak, viđeno je u njegovoj drami *Izdaja*, ekrанизiranoj 1983. godine) – tako i *Početak* nema snage da буде generacijski film, novi *Matriks* ili *Klub boraca*. Desetak godina kasnije, *Početak* ima zadah na hollywoodsku bastardizaciju koncepta, skupi akcijski tehnотriler koji, kao i spomenute travestije Philipa Dicka, svoju (znanstvenofantastičnu) dosjetku, Hitchcockov macguffin, koristi tek kao izliku za pokretanje mašinerije skupoga, bondovskog hollywoodskog filma čija se akcija odvija preko četiri kontinenta, u raznim prometalima i ekskluzivnim mjestima. Da se Nolanu odmicalo od hollywoodskog klišeja, nije morao tražiti originalnost – dovoljno bi bilo da se inspirira Philipom Dickom ne samo u ideji, nego i u izlagačkoj strukturi, primjerice da je *Početak* otvorio nalik Dickovim romanima *Ubik* ili *Tecite suze moje reče policajac*: režijski konfuzne i nepregledne sekvence 2 i 3, koje naknadno interpretiramo kao Saitov san, bile bi mnogo uspjelije da su postavljene kao dijegetska realnost koja se onda počinje dickovski rastakati, izvitoperavati, propuštati antiiluzionističke elemente, kao što se kasnije na drugoj razini Fischerove podsvijesti (10) hotel naginje kao brod na moru, a onda gubi silu teže bez da njegovi stanovnici i zaposlenici – budući da su dio sna pa prihvataju logiku snova – to zamjećuju kao nešto neuobičajeno. U "realističkom" čitanju filma, kao "stvarne" u dijegetskoj stvarnosti filma mogu se tumačiti tek scene u vlaku, Japunu, Parizu i avionu (4, 5, 6, 7, 8), no Nolan je toliko malo zainteresiran za održavanje privida svoga fikcionalnoga svijeta da jedino tumačenje da su i te scene san može objasniti silne logičke rupe u naraciji. Nejasan je status limba te tko i kako ulazi i izlazi iz njega. Zatim je tu pitanje Saitove motivacije, čiji lik uz Cobbov jedini nije puka funkcija. On u sekvencama 2 i 3, smještenima u njegov san, zapravo nad Cobbom izveo igrokaz Mr. Charlesa, u kojemu se subjektu snivanja kaže da je u snu da bi ga se pridobilo, i tako pripremio Cobba za prijedlog usađivanja ideje Fischeru (Cillian Murphy), ali mu i usadio ideju da ga progoni Saitova suparnička korporacija, što će Cobba odvesti ravno u suradnju sa Saitom; Saito se, uostalom, u progonu Cobba u Mambasi (7) neplauzibilno pojavljuje

kao Cobbov spas u zadnji čas. Sekvenci 7 može se stoga tumačiti kao san, a pogotovo ona u japanskom vlaku (4), koja se, kao i sve scene tzv. realnosti, autoreferencijalno postavlja bez prijelaznog, opisnog kadra koji bi uspostavio logičnu narativnu koherenciju među sekvencama. U sekvenci 7 odvija se uostalom važan moment: nakon prvog uzimanja jakog sedativa koji će omogućiti silaženje kroz tri razine sna/podsvijesti, u dijegetsku stvarnost prvi put provaljuju fragmentarni kadrovi Mal (Marion Cotillard), koje pripisuјemo Cobbovoj vizuri, tumačeći ih kao njegove *flashbackove*. Njemu je percepcija toliko pomućena da je filmski diskurs ovdje fragmentiran i nervozan, slično otvaranju *Otoka Shutter*: u oba prizora DiCapriov se lik umiva da se dozove prisebnosti, i u Scorsesejevu filmu ta se početna scena – koja također počinje *in medias res* – retrospektivno tumači kao signal da je cijela priča umišljaj. No, u *Početku* Saito prekida Cobba dok vrti zvrk, tako da od toga trenutka gledatelji nemaju garanciju je li Cobb u snu ili na javi. Može se dakle tvrditi da je Saito arhitekt sna u kojem je Cobb subjekt; uostalom, samo subjekti imaju mogućnost da dijeljene snove, koje sanja sanjač (u prvoj razini Fischerova sna Jusuf, u drugoj Arthur, u trećoj Eamus), a dizajnira arhitekt (Ariadne), ispune projekcijama ljudi iz svoje podsvijesti – osim Fischer-a, to može jedino Cobb, čija projekcija pokojne Mal neprestance provaljuje u dijeljene snove.

Međutim, za akcijski film kakav si je Nolan postavio za cilj preuzetno je tvrditi da su takvi koncepti bili planski (s) mišljeni. Rupe u scenariju vjerojatno su standardni hollywoodski propusti u logici izlaganja, budući da je *Početak* film temeljen na macguffinu. Ariadne se zove Arijadna zato što je Nolanu bila potreban lik preko kojega će Cobb objašnjavati zaplet filma, a ne zato da Cobba vodi kroz labirint njegovih snova do izlječenja traume koju mu je nanijelo ženino samoubojstvo. Po ovom drugom tumačenju, cijeli je film iskonstruirana psihoanalitička terapija, slično *Otoku Shutter*; međutim, za razliku od Scorsesejeva filma, u čijem je narativnom labirintu, usred protagonistove podsvijesti, zapretena i potisnuta dvostruka trauma, trauma Holokausta i trauma ženina ubojstva njihove djece pa sebe, u *Početku* takvo tumačenje ostaje sasvim izvantekstualno budući da u filmu za nj nema uporišta – ovdje su traume doslovno predložene kao realizirane metafore, kao sefovi na tajnim mjestima i u dobro čuvanim utvrdama koje, kao u svakom akcijskom trileru, treba osvojiti. Saito je stalno prisutan (što je neobično, jer je

naručitelj tog ilegalnog posla i vlasnik megakorporacije) ne zato jer je (a) u limbu, pa je filmska priča retrospektivna konstrukcija da se on odande izbavi, ili (b) dio pothvata da se Cobb izlječi od traume, već zato da bi se filmska priča mogla zaokružiti (premda motiv limba ostaje proturječan). Cobbova pokojna supruga Mal, tj. njezina projekcija iz Cobbove podsvijesti, premda u prvoj akciji (sekvenci 2, Saitov san prve razine) aktivno pomaže Saitu kao da je vođena od žive osobe izvan sna, iz jave, s vlastitim djelatnim odlukama, ipak nije živa, odnosno nema tekstualnog uporišta npr. za interpretaciju da je ona zapravo samoubojstvom u stvarnosti izšla iz limba, te je vrlo teško tumačiti cijeli film kao njezin pokušaj izvlačenja Cobba iz limba (interpretacija filma kao obratne priče; ipak, više se puta jasno ističe da je Cobbov totem, zvrk, zapravo bio njezin, tako da on nikako ne može funkcioniратi kao Cobbov test za stvarnost).

Kao što kombinatorika *Memento* nije više doli obratan poredak sekvenci, u kojemu sekvencu slijedi ona koja joj fabularno prethodi, tako je i *Početak* film jednog koncepta (*high-concept film*), dosljedno provedene dosjetke. Pitanje o ontološkom statusu pojedine sekvence – je li ona san ili java – nije važno u subordinaciji dvjema paralelnim, linearnim narativnim linijama, akcijskoj (usađivanje ideje Fischeru) i moralističkoj (Cobbovo suočavanje s krivnjom za ženino samoubojstvo). Nolanova predvidljiva zaključna dosjetka s prekinutim kadrom zvrka postaje nevažna: imao Cobb u završnom susretu s djecom (koja tijekom doživljajnog vremena, tj. realno odužega trajanja radnje filma, nisu ostarjela ni dana, što sugerira da je cijela priča san) na prstu vjenčani prsten ili nemao (što sugerira da se riješio traumatskog kompleksa i prihvatio stvarnost nakon suprugine smrti, taj *sweet hereafter*), pao zvrk ili ne, takvo tumačenje zadnjega kadra zanemaruje pitanje zašto bi se Cobb, u odabiru da ostane u limbu, odrekao žene, a prihvatio projekcije svoje djece. Kao što Hari u *Solarisu* nije Hari, nego tek projekcija Kelvinovih sjećanja na nju, njegova *slika* nije, njezina izvanskska tjelesna povjavnost i prepostavljana unutrašnja ličnost konstruirana kroz njegovu percepciju (dakle nužno subjektivna, jednostrana, konstruirana, zamišljena, idealizirana, iskriviljena itd.), tako je i Mal, kako joj u sekvenci 12 sam Cobb kaže, "samo sjena njegove prave žene", napola zapamćen odraz, virtualna simulacija, replikant kojоj akcije i emocije pripisuje fokalizator-Cobb. Dok Lemova/Tarkovskijeva Hari postaje svjesna svoje naravi i stječe vlastiti identitet,

Cobbova/Nanova Mal, premda naizgled donosi samostalne djetatne odluke, ne dobiva priliku za takvim oslobođenjem, nego kao replika biva likvidirana. Nakon toga Cobb se može vratiti djeci, stvarnoj, a ne projiciranoj, i vidjeti njihova lica, što mu u prisjećanjima zbog osjećaja krivnje nije uspijevalo. Osim toga, ako Cobbova djeca nisu stvarna, do kraja se radikalizira pitanje gledateljske identifikacije. Ako se filmska priča zbiva u snu, gdje se likovi ako umru bude u stvarnosti, nema suspensa niti gledatelji mare za likove i njihove motivacije; aко su emocije iskonstruirane i implantirane, incipirane (kao Fischeru u vrhuncu raspleta), nema emocionalne katarze. Neuspjeh *Početka* da uvuče publiku u svijet svojih likova, a uspjeh da ostane film-igrarija, sličan je neuspjehu televizijske se-

rije *Dollhouse* Jossa Whedonna, gdje je junakinja prazna ljudska lutka koja u svakoj epizodi s novom akcijskom misijom dobiva i novu učitanu ličnost, uslijed čega – bez uporišta za identifikaciju – nestaje svaki gledateljski interes za njezine postupke, a u krajnjoj liniji za glumačke transformacije Elize Dushku. Cobbova trauma u *Početku* mora biti istinita, iz prostora postojeće dijegetske stvarnosti filma, izvan snova. Bez te motivacije, a usađenih emocija, Nolanov film upada u opasnost da bude potpuno ispraznjen od značenja, usprkos slabašnom pokušaju da bude i metafilmski komentar činjenice da hollywoodski filmovi, poput njega samog, upravo to rade – konstruiraju likove, usađuju motivacije, snivaju zaplete i proizvode katarzu, tj. da su filmovi doslovce projekcije.

Tomislav Šakić

Samac

(*A Single Man, Tom Ford, 2009*)



Prije no što sam pohrila na projekciju *Samca*, kojom je ponut program art-kina Metropolis u zagrebačkom Muzeju za suvremenu umjetnost, o redateljskom prvijencu modnog dizajnera Toma Forda od kolega, prijatelja i putnika namjernika čula sam: a) da je film vizualno iznimno dojmljiv, te b) da mu zbog profinjenog pristupa tematici homoseksualnosti ni najokorjeliji homofobi neće moći ništa zamjeriti. Ne bih li se dodatno informirala, bacih oko i na dvominutnu videonajavu, pri čemu zamjetih da promidž-

bena mašinerija (kojoj je trailer najistureniji bojovnik) igra na dva očigledna *Samčeva* aduta: glumačku izvedbu – prvenstveno Colina Firtha, a potom i Julianne Moore, te na već spomenuto vizualnost. Pored hvalospjeva Firthu i oskarovskih proročanstava, iz umetnutih kritičarskih navoda saznajemo da je film "vizualno predivan", te da je a *thing of heart-stopping beauty*, iliti "stvar tako lijepa da ti srce stanе". Popratimo li ove tri naizgled slučajne interpretativne silnice (vizualnost / gluma / ideološka nemametljivost) uo-

čitćemo da se upravo u njihovu sjecištu *Samac* porađa kao umjetničko djelo, odnosno, objekt namijenjen gledanju. Osvrnamo se prvo na spregu vizualnog i umjetnosti *Samca*. Od samih početnih kadrova – visoko simboličke podvodne sekvence "porađanja" protagonista iz naslova Georgea Falconera (Colin Firth) iz sna u stvarnost – Ford skreće pozornost na svoj film, odnosno, umjetničko djelo, kao sponu između te dvije razine egzistencije. Ovome ponajbolje svjedoči eksplizitni paralelizam između krvi i tinte – u snu Falconer u usta ljubi smrtno stradalog partnera Jima, okupanog u krvi, nakon čega se budi u lokvi tinte, s tintom umrljanim usnama. Ljudska tragedija, tako, postaje krv i meso umjetničkog djela, pri čemu oboje dobivaju smisao postojanja tek u međusobnoj simbiozi. U tom smislu je i planiranje samoubojstva – ultimativnog egzibicionističkog čina skretanja pozornosti na vlastito (ne)postojanje – idealan tematski pokretač filmske radnje *Samca*. Narator/autor pripovjednog svijeta, Falconer/Ford, podastire nam isti kao besprijeckorno dizajniran artefakt, umjetnički predmet namijenjen gledanju (= film). U tehničkom smislu to čini uporabom *slow motiona*, skokovitim rezovima, osebujnim kadriranjem (detaljima, poglavito opsivnim kadriranjem očiju), bezvučnim sekvencama koje naglašavaju vizualno, kao i izrazito vizualno-intruzivnom tehnikom naglog intenziviranja boja unutar istoga kadra sukladno protagonistovim/naratorovim emocionalnim stanjima.

I na samoj tekstualnoj razini film vrvi intertekstualnim i metafilmskim referencijama: od natprirodno golemog plakata očiju iz Hitchcockova *Psiha*, ultimativnog vojnerskog klasika, preko škorpiona *Ben-Hura*, ili homo-prostitutke, vizualnog dvojnika Jamesa Deana, sve do rekonstrukcije antologijske scene iz filma *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942) u kojoj Paul Henreid pripaljuje dvije cigarete, jednu za sebe i drugu za Bette Davis (ovdje isto to, u ironijskoj ružičastoj verziji, čini Firth za Julianne Moore). Podrazumijeva se da, u skladu sa svime već opisanim, Ford filmskoj rekonstrukciji pristupa detaljno i temeljito; pored najočitije razine (interijera, eksterijera, odjeće, glazbe, i tomu slično), Ford period rekonstruira i na formalnoj razini – u *Samcu* imitira tehniku/efekt *CinemaScopea* iz razdoblja radnje filma – a ta se odvija za vrijeme jednoga dana 1962. godine, u jeku kubanske krize. Balans artificijelnosti/umjetnosti ovog (re)konstruiranog univerzuma drži neprestano citirana vrsna i suptilna glumačka izvedba Colina Firtha, dok radnju naprijed tjera njegova "topla

ljudska priča", Ford pak – kako je naznačeno – *gledatelju* ni na trenutak ne dopušta da zaboravi *tko je i što čini*.

Uspostavivši koordinatni sustav interpretacije *Samca* kroz odnos emocionalne realnosti (Georgeova tužna sudba) i umjetnosti (sva već spomenuta stilска i formalna obilježja Fordova prosedea), svakako se vrijedi osvrnuti i na treću silnicu, spomenutu na početku teksta – onu političku/ideološku – te ustavoviti na koji način korespondira s artističkom apscisom i egzistencijalnom ordinatom. Komentar da se ni deklarirani homofobi neće naći isprovocirani seksualnim navadama protagonista nije nimalo bezazlen, ni nevažan – kako etički, tako i estetički. Jedan od popularnih, to jest pozitivnih stereotipa o homoseksualcima – koji smo ljetos mogli čuti na svim hrvatskim TV-postajama u blagonaklonim komentarima dubrovačkih domorodaca povodom najezde gotovo tri tisuće homoseksualaca s obližnjeg kruzera – glasi da uz seksualnu naklonost istome spolu Bog muškarcima nerijetko podari i istančan osjećaj za lijepo stvari, te finansijsku moć da ga upražnjava. Ovaj gej-(stereo)tip muškoj je homoseksualnoj populaciji oslobođio (medijski, ali i stvarni) manevarski prostor djelovanja/identifikacije *onkraj* vlastite seksualnosti – jer su, seksualnoj transgresiji usprkos, još uvijek klasno i rodno privilegirani. Na identičan način funkcionira i George – premda ga "nevidljivost" na koju je primoran pomalo muči – on ipak ne može/ne želi riskirati vlastiti (profesionalni, socijalni) položaj talasajući previše – pa o seksualnosti govori u šiframa. Na sličan je način prikazan i njegov odnos s partnerom Jimom – on postoji, no nije nimalo vulgaran/karnalan ili eksplizitan, sasvim u skladu s još gotovo ne postojećim diskursom o homoseksualnosti, odnosno, patologizacijom iste s početka 60-ih. Zašto je ova činjenica značajna za tumačenje *Samca*?

Da bi djelo bilo estetski univerzalno – a Fordu je estetska komponenta, kao što sam već sugerirala, okosnica filma – treba moći komunicirati sa što širom publikom, po mogućnosti čitavim univerzumom. Djelovati (homo) seksualno eksplizitno, odnosno, politički radikalno (jer je pitanje homoseksualnih prava i sloboda jednako aktualno i danas, gotovo pola stoljeća nakon objave Isherwoodova romana po kojem je film snimljen), znači donekle riskirati univerzalnost djela, koja je vizualnom umjetniku Fordu ipak prioritet. Zanimljivo je ovdje napomenuti da lik Georgea u Fordovoj interpretaciji (ne bi li se svakome smilio) funkcioniра u skladu sa stereotipom homoseksualca-paćenika, koji simpatije gledateljstva priskrbuje tužnom priča

o nemogućnosti pohađanja partnerove mise zadušnice, te ljubavnom tragedijom koji ga vodi u samoubojstvo. Upravo na ovom etičkom planu indikativno je, kako primjećuje neimenovani recenzent newyorškog *Time Outa*, zabilježiti razliku između Isherwoodova izvornika i Fordova celuloидnog tumačenja. Isherwoodov George, primjerice, nije na samoubilačkoj misiji, i daleko je "prljavija" i vulgarnija verzija od Fordove (tijekom svoga dana on *masturbira!*) – a na partnerov sprovod je *pozvan*, no na nj *odbija* otici.

Bilo kakvo aktivno, transgresivno ili subverzivno ponašanje homo-junaka koji odbija biti stereotipiziran, u Fordovoj je verziji nedopustiv – jer da bi film bio uspio artefakt u njemu život, tj. tražena emocija mora biti jednako pažljivo komponirana, konstruirana, baš kao i kadar. U tom smislu nije nimalo čudno da se *Samac* nikome ne zamjera – lijep je za gledati i sporadično slušati (više u segmentu *soundtracka* nego dijaloga – ipak se radi o vizualnoj umjetnosti), homoerotičan je koliko i prosječna reklama za Old Spice, dakle, ne prijeti vam infarkt od izloženosti pederiskom seksu, a napoljetku homić, hvala Bogu, umre.

Sarkazam na stranu, možemo li se, ipak, zauzeti za Forda *upravo* zbog čvrste linije artificijelnosti na koju igra stilski i formalno? Možemo li i ordinatu njegova sustava, onu koja predstavlja "iskrenu" emociju koju (glumom!) oživotvoriće Colin Firth, zapravo shvatiti kao produžetak estetske horizontale, pa i kao estetsku nužnost? Na ovo pitanje čak ni ja nemam odgovor, no s obzirom na to kako se prema njemu postavite protumačit će i *Samčev* kraj – kao voljni, autoironični i melodramatski kič (odlučimo li se za radikalniju art-interpretaciju), ili pak kao doslovnu i dirljivu završnicu koja vas, baš kao Georgea pred kraj filma, nagoni na reevaluaciju života i slavljenje njegovih mikro-epifanija (ostanemo li u tradicionalnijoj domeni re-

alistične interpretacije narativne ravni).

Slabašan (no zabavan) argument u prilog prvoj interpretaciji nalazimo u *traileru* s početka teksta, koji – prisjetimo se – film opisuje kao a) predmet b) lijep da ti srce stane. Šaljivo se referirajući na protagonistovu zlu kob (infarkt, taman kad je, reklo bi se, odustao od samoubojstva), u isti mah označavajući film kao krasan predmet, film (tj. marketinška mašinerija) u svijet se otiskuje s autoironijskim nabojem, odnosno, s upisanom distancicom od onoga što se govori, u prilog onomu *kako* se govori. To je, međutim, ujedno i jedini značajniji signal odmaka; s obzirom na to da je provodnik kroz radnju prijavjedač George, a Firth ga odrađuje u radikalnoj *straight* maniri, bez (auto) ironijskog odmaka – bilo performativnog ili tekstualnog – možemo zaključiti da su u ovome završnom i presudnom segmentu Fordove namjere prema gledateljskom cerebralnom i koronarnom organonu sasvim nevine i čiste. I upravo to je končić koji, usudimo li se potegnuti ga po šavu, rastvara Fordovu filmsku kreaciju. Jer dok redatelj tijekom prvih stotinjak minuta filma uspijeva održavati trenje između umjetnog/filmskog i "emocionalnog" (ma koliko se pritom oslanjao na stereotipe ili kliševe), te upravo iz ove dinamike film crpi *impetus*, završnica u kojem junaku Georgeu iznenada svane, da bi mu odmah potom omrknulo – gdje se *eros*, *thanatos* i sova iz susjedstva na njemu uspiju izredati u tri dramatične minute – ovu dinamiku razbijaju i ubrizgava joj smrtonosnu dozu jeftine sentimentalnosti (ni umjetnost, ni emocija), što na tijelo filma djeluje kao napadaj epilepsije tri metra od cilja. Dakako, i epileptičari su ljudi, i nipošto ne sugeriram da ih valja diskriminirati. Samo ih ne treba gurati na pobjedičko postolje ako utrku nisu odradili do kraja.

Mima Simić

Svi na Woodstock

(*Taking Woodstock*, Ang Lee, 2009)

Rođen 1954. godine na Tajvanu, Ang Lee je odrastao u prilično konzervativnoj i tradiciji okrenutoj obitelji kinесkih emigranata u Taipeiju, u kojoj je najvažniju riječ imao njegov strogi otac, ravnatelj osnovne škole i pravi *pater familias*. Autoritativna očeva figura, posredno emigrantsko

iskustvo i život u obitelji u kojoj se posebna pozornost posvećivala očuvanju tradicionalnih vrijednosti, postat će krucijalni u formiraju Leejeve umjetničke osobnosti. U gotovo svim njegovim filmovima, počevši od prva tri naslova koja se smatraju svojevrsnom trilogijom o generacij-



skom jazu u obiteljima izloženima društvenim mijenama i zapadnim utjecajima, presudnu ulogu imaju uže i šire obiteljske zajednice, a osobito likovi očeva. Studiozni pri stup Leeovoj filmografiji ukazao bi na mijene u njegovom tretiranju figura očeva, prema kojima redatelj uspostavlja različite odnose kroz koje kao da i sam u nekoj mjeri sazrijeva. Upravo je tretman očeva možda najvažnija provodna nit Leejeve dosadašnje karijere, u kontekstu koje je moguće sagledati tematske i umjetničke preokupacije filmaša koji i nakon nepuna dva desetljeća iznenađuje svojom svestranošću i nemogućnošću predviđanja sljedećih projekata. U tom smislu na knjizi *Taking Woodstock: A True Story of a Riot, a Concert and a Life* Elliota Tibera temeljena glazbena egzistencijalna drama *Svi na Woodstock* na određeni način zatvara krug započet ranih 1990-ih filmovima *Pushing Hands* (*Tui shou*, 1992), *Svadbena svečanost* (*Xi yan*, 1993) i *Pijte i jedite ljudi* (*Yin shi nan nu*, 1994) koji su naknadno nazvani trilogijom *Otac zna najbolje*. Dok su na početku autorove karijere očevi figurirali kao oličenja životne zrelosti i mudrosti, kao razumska i emotivna sidrišta obiteljskih drama, odnosno, kao stoici koji s blagošću i razumijevanjem prihvataju valove sudbine i hirove vlastite djece, s vremenom su oni postali ključni sudionici moralnog i stvarnog rasapa obitelji (*Ledenja oluja* / *The Ice Storm*,

1997), čak i glavni uzročnici obiteljskih i širih društvenih drama i tragedija (*Hulk*, 2003), da bi u *Svi na Woodstock* otac (u izvrsnoj ulozi Harryja Goodmana) bio postuliran kao simpatičan melankolični gubitnik svjestan (djelomične) promašenosti svog života, osoba koja je silom prilika odavno raskrstila s iluzijama i koja se pomirila s vlastitom marginalnošću. U tom smislu Leejev recentni film iznimno dobro korespondira s trilogijom *Otac zna najbolje*, s kojom unatoč zemljopisnoj udaljenosti i različitim vremenskim periodima u koje smješta zaplete filmova dijeli humoran i altruističan pristup tenzičnim obiteljskim odnosima i dramama. Baš kao što u spomenutoj trilogiji istražuje teme autsajderstva, civilizacijskog i kulturološkog jaza Istoka i Zapada, odnosa između obiteljskih i poslovnih veza te složenih, generacijskim nerazumijevanjem opterećenih relacija očeva i djece, dakle teme koje su i njegova osoba intima popudbina, Lee kao punokrvan autor gotovo posve iste motive analizira i u novom filmu. Riječ je o vrlo sugestivnoj, fascinantno režiranoj te mjestom i vremenom zbivanja izuzetno pedantno scenografski i ikonografski rekonstruiranoj obiteljskoj humornoj drami koju stavljanjem u kontekst glazbenoga festivala Lee odijeva u ruho univerzalnosti i svevremenosti. I čini to vrlo uspjelo, prema vlastitim riječima uživajući u oslikavanju ljudske intime

i međusobnih odnosa naglašeno životnih likova, jer zna da je upravo to ono što najviše zanima (i) gledatelje.

Ako želite otkriti značenje fenomena Woodstock za mnoštvo mladih ljudi koji su mu pribivali, kao i važnost festivala u širim glazbenim, kulturnim i kulturološkim okvirima, dokumentarac *Woodstock* redatelja Michaela Wadleigha i sumontažera Martina Scorseseja iz 1970. godine nudi se kao bolji izbor. Oscarom nagrađeno ostvarenje jedan je od najpopularnijih i najzabavnijih dokumentarača svih vremena, koji s pravom nosi atribut kultnog filma, podjednako i u izvornoj i kasnije redateljskoj verziji. Pored nastupa više od polovice solo-glazbenika i bendova koji su se tijekom četiri dana od 15. do 18. kolovoza 1969. godine popeli na pozornicu u zaseoku White Lake u mjestu Bethel u državi New York, među kojima su uz Joan Baez, Joea Cockera, Arla Guthrieja, Janis Joplin i Jimija Hendrixa bili i bendovi Crosby, Stills & Nash, Jefferson Airplane, The Who i Sly and the Family Stone, dokumentarac *Woodstock* pruža praktički opipljiv uvid u kišu, blato i kaotična gibanja na farmi Maxa Yasgura. No ako želite upoznati važnost Woodstocka na osobnoj, intimnoj razini, film Anga Leeja je kao stvoren za to.

U središtu zbivanja je mladi Židov Elliot Teichberg, koji će prezime kasnije promijeniti u Tiber, trenutno nezaposleni newyorški dizajner interijera u sigurnoj izvedbi stand-up komičara Demetrija Martina, koji ljetno provodi u skromnom i trošnom motelu svojih roditelja, pohlepne i posezivne majke Sonie te povučenog i plašljivog oca Jakea. Dok je Sonia gruba i agresivna žena porijeklom iz Rusije na koju je trajne posljedice u vidu egzistencijalne nesigurnosti i straha za budućnost ostavilo emigrantsko iskustvo, Jake je rezignaciju i samoizolaciju izabrao kao bijeg od supruge i života kao takva. Očekivano, svakodnevice, a donekle i sudbine svih članova obitelji temeljito će promijeniti Elliotova odluka da suorganizatoru koncerta Michaelu Langu kao mjesto održavanja hepeninga ponudi posjed svojih roditelja, odnosno, zbog pravnih i organizacijskih zavrzlama, naknadno, imanje farmera Maxa Yasgura. Premda je Lang poslije osporavao takvu verziju događaja, ostaje činjenica da je vijest o velikom *rock*-okupljanju nedaleko ne-suđenog Woodstocka smjesta izazvala neočekivano veliko zanimanje javnosti, te da su se prema Bethelu i White Lakeu ubrzo počele slijevati nepregledne kolone automobila i ljudi željnih dobre glazbe, slobodne ljubavi i oslobađanja svih društvenih i etičkih normi. Kao što se obično kaže,

sve ostalo je povijest, u kojoj je festival Woodstock zlatnim slovima zapisan kao mjesto koje se, prema magazinu Rolling Stone, prometnulo u jedan od najvažnijih događaja koji su promijenili povijest *rocka*. A ti prijelomni dani incirat će drastične promjene u životima Elliota i njegovih roditelja. Dok će mladići u opojnom dimu marihuane, te pod utjecajem svojih vršnjaka *hippieja* i pod djelovanjem LSD-a, postati svjestan svojih gej-sklonosti, njegov otac Jake počet će se oslobađati obiteljskih i društvenih stega i inhibicija, a majka Sonia će do karikaturalne krajnosti manifestirati svoju nezajažljivu pohlepu i škrrost. Dakako, ona kao nominalna vlasnica i šefica obiteljskog motela (u odličnoj interpretaciji Imelde Staunton) funkcionira i kao groteskno naličje kapitalizma, čije je suspektno lice olineo u golemoj komercijalnoj isplativosti festivala koji je Michaelu Langu i suorganizatorima donio višemilijunsку dolarsku zaradu. Tako je i buntovnička kontrakulturalna manifestacija inicijalno organizirana iz najnepragmatičnijih pobuda rušenja barijera i oslobađanja od konvencija odmah pokleknula pred zovom novca i njegove zarade. Kritičari filma prigovaraju da Leejev film ne govori o festivalu već o perifernim zbivanjima oko njega, da prizora sa središnje pozornice uopće nema, već da se glazba kao sva-kako najvažniji segment čitavog događanja čuje tek kao jeka u daljini, te da se pravi duh Woodstocka može osjetiti jedino u sceni Elliotovih halucinantnih vizija uzrokovanih konzumacijom LSD-a. Premda su takve kritike prilično ute-mljene, te premda Ang Lee i scenaristi James Schamus i Tom Monte u prikazu Festivala često posežu za konvencijama i općim mjestima, valja imati na umu da autori filma nisu ni željeli dati nikakvu vjerodostojnu sliku ili još manje revisionističku verziju zbivanja. Svi na Woodstock je vrlo solidan naslov koji ipak ne spada u kvalitativni vrh dosađnjeg opusa Anga Leeja. To je anegdotalna, nostalgična, emotivna, u cjelini optimistična i humorom prožeta priča o upoznavanju samog sebe, svog identiteta i svoje obitelji, o procesu ubrzanog odrastanja i sazrijevanja u kojem je prošlost važna koliko i budućnost, a tradicija koliko i suvremenost. Nakon odgledanog filma potpisani kritičar preporučuje ponovno gledanje *Ledene oluje*, svojevrsnog filma-parnjaka u kojem Ang Lee jasno i plastično oslikava kako su konzervativizam i hipokrizija malograđanske srednjostaleške Amerike 70-ih vrlo brzo uništili duh promjene i revolucije začet na Woodstocku u kolovozu 1969. godine

Josip Grozdanić

Zakon ulice

(*Brooklyn's Finest, Antoine Fuqua, 2009*)

63 / 2010



Najnoviji film redatelja Antoinea Fuque izravni je predstavnik kriminalističkog žanra, a podjednako i ostvarenje koje svjedoči o nedosegnutim mogućnostima potpunog nadrastanja rutinskih žanrovske odrednica. Tako su kritički osvrti suzdržani u ocjenjivanju ovog ostvarenja, ali poneki naglašavaju da je posrijedi najuspjelije djelo toga redatelja još od filma *Dan obuke* (*Training Day*, 2001). Suprotnosti su tih dvaju filmova očite, već u zemljopisnom određenju dvaju američkih velegradova, New Yorka i Los Angelesa, a nastavljaju se i različitim vremenima radnje – dok radnja *Zakona ulice* obuhvaća nekih tjedan dana, žanrovski je prethodnik zbijen u svega 24 sata. Oprečnosti u dramaturgiji i karakterizaciji središnjih likova dodatne su krajnosti tih ostvarenja od kojih bismo ipak *Danu obuke* pridali oznaku kvalitetnijeg filmskog djela.

Dramaturgija je *Zakona ulice* razvedena i prati tri središnja lika, pripadnike istog policijskog okružja newyorške četvrti Brooklyn. Sal Procida (Ethan Hawke) policajac je

koji ne preza od prijestupa ne bi li ostvario financijsku dobit što će pomoći egzistenciji njegove mnogobrojne obitelji. Moralni rasap u opreci je s njegovom katoličkom vjeroispoviješću, pa nas ne mora čuditi ni njegov osjećaj krivnje, kao ni daljnje posnuće jer ne uspijeva nadvladati sve dublji unutarnji sunovrat naposljetku manifestiran završnim stradanjem. Afroamerikanac Clarence Butler (Don Cheadle), nadimkom Tango, *undercover* je policajac koji se povinuje moralnim odrednicama brooklynškog podzemlja, ali nastoji slijediti i vlastiti ustroj poštivanja zakona. Svjestan nepravilnosti okružja stremi promaknutu i uredskom poslu, ali ga ne uspijeva dosegnuti. Naposljetku, Eddie Dugan (Richard Gere) policijski je pozornik netom pred mirovinom, ustroja narušenog do pokušaja samoubojstva i djelatnosti toliko suzdržane i neučinkovite da je predmetom sprudnje i podsmjeha drugih članova postaje. Njihove opstojnosti i djelovanje susreću se tek u dvama sekvincama: sredinom filma u ovlašnim

prolascima te na samome kraju u pokušajima razrješenja zakonskih nepravilnosti. Zanimljivo je, međutim, da nema dramaturških poveznica njihova djelovanja. Kreću se i djelotvorni su u istom prostornom segmentu, ali se ne poznaju i nemaju ni natruhe svijesti o međusobnom postojanju. Na taj način percipiramo velegradsku otuđenost ne samo središnjih likova, već i samog podneblja.

Razabirljivost je društvenog stanja u suprotnosti zakonskih institucija i predstavnika brooklynškog podzemlja, pri čemu čak i predstavnici zakona ruše institucionalne norme, pa je posvema jasno da se običan pojedinac, ili čak šira društvena zajednica, nalaze u egzistencijalnoj ugroženosti. Raspon zločina koje razabiremo u *Zakonu ulice* je povelen i teško je ostati suzdržan u njihovu predočavanju. Ne čudi nas da su središnji likovi na razmeđu moralnog i posrtanja, teško se rvaju s okruženjem, što ih određuje u obitavanju i djelovanju, a podjednako je razmjerno očitovan i vjerski kontekst, i ne samo u djelovanju policajca katolika. Razmatrajući obiteljski kontekst središnjih likova uočavamo da tek jedan od njih (Sal) opстојi u razmjerno stabilnoj obiteljskoj zajednici. Dapače, njenih je članova sve više, a sklad samoj obitelji narušava podjednako i nezdrav kućni prostor, koji šteći ženinu zdravlju, kao i negativno djelovanje samoga središnjeg lika, koji u jagmi za materijalnim krši zakon i čini prijestupe čija je posljedica umorstvo. Zanimljivo je kako autori percipiraju važnost obiteljskoga zaleđa u životu toga središnjeg lika. U početnim dijelovima filmske građe ta je temeljna društvena zajednica predočena u izvanjskim ili unutrašnjim prostorima obiteljske kuće, s nizom obilježja niskog imovinskog statusa. Pritom je odgoj djece temeljen na vjerskim načelima, dok je odnos supružnika barem naizgled brižan. Međutim, u daljem razvoju dramaturgije ta je obitelj svedena na telefonski razgovor i posjet bolnici, da bi se napisljetku obiteljske poveznice gotovo ukinule – naime, supružnici zbog nepravilna djelovanja toga lika ne mogu komunicirati čak ni mobitelom, a napisljetku protagonistov prijatelj i kolega postaje poput lakmus-papira u njihovoj komunikaciji, koja se napisljetku gasi. Osobnost srednjeg lika Tanga, i njegovo djelovanje, uništilo je bračnu zajednicu za čijim rasapom taj protagonist žali, što svjedočimo u neuvraćenom telefonskom pozivu, percipiranju fotografije i verbalnim upitim. No, posvema je jasno da se ta bračna zajednica ne može obnoviti ne samo zbog završnog protagonistova stradanja. Nedvojbeno je i prostorna su-

protnost protagonistova razmjerno elitnog stana i kriminalnih i uličnih okružja njegova djelovanja svjedočanstvo i simbol neusklađenosti bračnog principa, te gotovo ne čudi što se obiteljska zajednica nije razvila pod teretom tako proturječnih okružja. Napisljetku, bračno je zajedništvo središnjega lika policajca pred mirovinom davna prošlost. Taj se lik braka tek prisjeća, a pokušaj uspostavljanja emotivnog zajedništva s prostitutkom nemoguće je, jer ta protagonistica ne kani napustiti ni velegradsko okružje, niti posao koji joj omogućava egzistenciju. Prostorne odrednice toga sporednoga ženskog lika jasne su: one su svedene tek na područje stana, dapače, najčešće čak samo na područje spavaće sobe. Njen je stan vizualna, koloristička suprotnost protagonistovom, koji je u svojoj zagasitosti i šturosti iskaz i policajčeve osobnosti. Zanimljivo je da upravo po izlasku iz prostitutkina stana središnji lik razabire zločin otimanja djevojaka i njihova pretvaranja u sužnje nasilnih makroa, te napisljetku pokušava uspostaviti vlastitu ravnotežu djelovanja i oslobođenja zatočenih.

Trojica središnjih likova predstavnici su policije, dakle, zakonske institucije, odnosno, upravo državnih segmenata koji bi provedbom zakonskih odredbi morali osigurati svrhovitu društvenu opstojnost i napredak. Međutim, u mnogobrojnim žanrovskim primjerima, pa tako i u ovom, svjedočimo da ni s predstvincima policijskih postrojbi, kao ni sa samim predstvincima stožernih dijelova institucije nije baš sve u redu. Nema nikakve sumnje da policijski stožernici koriste metode svojevrsnog *makiavelizma* u kojima cilj opravdava sredstava, te nas ne mora čuditi da pritom krše i vlastite nametnute propise i zakonske norme ne bi li se riješili po društvo opasnih pojedinaca. S druge strane, opstojnost se policijskih novaka svodi tek na tiskanu obavijest o njihovu stradanju ili pokušaj zataškavanja pogreške uslijed neiskustva, tek da se stožernici ne bi našli u medijskom žrvnju. Upravo nam se zbog takvih nepravilnosti policijskog vrha, društvenog okružja i nebranjenosti pred zakonom, koji središnji likovi moraju čuvati svojim djelovanjem, taj ustroj može učiniti poput iskrivljene slike u ogledalu. Ne mora nam se pritom učiniti začudnim ni završni moralni rasap središnjega lika Sala Procida, stradanje središnjega lika Tanga umorena s leđa upravo od policajca, te uspješno oslobođanje triju zasužnenih djevojaka umirovljenoga Eddija Dugana, djelovanje izvan policijskih i zakonskih normi zbog čega taj njegov čin ne može postati junačkim

i institucionalno ili medijski vrednovanim.

Antoine Fuqua primjerenog nadograđuje scenaristički temelj Michaela C. Martina, ali ipak ne uspijeva redateljskim postupcima nadoknaditi njegove nedostatke. Prigušenost scenografije, kostimografije, osvjetljenja, kao i snimateljskog rada Patricka Murgua, koji se više priklanja tonskom negoli kolorističkom, slikovni su elementi kojima Fuqua promišljeno pristupa u narativnoj gradi. Premda ne preza od eksplicitnih iskaza nasilja ili spolnih odnosa, čime prikazuje tmurniju stranu glasovite newyorške četvrti, taj američki redatelj predočava i suzdržanje segmente stvaralačkih postupaka. Kadriranjem i montažnim prijelazima tako mjestimice predočava hladan odmak od zbivanja, objektivnu sliku često tjeskobnu u razabirljivosti prikazanog, a mjestimice gledatelju pruža na uvid uzavreli pristup događajima. Film je to radnje smještene u gradsku četvrt, pa je i odabir planova i rakaursa primjereni takvu prostornom određenju, pritom se približavajući ili akcijskom ili dijaloškom predznaku. Primjena montažerske djelotvornosti Barbare Tulliver usuglasila je sastavnice filmske građe na razini višoj od čisto zanatskog. No strukturalnost se cjeline napisljeku nije održala potpuno učinkovitom.

Raspon glumačkih izvedbi je zasigurno iznimski dio ovog filma. Ethan Hawke, Don Cheadle i Richard Gere u tuma-

čenju uloga središnjih likova iskazali su svakako i glumačku umješnost temeljenu na vlastitim osobnostima. Tako se Richard Gere suzdržanjom izvedbom primakao ponekim glumačkim ostvarenjima svoga opusa, Don Cheadle je unutarnjom napetošću dosljedno ostvario lik policajca nestrpljivog pri promaknuću i odmaku od života u okrilju bezakonja, dok je Ethan Hawke ekspresivno utjelovio lik policajca "na rubu oštice" ostvarivši možda i ponajbolji učinak u glumačkom postavu. Ne treba zaboraviti ni prokušane Wesleyja Snipesa u primjereno suspregnutom liku povratnika iz zatvora, Ellen Barkin u eksplozivnom liku stožerne predstavnice policijske institucije, kao ni Willa Pattona u snishodljivom tumačenju nadređenoga prikrivenom policijskom djelatniku. Svaki je od navedenih glumaca zasigurno nadogradio temeljne postavke likova koje tumače, no završni dramaturški nedostaci, kao i mjestimični nedostaci karakterizacije, otupjeli su njihovu potpunu djelotvornost u osvjetljavanju filmske građe. Tako ovogodišnji film američkoga redatelja Antoinea Fuque ostaje stilski i sadržajno nedovoljno dorečeno filmsko djelo. Ne možemo mu zanijekati određene kvalitete, ali možemo razabrati možda i suviše očeviđnih slabosti. Nedovoljno da bi postao značajnim žanrovskim predstavnikom.

Tomislav Čegir

DVD**Na rubu raja i Solino**

(Solino, 2002; Auf der anderen Seite / Yasamin kiyisinda, 2007; Fatih Akin)



Solino

Kad govori o svojem bavljenju filmom, njemački redatelj turskih korijena Fatih Akin naglašava dvije komponente koje ga dominantno određuju kao umjetnika. S jedne strane, tu je gotovo opsivno bavljenje temama nacionalnog i kulturnog identiteta te kompleksnim identitetskim odnosima Istoka i Zapada. Dok Istok simbolizira Tursku, odnosno, velegrad Istanbul kao simbolička "vratna Orijenta", Zapad je u pravilu oličen u Njemačkoj koju Akin u intervjuima i danas otvoreno smatra rasističkom zemljom. U svojim ostvarenjima redatelj se usredotočuje na intimne i obiteljske drame emotivnih pojedinaca u pravilu nespremnih na ustupke, a kroz njihove, ekstremnim emocijama nabijene, melodramatične i nerijetko tragikom obilježene priče sugestivno oslikava intrigantna patološka naličja suvremenog njemačkog i turskog društva. Takve Akinove tematske preokupacije nimalo ne

čude, jer kao dijete tvorničkog radnika i srednjoškolske profesorice, koji su se kao imigranti teško afirmirali u rasizmom i predrasudama obilježenom njemačkom društvu 1970-ih, i sam je autor od malih nogu na vlastitoj koži doživio traumatično iskustvo *auslandera*. Drugo izraženo obilježje Akinova pristupa sedmoj umjetnosti odražava se vidnim utjecajima prvaka Novog njemačkog filma Rainera Werner Fassbindera i Wima Wendersa. Od velikog Fassbindera Akin baštini likove čvrstih i odlučnih žena svih dobi, koje ne pristaju na kompromise, kao i sklonost kreiranju naglašeno senzibilnih i apartnih antijunaka. Od Wendersa, pak, Akin posuđuje okvirne zaplete filma ceste s protagonistima koji intenzivno putuju, a te protagonisti postulira mahom kao osebujne intelektualce koji putuju tragajući za smislom vlastitog postojanja, istodobno u samom putovanju pronalazeći

izgovor za bijeg od samih sebe i od svoje egzistencijalne nesigurnosti.

Odabirom tema i fokusiranjem na tjeskobne i melankolične gastarbajterske priče, koje slikovito uspoređuje s "turističkim putovanjima" na kojima gledatelji otkrivaju nove, egzotične i nepoznate svjetove, Fatih Akin jasno naglašuje nužnost otklona od radikalizma i ekstremnih rješenja. Suživot, tolerancija, skladno isprepletanje različitih kultura, tradicije i suvremenosti te spremnost na razumijevanje drugog i drugačijeg nemametljive su, no vrlo jasne poruke koje on šalje svakim svojim filmom. Pritom je na temelju dostupnih djela lako pratiti njegovu umjetničko i osobno sazrijevanje tijekom posljednjeg desetljeća.

Prvi kod nas distribuiran Akinov naslov bio je njegov četvrti dugometražniigrani film, pomalo dramaturški neuđenačena, no neosporno energična i slojevita socijalna melodrama *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*, 2004), koja mu je i donijela međunarodnu reputaciju; iste je godine film nagrađen Zlatnim medvjedom. Imponiraju vještina i sigurnost kojima Akin gledatelja od samog početka efektno uvlači u priču i vezuje za sudbine svojih protagonistova, što će ostati obilježje i ostalih uspjelijih njegovih filmova. Ovdje, ti su protagonisti impulzivni i neprilagođeni njemački Turčin Cahit i njegova autodestruktivna mlada sunarodnjakinja Sibel, društveni marginalci i emotivno nezreli ljudi koji, nesigurno tumarajući kroz život i bježeći od odgovornosti, napokon jedno u drugom pronalaze kakav takav oslonac. Oni su u dobroj mjeri tipični Akinovi likovi, čiji emotivni odnosi, sličnosti i razlike i čine dramske okosnice važnijih redateljevih djela. Dakako, međusobni oslonci i utjehe, koje takvi protagonisti pronalaze jedni u drugima, uvijek su samo privremeni i kratkotrajni, jer je riječ o temperamentnim, svojeglavim i neukrotivim osobama kod kojih je upravo autodestruktivnost možda temeljno karakterno obilježje. Tijekom gledanja filma *Glavom kroz zid* postali su razvidni i određeni nedostaci Akinova redateljskog rukopisa, poput donekle nezgrapnog mijenjanja dramskog registra u posljednjoj trećini filma, kada dotad sugestivna i prilično opora crnoumorna romantična drama naglo prerasta u melodramu, ili ne sasvim dostačnog motivacijskog elaboriranja postupaka likova.

U kontekstu Akinovih tematskih preokupacija i autorskih streljenja valja spomenuti i zapaženi dokumentarni film *Prelazeći most: zvuk Istanbula* (*Crossing the Bridge: The So-*

und of Istanbul, 2005) u kojem se Akin, nudeći zabavan, slikovit i duhovit uvid u zvučnu kulisu mitskog Istanbula, predstavio i kao velik zaljubljenik u glazbu, kako u suvremene pop i rock melodije, tako i u nova "čitanja" i vrlo zanimljive inovativne interpretacije etno-suzvuka.

Odnedavno su u trgovinama i na policama domaćih videoteke dostupna još dva Akinova filma. Jedan od njih, egzistencijalna melodrama *Na rubu raja*, čiji izvorni naslov u prijevodu glasi "Na drugoj strani" (*Auf der anderen Seite*, 2007), osim što je zasad pretposljednji Akinov dugometražni redateljski projekt, ujedno je i najzrelije i najuspješnije ostvarenje u njegovoj dosadašnjoj karijeri. Zasluge za to nedvojbeno pripadaju i nepotpisanom suscenaristu, gotovo kultnom Meksikancu Guillermu Arriagi Jordánu, osobi možda ključnoj za međunarodni uspjeh Alejandra Gonzáleza Iñárritu. Guillermo Arriaga majstor je u prijevijedanju kompleksnih i višeslojnih egzistencijalističkih priča koje modernistički oblikuje na nekoliko narrativnih razina. Takav je slučaj i s ovim filmom, u Cannesu 2007. godine za najbolji scenarij nagrađenom mozaično koncipiranim pričom o uzajamno isprepletenim te više ili manje nesretnim sudbinama šestero osoba koje se međusobno traže. Dramaturški podijeljen na tri poglavљa, naslovljena *Yeterina smrt*, *Lottina smrt* i *Na rubu raja*, koja se također na momente dodiruju, Akinov je film izuzetno zanimljiva i zavodljiva narrativna slagalica koja se vješto poigrava gledateljevim očekivanjima. Počevši od naslova prvi dvaju poglavљa, koji najavljuju smrt vrlo važnih likova, čije otkrivanje identiteta redatelj namjerno odlaže dok gledatelje ne veže uz njihove sudbine. Akin mirnom i preciznom režijom te vrlo sugestivnim ozračjem stvara biblijskim motivima prožetu priču o grijehu i oprostu, o nemogućnosti definiranja vlastite kobi, o spremnosti žrtvovanja za ideale i suočavanju s grijesima otaca, te o smrti koja neke protagoniste zatjeće upravo u trenucima samoispunjjenja i ostvarivanja prvidno mirnog i skladnog života. Takvi su likovi bremenska prostitutka Jessy, pravim imenom Yeter, senzibilna žena turskog podrijetla koja povjeruje da će u netipičnom emotivno-poslovnom odnosu sa starijim udovcem Alijem konačno srediti svoj život. No kad je Ali u napadu ljubomore i iracionalnog bijesa nehotice ubije, zbog čega dospije u zatvor, njegov sin Nejat u znak iskupljenja odluči pronaći i barem novčano zbrinuti Yeterinu kćи Ayten. Nejat je tipični wendersovski lik fluidnog intelektualca nedefiniranih etničkih korijena i socijalnog zaleda, koji će dio filma provesti u

*Na rubu raja*

potrazi za Ayten putujući između Bremena i Istanbula, a dio kao vlasnik male njemačke knjižare u Istanбуlu. U tu će knjižaru jednom ući Charlotte Staub zvana Lotte, Aytenina djevojka koja u grad stiže želeći buntovnu Ayten, ljevičarsku idealisticu i revolucionarku, koja je u međuvremenu uhićena i utamničena, nekako izvući na slobodu. No i Lottine će planove poremetiti prst sudbine, jer će djevojka spletom nesretnih okolnosti poginuti od metka ispaljenog iz Aytenina pištolja. A kad u Istanbul polijes s Lottinim tijelom stigne njena majka Susanne, u očekivano sugestivnoj interpretaciji Fassbinderove muze Hanne Schygulle, nesretna će žena susresti Nejata, kojem će kauzalitet tragedije i odnosa među likovima ostati trajnom nepoznanim. U suradnji s Guillermom Arriagom Akin film efektno prožima osjećajem sudbinske zadatosti te otvara i dijelom zatvara istom sekvencom na benzinskoj postaji. Također, u poglavljima varira neke slične i identičnim kadrovima realizirane detalje poput mrtvačkog kovčega, koji se jednom s Yeterinim tijelom u Bremenu ukrcava u zrakoplov za Istanbul, a drugi put s Lottinim tijelom u Istanbulu ukrcava u avion za Bremen. Naposljetku, kad se Nejat osamljen i posmrtno pomiren s ocem na samom kraju nađe na obali Crnog mora, što bi trebao biti rub raja iz distributerskog naslova filma, i njemu i gledateljima jasno je da je taj raj nedostignjan i neostvariv. Dijelom slično *Glavom kroz zid*, i u ovom filmu burne emocije i dosljedno pridržavanje načela protago-

niste vode do tragičnog kraja i samouništenja, a preživjeti i opstatiti mogu oni koji su spremni na kompromise, odustajanje od maksimalističkih ciljeva i dijelom na samoporanjanje. Oba filma obilježava i razmjerna sociokulturalna kritičnost, jer Akin kroz usta jednog lika doslovce progovara o "korupciji, mafiji i kulturnom propadanju" koje upropastavaju tursko društvo.

U usporedbi s *Na rubu raja*, humorna drama *Solino* (2002), Akinov treći dugometražni film, osjetno je inferiornije, ali ne i nezanimljivo djelo. Riječ je o svojevrsnom bildungs-filmu, dijelom koncipiranom po uzoru na Tornatoreovo *Novo kino Raj* (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988), kroz dva desetljeća provučenoj priči o odrastanju dvojice braće iz talijanskoga gradića Solino, koji se 1964. godine s roditeljima sele u njemački grad Duisburg u pokrajini Ruhr. Očeve planove o novom i ljepšem životu, pronalasku boљeg posla od onog rudarskog i ostvarenju nekovrsnog "njemačkog sna", ubrzo će zamijeniti realističniji pristup i otvaranje obiteljske picerije. Pored benignih kulturnih razlika u adaptiranju na novu sredinu, te problema s učenjem njemačkog jezika, tijekom godina na vidjelo će izbiti sve izraženija netrpeljivost starijeg, i sitnom kriminalu sklonog brata Giancarla prema mlađem Luigiju, potencijalno darovitom filmašu. A kad Giancarlo na prijevaru Luigiju preotme slavu stečenu nagrađenim amaterskim filmom, preljudbu sklon otac posve će se otuđiti od obitelji, a majka doznati da boluje od leukemije. Naža-

lost, sve naznačene obiteljske i intimne drame središnjeg protagonista Luigija ostaju tek skicirane i nerazrađene, baš kao i dijelom odnosi među likovima. Dakako, teme iskorijenjenosti, izmeštenosti te traganja za osobnim etničkim i kulturnim identitetima u srazu različitih društvenih zajednica i mentaliteta Akinu su itekako dobro poznate, što je posve razvidno i u ovom filmu. Redatelj im i ovdje pristupa bez imalo gorčine i zauzimanja strana ili radikalnih stajališta. Štoviše, ako su tijekom filma i zamjetne neke njegove prepostavljivo dijelom i osobne dvojbe, on ipak jasno afirmira multikulturalnost i etnički *melting pot*, u završnici jasno naglašavajući da su za skladan (su)život najvažniji senzibilitet, zrelost, svjetonazor i spremnost na toleranciju. Primjerice, iako je isprva jasno etnički definiran te obilježen, pa čak i u zamjetnoj mjeri

ograničen podrijetlom i osjećajem nepripadanja, Luigi jev i Giancarlov otac naposljetku će ipak presudno biti definiran svojim činovima preljuba i odvajanja od obitelji. Isto tako, Luigi će konačno smirenje i zadovoljstvo pronaći tek povratkom u stari kraj i ženidbom sa svojom davnom dječačkom ljubavi, odnosno, svojevrsnom rekonzervativizacijom, nakon čega će, pomiren sa samim sobom, moći krenuti u daljnji život. U konačnici, dobro i zbog ne osobito uspjelog eksploriranja stereotipa o bučnim i temperamentnim Mediterancima, što u samom filmu gdjekad izgleda neuvjerljivo i komično, *Solino* ostavlja dojam neosporno emotivnog, atmosferičnog pa i intrigantnog, no nažalost i formulaciognog djela u kojem je Fatih Akin ponajviše iskazao svoje populističke i zavavljačke sklonosti.

Josip Grozdanić

U kraljevstvu divljih stvorenja

(*Where the Wild Things Are, Spike Jonze, 2009*)

U kraljevstvu divljih stvorenja filmska je adaptacija istoimene priče za djecu Mauricea Sendaka. Iako u nas slabo poznata, Sendakova ilustrirana priča iz 1963. postigla je globalan uspjeh, a njezina filmskog uprizorenja – u suradnji s autorom priče u funkciji koproducenta – prihvatio se Spike Jonze, redatelj filmova *Biti John Malkovich* (1999) i *Adaptacija* (2002) te majstor kratke forme – brojnih kratkometražnih filmova, glazbenih videospotova i reklama. Jonzejeve preokupacije prikazima provala iracionalnog bijesa i nasilja (često tematiziranim u njegovim videospotovima, primjerice za pjesme *Y control* grupe Yeah Yeah Yeahs, *Flashing Lights* Kanye Westa i *Sabotage* Beastie Boysa), distorzijom prikaza zbilje (pogotovo prisutnima u njegovim dugometražnim igranim filmovima) i dinamičnim izlaganjem pokreta (svojevrstan redateljev zaštitni znak) uklopile su se u priču o odrastanju neposlušnog dječaka i rezultirale živahnom i melankoličnom fantastičnom pustolovnom dramom koja se može tumačiti na nekoliko značajnskih razina.

"Neka divljačina počne!" – usklik glavnog lika, dječaka Maxa (Max Records), poprilično ilustrira njegovu zaigranost i impulzivno ponašanje, ali i dinamiku filma viđenog iz perspektive djeteta mlađeg školskog uzrasta. On svi-

jet sagledava kao igru koje se odista energično prihvata. Međutim, okolnosti u kojima odrasta nisu jednostavne – roditelji su mu rastavljeni, majka (Catherine Keener) ima novog partnera (Mark Ruffalo), a starija sestra radije bira društvo svoje dobi. Max je očito nezadovoljan i usamljen, a njegova uobičajena reakcija na novonastale društvene odnose postaju frustracija i agresija. Tako film i započinje, sekvencom Maxova maltretiranja obiteljskog psa. Međutim, da Max nije psihopat u nastajanju, već isfrustrirano dijete uživljeno u lik životinje, doznađemo kroz dalnjih, umješno izvedenih desetak minuta, kojima se ilustrira sva problematika njegovih obiteljskih odnosa. Ukratko, Max se otkriva kao izrazito nadareno i kreativno dijete koje, kao i svako dijete njegove dobi, ima potrebu vladati vlastitim prostorom – graditi iglue i zavlačiti se u šatore, te u svakom pogledu biti blizak s članovima obitelji. No igra koju on podrazumijeva pretostavlja isključivo njegova pravila, a svaki otpor ili definiranje novih pravila (kao kad mu sestrini prijatelji u grudanju koje je Max inicirao sruše iglu) u njemu bude bijes. Isto se događa kad uvidi da je majka u određenom trenu zainteresirana za svog partnera nego za njega, što rezultira Maxovim ekscesom, napadom na majku i



bijegom od kuće u isfantaziranu avanturu – na otok čudnovatih stvorenja.

Opasna plovidba nemirnim morem i dolazak na izolirani otok u kojem se glavni, dominantni lik suočava s nepoznatim, tipična su obilježja avanturističkog žanra, ali i uobičajeno očitovanje eskapizma u fikciji. S jedne strane, direktno uviđamo da je Maxov bijeg u fantaziju reakcija na turbulentnu i konfliktnu situaciju (otud i simbolička nemirnog mora), no s druge strane možemo iščitati i kompleksniji aspekt eskapizma, na što nas implicitno upućuju autori filma. Naime, osim što Max kao spužva upija priče i raznorazne informacije (naročito ga užasne spoznaja o budućem propadanju Sunca i čitavog života na Zemlji), on umije biti i pripovjedač. U kritičnim situacijama on priča priče: kada ga, tužnog, zaposlena majka, s namjerom da mu detektira raspoloženje, zamoli da joj ispriča priču, kao i u trenutku kada ga otočna stvorenja kao uljeza žele pojesti, on počinje pripovijedati. Kako tvrde poststrukturalisti, priče su ideološke konstrukcije, pribježište ideja, želja i nesvesnih pounutrenja, svojevrsne inaćice snova, što pak čini obje situacije međusobno povezanim intencijom prezentiranja Maxova bogatog unutrašnjeg svijeta prožetog bijegom od stvarnosti u pokušaju nošenja s njome, gubitkom, osjećajem usamljenosti i potrebom za uspostavom moći nad drugima.

Dakle, kada se treba suočiti s nepovoljnom situacijom, on, kao većina djece, pobegne u druge svjetove. Pri susretu s bićima Max laže da je kralj koji je jednom davno pokorio Vikinge, da ima čarobna svojstva kojima neprijatelju može "eksplodirati glavu" te lažno obećava da može učiniti da tuga nestane. Nudi im fikciju, baš kao svaki

populistički pisac i redatelj – omogućava svima zainteresiranim da nakratko pobegnu od problema i uvjere se u postojanje svijeta u kojem sve svršava *happy endom*. U tim sekvencama svjedočimo metafilmskim momentima – zar i mi ne gledamo film sa željom da uživamo u proizvodu tvornice snova? No, umjesto filmaša itekako svjesnog tržišnog potencijala ostvarenja gledateljskih bjegova u nadasve iluzorne svjetove, Max, opijen novostečenim odobravanjem autoriteta od strane stvorenja, nekako je i sam uvjeren da može ispuniti dana šuplja obećanja i biti jako dobar vladar, zapravo da on to i jest od samog početka (štovиše, odsutni otac poklonio mu je globus s posvetom "Za gospodara svijeta"), samo što njegovu veličanstvu u zadnje vrijeme nije polazilo za rukom da gospodari u obiteljskom okruženju. Baš kao Hobbesovu suverenu, divlja stvorenja predaju mu suverenitet da nijima vlada i popravi ono što ih je nagnalo da uništavaju vlastite nastambe, a u čemu ih je Max pri dolasku na otok prekinuo. A to su tuga, razdor i nesloga.

Kao što se može primjetiti, digitalno dorađena, čupava antropomorfizirana stvorenja prožeta su intenzivnim emocijama. Različitim su karakteristika, čija se značenja mogu tumačiti na nekoliko razina u odnosu s Maxovim likom, koji im se u početku predstavlja kao njima sličan. Naime, Max je odjeven u kostim vuka, koji u stvarnom svijetu obično nosi kada se impulzivno i agresivno ponaša. Međutim, Max mora naučiti kako se odnositi prema njima, jer ako ne održi svoja obećanja stvorenja će ga pojesti, kao i sve dotadašnje vladare. Njegovo novo kraljevstvo sastoji se od sedam "podanika", baš kao u kakvoj bajci. U intenciji za proždiranjem nezadovoljavajućih

kraljeva prednjači Carol, stvorenje koje najviše podsjeća na Maxa – psihički i fizički (poput vuka) – te s kojim Max uspostavlja izrazito blizak odnos. Carol oscilira u emocijama – kada je ljut izrazito je destruktivan, štoviše, prednjačio je u uništenju vlastitih nastambi nakon što je družinu zbog dražeg društva napustila omiljena im KW, ali i u gradnji nove, po Maxovoj naredbi, u kojoj bi svi živjeli u idealnoj povezanosti i slozi. Uzimajući u obzir tradicionalnu frojdovsku psihanalizu, Carol simbolizira *eros* (konstruktivan segment) i *thanatos* (destrukciju) Maxova nesvesnog u najčišćem obliku. Ostatak družine također predstavlja elemente ida, tj. nagona i impulsa, na način da se u njima isprepleću težnje za ljubavlju, srećom, zajedništvom, udovoljavanju vlastitim prohtjevima, ali i mržnjom, tugom i ogorčenjem u kontekstu međusobnih interakcija. Na jednoj razini Max se na otoku, metafori njega samog, suočava s vlastitim nesvesnim – burnim emocionalnim previranjima – i udovoljava vlastitom, dječjem narcizmu, u kojem su svi akteri, ali i samo okruženje (plodna šuma i ništavna pustinja) produžetak njega samog, pod čijom bi se kontrolom trebali ponašati u skladu sa svojom predviđenom putanjom. Jer ono što Max očekuje jest da se sve vrti oko njega kao oko Sunca. No, kao što će Sunce jednog dana prestati postojati, tako i Max osjeća da se neće sve odvijati prema njegovim planovima, što mu se nikako ne svidi, barem ne na početku narativnog slijeda. Na drugoj razini, kozmos stvorenja predstavlja poredak njegovih obiteljskih odnosa – Carol je očito Maxova dječja persona, Judith je persona koja utjelovljuje njegovu majku, često depresivnu, pesimističnu i nesigurnu. Ona ljubiće s Irom, dobroćudnim biceom koje buši rupe u drveću (simbolika je potencijalno seksualna, no upućuje i na nagrizanje sustava kakvog Max poznaje). Također, Judith često grli i štiti Alexandra, stvorenje koje nitko pretjerano ne primjeće, koje je često usamljeno, pri čemu cendra i zahtijeva pažnju. Alexander će u jednom trenu (ratu gromadama blata) prvi igrati protiv pravila, no i prvi se buniti kada odluči prestati s igrom, baš kao i Max u situaciji s igluom. Tu je i Douglas, potpora svakom, također Maxova persona u dinamici obiteljskih odnosa, te KW – topla, draga, prijateljski nastrojena životinja, persona njegove sestre, koja radije bira društvo izvan zajednice – Boba i Terryja, sove koje ne jedu druge kad se pojave problemi. Posljednje stvorenje, bik, odsutan je u svojoj prisutnosti te time predstavlja Maxova biološkog oca. Bik ne govori, osim

na kraju, kada Maxa na rastanku upita hoće li govoriti lijepo stvari o njima kad se vrati kući. Iako fizički neprišutan, Maxov otac dodatno je predstavljen kroz određene moduse ponašanja – kada Max u kostimu vuka, očito imitirajući nekog, majci zaviče: "Nahrani me, ženo!", te kroz svađu Carola, koji, razočaran Maxovom nemoći, želi pojesti Maxa, i KW, koja ga štiti u svojoj utrobi. Simbolika utrobe definitivno upućuje na majčinsku funkciju kojom su prožeti likovi KW (što sugerira da mu je starija sestra u određenom periodu života igrala ulogu majke), Judith, ali i lik samog Maxa, kada će pokušati voditi brigu o svakom stvorenju, nakon što i sam počinje shvaćati da biti kralj znači i snositi odgovornost za svoje čine. U početku zainteresiran za divljačinu, igranje i ponovnu gradnju emocionalnih krhotina zakučastih predjela vlastite psihe, Max uživa u povlaštenoj poziciji kralja. No, nakon što stvorenja sagrade impozantnu građevinu sastavljenu od dvaju dijelova koji podsjećaju na Zemlju i Mjesec, povezanih podzemnim hodnicima, u kojoj je predviđeno da čitava zajednica spava sraštena na jednoj hrpi, stvorenja i dalje nisu zadovoljna. Građevina nema funkcije koje im je Max obećao – ne može uljezima pojesti mozak i nije djelovala tako da svi zaista požele biti Jedno. Carolov i KW-in konflikt oko društva ne jenjava, a Max kao rješenje predloži ono što ga je često uveseljavalo – rat grumenima blata. Time ponovno oživljava ugođaj veselih divljanja, kroz film vrsno prikazanih dinamičnim izmjenama kuteva snimanja, praćenjem likova u pokretu i frenetičnim vožnjama uz glazbenu pratnju (Karen O and the Kids). No, ni to ne pomaže u održanju društvene kohezije. Max uviđa da u toj zajednici postoji inherentan razdor, ali i počinje propitivati problematiku socijalnih odnosa – počinje dijeliti stvorenja na pozitivce i negativce prema vlastitim simpatijama, što predstavlja poslijednju, šire društvenu razinu prikazanih odnosa među likovima. Judith Maxa u jednom trenu pita: "Mogu li biti tvoja omiljena boja?", što možemo tumačiti kao Maxov pokušaj promišljanja rasizma i podjele društva prema činiteljima koji nemaju veze sa sposobnostima individua. Isto tako, Max polako uviđa da napredak njegova zamisljenog kraljevstva nije moguć. Naime, njegove moći, na temelju kojih je zadobio suverenitet, realno ne postoje, te, samim time, on ne može omogućiti stvorenjima da funkcionišu u zajednici bez da međusobno ratuju vođeni autodestruktivnim nagonima. Njihovo prirodno stanje zapravo je lišeno istinske racionalne suradnje, sta-

nje koje je najbolje opisati Hobbesovom uzrečicom "Čovjek je čovjeku vuk". U nastojanju da sva stvorenja učini sretnima (što je ujedno bilo magično pitanje postavljeno mudrim sovama Bobu i Terryju čiji skvičavi odgovor nije mogao razumjeti), Max na koncu shvaća da je takvo što realno nemoguće. "Kralj" je napokon kroz svu kompleksnost odnosa na otoku naučio biti empatičan, shvatiti tuđu poziciju i motive ponašanja te razlučiti tuđe intencije od načina na koji osoba iste i pokazuje. Žaljenje zbog toga što se Max nekoć smatrao lošim zamjenila je spoznaja o vlastitim i tuđim moralno upitnim činovima koji nužno ne definiraju osobu takvom ukoliko ona preuzme odgovornost za njih i ubuduće nauči kontrolirati svoje nakane. Maxova uloga pokušaja vladanja silama ida kroz usklađivanje s društvenim zahtjevima koje je od njihove zajednice očekivao (super-ego) rezultirala je Maxovim jačim diplomatskim sposobnostima i uspjelijim racionalnim poimanjem te konstituirala njegov ego kao ego osobe koja je odrasla. Osobe koja je Max, a ne Viking ili Vuk, osobe koja je postala svjesna društvenih odnosa, a ne samo zadovoljenja svojih iracionalnih potreba. Dječe igranje raznih uloga preraslo je u svijest o sudjelovanju u životnoj igri s velikim ulozima i još većim gubicima. Svojevrstan gubitak ideala savršene bliskosti Maxa više nije ispunjavao bijesom, naime, stupio je u fazu kada zaista zbog tog može biti žalostan, ali i prihvatići neizostavnu, razočaravajuću realnost života u kojoj tuga ne može nestati.

Nakon što je Carol htio pojesti Maxa, a u tom naumu nije uspio jer je KW zaštitila dječarca u svojoj utrobi, Max je samoinicijativno zaključio da u toj sigurnosnoj oazi ne može disati. Odlučio je otici kući nanovo porođen iz KW-inih zjapečih, majčinskih usta. Bez obzira što borbena stvorenja iskreno voli, pogotovo Carola kojemu je ostavio poruku u obliku srca, znao je da mora i može otici kući, odustavši od nauma idealne bliskosti. U dirljivom prizoru melodramatskog rastanka s okupljenim bićima, prebjeg Max, ojačan ponešto drugaćijim moćima od onih

o kojima je prije maštalo, kreće put mirne plovidbe u konfliktnu stvarnost.

Avanturistički film na latentnom planu sugerira ponovno ostvarenje početne ravnoteže. Istina, Max je uspio uspostaviti ravnotežu na psihološkoj razini, katarzično raskrstiti s dječjom vladavinom ida i u određenom smislu odrasti, no je li se zaista vratio u sasvim uravnoteženu svakodnevnicu? Nakon što je došao kući uznemirenoj majci, slijedi prizor u kojem oboje sjede za stolom. Max jede tortu, a majka ga gleda. No u jednom trenu, premorena od čitavog dana, zaspie. U bližem planu pokušavamo pomoći sagledati Maxovu reakciju. No njega ne spopada bijes, već se lagano nasmiješi u izrazu ispunjenom sućuti. Stoga, jasno je da ovaj film ne možemo olako svrstati u kategoriju eskapističkih hollywoodskih filmova koji završavaju neupitnim sretnim svršetkom. Spike Jonze i njegov tim uspješno su se poigrali određenim žanrovskim konvencijama, no kraj filma predstavlja suzdržan *happy end*. Naime, divlja stvorenja i dalje će divljati, veseliti se i oplakivati izgubljene bliskosti, a članovi djetetove obitelji nikad neće biti savršeno bliski u pokušajima balansiranja između vlastitih i tuđih potreba. Unatoč tom rusvaju, dijete će ih, u svom normalnom razvoju, kad tad sve moći razumjeti, bez da izgubi zaigrani dio sebe bogat čuvstvima. Sukladno tomu, edukativan zaključak leži u kontinuiranom suočavanju s vlastitim demonima. Ipak, je li ovo film za djecu, mogu li djeca razumjeti potruku ovog filma? U tom pogledu u znatnijoj je prednosti odraslo gledateljstvo. Koliko god djeci bio zanimljiv sadržaj filma, posebice vizualno atraktivne scene igranja sa stvorenjima, horizont njihova očekivanja mogao bi se u ponekim slučajevima poprilično nagrasti. U svršetku filma nema ničeg konvencionalno bajnog, nema obećanja vječne sreće, bez obzira na prožetost filma nerealističnim prikazima stvarnosti, svojstvenim dječjim umišljajima. Jer, na kraju krajeva, stvarni život je takav – čupav i dlakav.

Karla Lončar

* Tekstovi Che: prvi dio, Svi u Woodstock i U kraljevstvu divljih stvorenja čitani su, u kraćim verzijama, na Trećem programu Hrvatskog radija.

Janko Heidl

Ozbiljna, kvalitetna i autorativna knjiga

Ivo Žanić, 2009, *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? (O sociolingvistici animiranih filmova)*, Zagreb: Algoritam

63 / 2010

Knjiga *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? (O sociolingvistici animiranih filmova)* Ivo Žanića, objavljena u biblioteci Facta kod Algoritma, nastala je kao razrada izlaganja što ga je autor, doktor znanosti i profesor sociolingvistike i stilistike na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, pod istim naslovom podnio na skupu Lingvistika javne komunikacije u organizaciji Hrvatskoga društva za primijenjenu lingvistiku, u svibnju 2008. godine u Osijeku. Predmet njena zanimanja jest sinkronizacija animiranih filmova, ponajprije u nas, o kojoj, koristeći se i primjerima iz drugih zemalja (SAD, Iran, Irska, Italija, Kanada, Kina, Španjolska...), Žanić piše sa sociolingvističkog stajališta, analizirajući ponajprije uzajamni utjecaj u tom času prevladavajućih jezično-društvenih stereotipa i prevoditeljsko-izvedbenih rješenja te odluka onih koji obavljaju sinkronizaciju pojedinog filma. Svoja razmišljanja Žanić dobrom dijelom razvija u odnosu na javno mnjenje, ravnopravno uvažavajući službene dokumente, stručnu lingvističku literaturu, dostupna, javno objavljena mišljenja verziranijih kulturnih djelatnika, novinara ili filmskih kritičara (Pavao Pavličić, Jurica Pavičić, Robert Pauletić...), ali – u duhu percepcijske dijalektologije koja je 1980-ih raskinula s dotadašnjim stavom znanosti o jeziku koja je na stavove laika gledala kao na pogrešne, štetne i nevrijedne ozbiljna komentara – i mišljenja nevježa kao što su poneka zvijezda estrade (Vinko Coce) i brojni anonimni blogeri koji su se javno izrazili o temi.

Specifičnost pitanja sinkronizacije animiranog filma u odnosu na titlovane prijevode igranih, dokumentarnih i ostalih filmova očituje se u dvjema temeljno važnim razlikovnim sastavnicama. Jedna je od njih da je u sinkronizaciji riječ o govornom jeziku, a druga je da su korisnici, odnosno najčešći gledatelji animiranih filmova djeca. Važnost činjenice da gledajući sinkronizirani animirani film slušamo, a ne čitamo prijevod u tome je da svako ljudsko biće koje govorи posjeduje nekakav izgovor i naglasak, kao što i svako ljudsko biće koje sluša govor drugoga percipira te značajke. A za razliku od pisanoga, odnosno tiskanoga, govorni jezik identificira govornika kao pripadnika određene etničke, društvene ili

sociokултурne grupe. U animiranim filmovima govornici su često životinjski, odnosno neljudski likovi i junaci, no rijec je o jeziku ljudi koje tim, najčešće risanim životinjama, predmetima ili bićima podaruju ljudska bića. Važnost, pak, činjenice da su najčešći gledatelji sinkroniziranog animiranog filma djeca u tome je da mališani na taj način dobrim dijelom uče vlastiti jezik, ali i usvajaju sociolingvističke modele ili stereotipije koje se u njima nude. Kako piše Žanić, animirani filmovi nisu samo nevina sociokulturno neutralna zabava i medij koji razigrava maštu, nego i važna mreža znakova posredstvom koje se djeca socijaliziraju i inkultiviraju. S obzirom da sinkronizacija u tu mrežu uključuje i jezične znakove, sinkronizirani animirani film je kao medij jezične pouke preuzeo znatan dio ovlasti, autoriteta i kulturne legitimacije obitelji i škole kao tradicionalnih institucija učenja o ljudskom društvu i situiranju u sustav. On je, štoviše, postao treća obrazovna ustanova, treći učitelj, treći sustav kojim se distribuiraju jezična znanja i znanja o jeziku. S time je usko povezana i svojevrsna zabluda roditelja ili komentatora sinkronizacije, onih koji se zamišljaju u odgajateljskoj ili prosvjetiteljskoj ulozi, da oni, odrasli, znaju kako djeca nešto doživljavaju i razumiju. Iako je istina da djela za djecu moraju pronaći ravnotežu između zabavnosti i korisnosti te da ne treba previdjeti pedagošku ulogu sinkronizacije, pogrešan je stav većine ili mnogih odraslih da je tzv. jezik djece tek niži razvojni stupanj jezika odraslih. Točno je, zapravo, da je jezik djece samostalna kategorija i da oni sve to razumiju drukčije nego odrasli te da djecu ne treba podcjenjivati. Tumačeci u raznim raspravama kako sinkronizacija ovog ili onog animiranoga filma utječe na odgoj, obrazovanje i odnos djece prema svijetu oko sebe, odrasli zapravo najčešće izražavaju utjecaj rečene sinkronizacije na njih same, a tobožnja briga za djecu pritom je, svjesno ili nesvjesno, tek svojevrstan izgovor kojim se prividno pojačava važnost argumentacije.

Najveći dio knjige Žanić posvećuje razmatranju pitanja da li je i sinkronizacija animiranih filmova sredstvo manipulacije dominantne kulture i da li je jezična centralizacija filmova

samo odraz upravne centralizacije zemlje. Odnosno, analizi često izražavanoga uvjerenja gledatelja da se u Hrvatskoj negativni likovi sustavno i tendenciozno sinkroniziraju na neke regiolekte, ponajprije splitsko-dalmatinski i to zato jer su svi distributeri i sinkronizacijski studiji smješteni u Zagrebu. Proučavajući primjere iz 21 animiranog filma sinkroniziranog na hrvatski jezik u razdoblju između 1999. – kada se u nas započelo sustavno sinkronizirati dugometražne animirane filmove, a prvi je među njima bio *Velika pustolovina Stuarta Malog* (Rob Minkoff, 1999), dok se vrsna sinkronizacija kratkometražnih animiranih filmova na TV-u prakticira od 1980-ih – i 2008., Žanić zaključuje kako je u korelaciji između određenih vrsta likova i određenih idioma teško vidjeti urotu i plansku tendenciju te kako je navodna diskriminacija češće posljedica gledateljevih predrasuda negoli stvarnog stanja stvari.

Barem u nas. Jer rezultati, primjerice, u knjizi navedene studije Rosine Lippi-Green u kojoj je sociolingvistički proučen 371 lik iz 24 klasična Disneyjeva filma snimljenog između 1938. i 1994, pokazuju kako u njima likovi izrazito pozitivnog djelovanja koriste idiom više bijele srednje klase Srednjeg zapada SAD-a, a negativci varijetete stabilno povezane s određenim regijama ili društveno marginaliziranim grupama – crnački, južnjački, italoamerički, hispanski... Može se, dakle, zaključiti kako u SAD-u i u animiranom filmu postoji svojevrsna kontrola jezika kao oblik i dio ukupne političke kontrole i očuvanja statusa *quo* u raspodjeli moći i pristupu u političko-ekonomsko Elite.

U Hrvatskoj, smatra Žanić, jezična centralizacija filmova nije odraz upravne centralizacije zemlje, niti je riječ o politički programiranim odlukama, nego o onima spontanoga i prirodnoga karaktera. Žanić netendenciozno dokazuje i činjenicu da je pogrešan dojam mnogih domaćih gledatelja, odnosno onih koji se javno žale da se, kao što je navedeno, tzv. negativcima i/ili bedacima dodjeljuju splitsko-dalmatinski ili kajkavski regiolekti, najvećim dijelom posljedica njihovih vlastitih predrasuda i površnosti. Primjerice, nemali je postotak takvih prigovarača s nezadovoljstvom ustvrdio kako su Mago (po njegovu je "problemu" i naslovljena ova knjiga) i Shrek u filmovima *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury i Conrad Vernon, 2004) i *Shrek III* (Chris Miller i Raman Hui, 2007) Dalmatinci, dok ih je drugi dio nezadovoljnika čuo kao kajkavce! Ni jedno od toga nije sasvim točno, a u Maginu govoru, primjerice, nema baš nikakve osnove za to da ga se percipira kao Dalmatinca. Njegov je "dalmatinski" nastao isključivo u uhu gledatelja/slušača. U sociološkom su, pak,

smislu posebno upečatljiva i Žanićeva razrađena zapažanja o tome kakve likove gledatelji – odnosno oni gledatelji koji imaju potrebu i volju javno, putem bloga, izraziti svoje mišljenje – smatraju negativnim likovima i zlikovcima. Definirajući "negativce", spominju osobine kao što su glup, spor, lijep, priprost ili primitivac, no sudionike rasprava kao da uopće ne zanima tko je zao, podao ili okrutan, tko razbojnički ili varalica, pljačkaš ili ubojica, neovisno o tome je li lijep ili marljiv, razbarušen ili uredan. Kao da se drže načela "nema veze što je podlac i zločinac, glavno da nije glup i lijep". Raščlanjujući i tumačeći raznorazna pitanja vezana uz temu iz podnaslova knjige, s filmofilsko-filmološkog stajališta osobito je zanimljivo Žanićovo skretanje pažnje na dvije važne činjenice koje, iako nezaobilazno prisutne otkad je zvučnoga filma i sinkronizacije, lako previđamo, odnosno uzimamo zdravo za gotovo. Jedna od njih je nedvojbeno gorostasni problem koji se pojavi s uvođenjem zvuka u filmsku umjetnost i zabavu, odnosno proizvodnjom prvoga zvučnoga filma *Pjevač jazza* (1927) Alana Croslanda. Tada je, naime, dokinut mit o mimičko-gestovnom esperantu koji svi na svijetu razumiju te su proizvođači i distributeri stavljeni pred dilemu kako jezično predstaviti filmsko djelo inojezičnoj publici. Rješenja su, kako znamo, pronađena, a ovisno o zemlji prikazivanja primjenjivane su tri vrste postupaka: komentiranje ili glas preko kadra (*voice over*, što nakon raspada SSSR-a ubrzano nestaje i onđe i u nekadašnjim satelitima), zatim dubliranje ili naknadna sinkronizacija, kada se izvorni glumčev glas zamijeni glasom na jeziku zemlje u kojoj se film prikazuje, te podslavljanje ili titlovanje, kada se tekst utisne u donji dio slike. Jugoslavija je odabrala ovo posljednje rješenje, koje je zaigrane filmove opstalo i u svim zemljama sljednicama. Mogli bismo reći, srećom po ovdašnjeg gledatelja, jer budući da je gluma, a time i govor jedan od itekako važnih čimbenika kako umjetničkog dojma, tako i okusa autentičnosti većine filmskih ostvarenja, sinkroniziranje glumaca (ali i protagonista dokumentarnoga filma, nevidljivog izvanprizornog pripovjedača...) neсумњиво uvelike okrnuje razumijevanje i doživljaj djela u smislu u kojem su ga njegovi tvorci zamislili i ostvarili, pa makar gledatelj ne razumio ni jednu riječ jezika na kojem protagonisti govore. Zamisao gledanja, primjerice, hollywoodskih klasika poput *Zameo ih vjetar* Victora Flemminga ili *Kuma* Francisa Forda Coppole, opusa Švedana Ingmara Bergmana, Španjolca Luisa Bunuela, Francuza Jean-Luca Godarda ili Talijana Federica Fellinija ili, pak, svježijih vrhunskih filmova poput kinesko-hongkonškog *Heroja* (2002) Zhanga Yimoua ili rumunjskog *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* (2007) Cri-

stiana Mungiu u sinkroniziranoj inačici, uz naše se sretno iskustvo gledatelja navikloga na titlovanje, čini upravo nakanadnim. (Mada, usput rečeno, sinkronizacija klasička *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa iz 1961. na hrvatsko-srpski / srpsko-hrvatski, jednog od malobrojnih igralih filmova koji je u nas predstavljen na takav način, nije ostavila dojam osobitog okljaštivanja izvornika.) A gledanje na izvorniku uz pridodano sinkronizirano komentarsko "objašnjavanje" (što, ne daj Bože, zacijelo nalikuje gledanju TV-prijenos nogometnih utakmica i drugih sportskih događaja u kojima "komentatori" manje-više prepričavaju ono što ionako vidi-mo!) – doima se uistinu nezamislivim! Pitanje je čak može li se u slučajevima takve obrade i prezentacije smatrati da je gledatelj stvarno gledao rečeni film ili je o njemu tek dobio određenu informaciju. Razmišljajući o tome, možemo se, štovиše, pitati i da li, gledajući isto filmsko djelo, poznavatelj i nepoznavatelj izvornog jezika uopće gledaju isti film.

S druge strane, odnos javnosti prema takvim postupcima ovisi i o navici (u nas se sinkronizacija crtića općenito odo-brava, iako su svi apsolutno protiv sinkronizacije igralih filmova), mada u korist titlovanja kao najsretnijeg rješenja govori i podatak da i u zemljama s tradicijom sinkronizacije svih žanrova odnedavna jača tendencija uvođenja titlovanja ili usporednog prikazivanja stranih filmova na oba načina. Druga važna, često previđena činjenica jest da su, kao oni koji zapravo samostalno odlučuju o svemu vezanome uz sinkronizaciju animiranih filmova, filmski distributeri u svim zemljama postali svojevrsni jezični trendseteri koji implicite na duži rok uspostavljaju standarde i konvencije jezičnog ponašanja u odnosu na cijele varijetete.

Istražujući kakvi likovi govore kakvim varijetetima u hrvatskim sinkronizacijama animiranih filmova, Žanić utvrđuje sljedeće: općenito prevladavaju zagrebački i splitsko-dalmatinski varijetet s time da je urbanost pripala Zagrebu; kajkavski se učestalo dodjeljuje skupinama i karakterima tupa-na, splitsko-dalmatinski tzv. *sidekickovima* – koji su obično dinamični, prilagodljivi i bistri – a zlikovci su, pak, najčešće sinkronizirani na standardni hrvatski jezik koji je, očito, po-uzdano sredstvo za bijeg od partikularnog identiteta. Zanimljivo je, uočava, kako se gotovo potpuno ignoriraju istarski i dubrovački regiolekti, za koje bismo pomislili kako su iznimno dobrodošli kao osebujni i prepoznatljivi varijeteti kojima bi se obogatio ovdašnji sinkronizacijski dijapazon – čakavskim idiomima i na njima zasnovanim vernakularima istarsko-riječko-kvarnerskog područja ne govori baš ni jedan lik iz animiranih filmova koje je Žanić proučio, a dubrovač-

kim dijalektom samo jedan, vjeverica Vlaho u filmovima *Sezona lova* (Roger Allers, Jill Culton i Anthony Stacchi, 2006) te *Sezona lova 2* (Matthew O'Callaghan i Todd Wilderman, 2008).

Unatoč tome što je riječ o djelu očito nastalom uz temeljito stručno-znanstveničko istraživanje Žaniću se, kao čovjeku koji primarno ipak nije filmolog, omaklo nekoliko manjih grešaka. Sukladno, primjerice, ustaljenoj zabludi navodi da je domovina crtanog filma SAD (ipak je animirani film rođen u Francuskoj), ili, pak, hrvatski film redatelja i scenarista Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova*, snimljen prema isto-imenom književnom predlošku Ante Tomića, označava kao Grlić-Tomićev (brkajući ga vjerojatno s *Karaulom* Rajka Grlića, prema knjizi *Ništa nas ne smije iznenaditi* istoga Ante Tomića, koji je koscenarist filma s Grlićem). Iako su rasprave i razmišljanja poduprti izvacima iz očekivanih i neočekivanih dokumentata kao što su *Zakon o Hrvatskoj radioteleviziji* iz 2001. i iz 2003, ili *Godišnje izvješće Hrvatskog stočarskog selekcijskog centra za 2004: Konjogradstvo*, a navedeno je, primjerice i koliko se puta i u kakvoj obradi u nas prikazivao crtić *Mravi* (1998) Erica Darnella i Tima Johnsona, Žanićovo istraživanje začudo ne obuhvaća razgovore s distributerima, prevodiocima, glumcima, redateljima, autorima postprodukcije i ostalima izravno odgovornima za sinkronizaciju, tako da bi se moglo reći kako, osim u domeni sociolingvističkih zapažanja, dosta toga ostaje u području (stručnih) nagađanja. Mada se može pretpostaviti da bi u duhu današnjeg odnosa prema javnoj komunikaciji izjave mnogih od rečenih sugovornika mogle biti sasvim nepouzdane, usmjerenе na stvaranje pozitivne PR slike, a ne na razbistravanje stvarnih motiva i razloga, na što posredno upućuje i u knjizi navedeno novinarsko "istraživanje" iz stranih medija o tome kako je odlučeno kojim će varijetetima govoriti likovi u izvornom *Shreku*, u čemu razni sudionici iznose razne i nekompatibilne inačice, a što na koncu ostavlja dojam "programirano zanimljive zgode" nastale u radionicama za to zaduženih marketinških stručnjaka.

No, navedene greške i moguće manjkavosti nisu više od lapsusa ili odluka što ne narušavaju dojam vjerodostojnosti cjeline, iznimno zanimljivog, lako čitljivog i protočnog štiva, pisanog zabavno, s duhom i s barem naizglednom lakoćom, korisnoga kako svakome tko se posebno zanima za film, tako i bilo kome tko želi pročitati ozbiljnu, kvalitetnu i autoritativnu knjigu uz koju će ponešto naučiti o svijetu u kojem živimo.

Osobni pogled

Osobni pogled

Mate Ćurić, 2010, Kino Pistola (Filmska Pula), Pula: Matica hrvatska

63 / 2010

U razdoblju od jedanaest godina koliko je prošlo otkad je objavljena njegova prethodna zbirka *Rađanje i obnavljanje* (Matica hrvatska i Istarski ogranač DHK, 1998) – prema autorovu opisu "izbor tekstova o filmovima i Puli kroz njezin filmski festival" – do aktualne zbirke sličnog karaktera i usmjerenja, *Kino Pistola (Filmska Pula)*, u "filmskoj" je Puli došlo do nekoliko razmjerno značajnih promjena.

Najvažnija među njima je pothvat filmskog snimatelja Enesa Midžića koji je 2005/2006. u Francuskoj, u arhivu Fondacije braće Lumière nedaleko Pariza, pronašao sedam filmova koje je Alexandre Promio, snimatelj braće Lumière 1898. zabilježio u Hrvatskoj, odnosno u šibenskoj i pulskoj luci. Time je, kako u žurnalističkom zanosu pomalo netočno interpretira Ćurić, "povijest kinemografije na hrvatskom tlu pomaknuo čak za pet godina ranije, a time i samu pulsku filmsku povijest". Donekle netočno, jer riječ je o pronalasku, "otkriću" najstarijih sačuvanih, a Hrvatima – očito ne i Francuzima, kao ni gledateljima tih filmova koji su bili prikazivani u javnosti! – dotad i potpuno nepoznatih snimaka nastalih na hrvatskom tlu, iako je bilo poznato da su 1899., 1902. i 1903., a možda već i 1896., nastale neke filmske snimke na hrvatskom tlu, mada mi, Hrvati, ne znamo jesu li one sačuvane. Midžićeve "otkriće" nesumnjivo je važno za hrvatsku kulturu, filmologiju i filmsku "arheologiju", no kako i on sam ističe, rečeni Promiovi filmovi prije njegova otkrića nisu bili "izgubljeni" ili nezbrinuti nego su, uredno arhivirani i katalogizirani, postojali u bijelom svijetu, samo što mi za njih nismo znali. Riječ je ponajprije o upoznavanju Hrvata s njihovim postojanjem.

Što se tiče drugih promjena, obnovljeno je ugaslo kino "Zagreb", sada nazvano "Valli", te je Pula nakon višegodišnjeg staža "filmskoga grada" bez ijedne funkcionalne kinodvorane 2008. ponovno dobila kino. U *Istarskoj enciklopediji* (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005) film je našao svoje mjesto kao dio kulture i povijesti Istre općenito, a Festival igranog filma u Puli, najdugovječniji na-

cionalni festival dugometražnog i granog filma na svijetu, posljednjih godina funkcioniра najstabilnije u posljednja dva desetljeća, nudeći uz natjecateljski nacionalni program bogate i privlačne popratne sadržaje filmova, izložbi, radionica, okruglih stolova i sličnoga. Nakon trenda razmjerno slabog zanimanja publike tijekom 1990-ih i na početku 2000-ih, gledatelji su se, kako se kaže, vratili (ukupno sedamdesetak tisuća gledatelja po festivalu, na ovogodišnjem, 57. izdanju projekcije u Areni, Kaštelu, Valliju i Portarati pratilo je rekordnih 73 755 gledatelja), a i sami filmaši, za razliku od nekadašnjeg odnosa, festival radije hvale nego kude.

Kao što je slučaj s dobrim dijelom ukoričene filmske literature s potpisom hrvatskih autora, knjiga *Kino Pistola* zbirka je prethodno objavljenih tekstova. Višedesetljetni novinar i filmski kritičar *Glasa Istre* u kojem je i urednik rubrike kulture, Ćurić je najveći dio ovdje prikupljenih osvrta i razmišljanja, datiranih između 1990. i 2008. godine, preuzeo, razumljivo, iz svoje matične dnevne novine.

Naslovjen prema "nadimku" prvog pravog kina u Puli, 1906. godine otvorenog "Internacionala" u kojem su početkom prošlog stoljeća često prikazivani vesterni, *Kino Pistola* najvećim se dijelom angažirano lokalpatriotski bavi filmskim, ponajprije prikazivačkim i festivalskim aktivnostima u Puli i Istri, a središnja, odnosno najzastupljenija tema je Festival igranog filma u Puli. Svojevrstan kroničar Pulskog festivala tijekom posljednjih tridesetak godina, Ćurić piše u prvom licu, izrijekom se predstavljajući kao uporni kritičar s donkihotovskom ulogom stalnog držanja gradskih otaca budnima. Što znači da o kojekakvim prijedorima vezanima uz taj festival u obuhvaćenom razdoblju piše u polemičkom tonu, uporno iznova sugerirajući i savjetujući na koji bi način trebalo koncipirati festival, njegove programe, načine financiranja i upravljanja. No, unatoč poželjnosti takvog kritičara aktivnoga stava i pristupa, Ćurićevi se prijedlozi i

ideje ne doimaju jasno oblikovanim i argumentiranim, a čini se, također, da se od prigode do prigode, iz godine u godinu, mijenjaju prilično neusklađeno u odnosu na neke prethodno izrečene, odnosno zapisane stavove. Slične će nedosljednosti iskrasniti i u kraćem nizu tekstova vezanih uz hrvatski izbor za predstavnika za Oscara. U jednom će izbor *Duge mračne noći* (2004) Antuna Vrdoljaka pohvaliti, u drugom pokudit; u jednom će navesti kako *Karaula* (2006) Rajka Grlića uopće nije kandidirana, a u drugom kako je kandidiranje istog filma bio pogrešan izbor.

S druge strane, Ćurić vrlo dosljedno zastupa tezu kako sve, nazovimo ih "filmskofestivalske snage" u Istri treba usmjeriti prema Pulskom festivalu, dok su onaj motovunski i kratkotrajni, ugasli filmski vikend u Oprtlju, po njegovu mišljenju sasvim nepotrebni.

Valja pohvaliti i Ćurićevu usmjerenuost na razmišljanje i pisanje o hrvatskom filmu koje se provlači kroz gotovo sve tekstove, a među privlačnijim aspektima pristupa je traženje atraktivnog gledišta u povodima kao što su 30-postotni pad gledanosti filmova u hrvatskim kinima u 2005, bujanje filmskih festivala u nas u 21. stoljeću, dodjela nagrade Europske filmske akademije, izbor hrvatskog kandidata za Oscara ili, pak, u naizgled rubnim, ali s vremena na vrijeme u medijima itekako aktualnim motivima poput, primjerice, nedostatka zanimljivih gostiju i filmaša na Pulskom festivalu 1989. ("umjesto filmske ekipе redatelj, punica i nosač kablova") ili pitanja važnosti nazočnosti Predsjednika Republike na festivalu. Pažnju će privući i osvrtanja na povijest kinematografa u Puli, poglavila u kojima razložno navodi posebnosti, važnost i vrijednost održavanja Pulskog festivala u Areni, razmatranje dvojbi o tome što u novije vrijeme razvijanja regionalnih suprodukcija film čini "dovoljno hrvatskim" da bi zavrijedio uvrštanje u nacionalnu konkurenčiju ili, pak, čitanje srpske glazbene komedije s Lepom Brenom *Hajde da se volimo 2* (1989) Stanka Crnobrnje kao primjer "raspirivanja nebratstva i nejedinstva, odnosno nacionalističke mržnje između Srba i Hrvata" i to neposredno nakon premijernog pulskog prikazivanja (a ne "naknadnom pameću"). Pišući o pojedinim izdanjima Pulskoga festivala kao i o toj manifestaciji općenito, višekratno će se pozabaviti, po njemu, legendarnim frazama kao što su "skandal je jedina konstanta Festivala" ili "u Puli se o svemu sve zna, ali se o tome dogovorno šuti". U knjizi nedovoljno razjašnjeno, ovo se posljednje, pretpostav-

ljamo, odnosi na "mučke" u vezi dodjele nagrada, Zlatnih arena, no, u tom je slučaju šteta što Ćurić, koji je jednom prigodom bio član Vijeća festivala te u dva navrata član žirija, ovdje kao izravan svjedok i sudionik "zakulisja" nije otvoreno razjasnio koliko u tome ima ili nema istine i tako razriješio "legendu".

U podjednako maglovitom području insinuacija i nagađanja ostaju i razmišljanja o tome kako je, piše Ćurić, Pulski festival zapravo (s vremenom na vrijeme) politička trgovina, financijska operacija u kojoj se organizatori, na pozicijama koje su pribavili preko političkih odluka, uglavnom brinu za svoj džep, a manje za sam festival. Unatrag dvadesetak godina o tom se odsječku pozadine festivala počesto znalo razglabati u medijima, a gdje ima dima ima (valjda) i vatre, no Ćurićevi tekstovi o toj temi ništa ne razjašnjavaju nego se zadržavaju na površinskoj, "rekla-kazala" razini. Doduše, možda je to i jedini mogući način pisanja "običnog kritičara" o problematici, jer, pretpostavljamo, onaj tko tu vrstu političko-financijske trgovine doista razumije, o njoj neće javno kritički pisati, nego će se u nju uključiti.

Pritom su ti Ćurićevi tekstovi dobrano začinjeni otrcanim frazama kao što su "Želi li Pula uopće taj Festival?", "Dok je filma u Hrvatskoj bit će i filmskog festivala u Puli", "Pula se budi", "Pula će ostati romantičan filmski centar"..., a čije značenje nije sasvim jasno ni razjašnjeno.

Uz tekstove o Pulskom filmskom festivalu kao takvom te o djeliciima njegove i pulsko-istarske filmske povijesti tu su i kritike na njemu prikazanih hrvatskih filmova, kao i izvještaji, osvrti i kritike ostvarenja prikazanih na drugim festivalima i revijama u Istri, ali i izvan nje, kao što su ljubljanski LIFFE, tršćanski Alpe Adria Cinema, Dani hrvatskog filma u Zagrebu te Dani francuskoga ili Dani slovenskoga filma u Puli, među kojima se neki tekstovi doimaju suvišnim prilozima knjizi što se ponajprije bavi pitanjima vezanima uz hrvatsku kinematografiju. Čemu, primjerice, uvrštenje usputnog, prigodno dnevnonovinskog osvrtu na ni po čemu zapažen francuski film *Da sam barem bogat* (2002) Michela Munza i Gerarda Bittona? Među gafovima je, primjerice, i uvrštanje teksta "Multimedia presentation 1998.", hvalospjev reklamama Tvornice duhana Rovinj umotan u priču oko (ne)dodjele nagrade Oktavijan za namjenski film na Danima hrvatskog filma 1999., izvorno objavljen u TDR Magazinu, po svemu sudeći kao naručena "čvrga" u kojoj je autorov podrazumijevajući zadatak bio pohvaliti rečeni rad. Nez-

godno odzvanja i kritika drame *Kino Lika* (2008) u kojoj Ćurić svoj negativan stav prema filmu Dalibora Matanića izdašno potkrepljuje, odnosno gotovo temelji, na usporedbama s redateljevim djelovanjem u "propagandno-degantnim" televizijskim reklamama za pivo. Nevolja je, međutim, u tome što Matanić uopće nije potpisnik tih reklama, niti s njihovom proizvodnjom ima konkretne veze. Među kikseve koji opasno narušavaju ozbiljnost cjeline pripada i proglašavanje crnoga vala – žanrom. Povremeno sklon lakomislenom pretjerivanju (spomenuto pomicanje povijesti kinematografije na hrvatskom tlu, proglašavanje naturščika Dubravka Šimeka, inače člana tamburaškog sastava Agrameri koji je glumački debitirao 1999. u *Garciji* Dejana Šorka, hrvatskim Robertom De Nirom), pri osvrtima na pojedine filmove, koji kao i većina tekstova u knjizi ostavljuju dojam meandriranja kroz bujicu misli, Ćurić se mahom bavi interpretacijama značenja sadržaja priče i ponajprije se oslanja na (društveno) politički kontekst te će neke filmove (primjerice, *Čudnu noć*, 1990, Milana Jelića, ili *Ljeto za sjećanje*, 1990, Bruna Gamulina) tumačiti isključivo kroz političku optiku, dok onome filmskome u njima posvećuje minimalnu pažnju. Zbog toga se nerijetko čini kako autor više iznosi vlastita razmišljanja i stavove o izvanfilmskim pojavama negoli o samim djelima.

Određene zamjerke valja uputiti i uredničkoj obradi izda-

nja *Kina Pistola*, kako zbog navedene nečitljivosti sustava i konцепcije cjeline, dakle zbog prečesto zbumujućeg rasporeda tekstova (primjerice, u sekциji posvećenoj Da-nima hrvatskog filma, ničim će izazvan iskrasnuti tekst o Puli), tako i zbog njihove nemarne prilagodbe ukoričenom formatu zbog čega knjiga vrvi tiskarskim greškama te pogrešno napisanim imenima, nazivima i pojmovima (npr. vitez de Horney, pa nekoliko rečenica kasnije de Honorey, Penelope Cruz, Jean-Luc Godard, Michelle Picoli, Stanly Kubrick, Pinck Floyd, CD room, film noir, višekratno Tabacco Factory, Arsen Antun Ostojić, Jim Jar-mousch, ad hock...), a čak je moguće naići na tekstove u kojima uopće nije navedeno o kojoj se manifestaciji u njima radi. Također, mada se s višekratnim retrospektivnim osvrtima na njegovu povijest te nizom tekstova vezanog uza nj kao osnovna tema *Kina Pistola* provlači Festival igranog filma u Puli, čitatelj koji o rečenoj manifestaciji otprije ne zna koješta, iz ove će knjige o njoj steći razmjerno nejasnu sliku.

Pisani razmjerno ležernim, impresionističkim stilom primijerenom prvo bitnoj dnevnonovinskoj namjeni, Ćurićevi tekstovi objedinjeni u *Kinu Pistola* često više govore o stavovima autora negoli nam približavaju ili razotkrivaju nešto o filmovima kojima se bave. To se može doživjeti kao mana, ali i kao zanimljiva autorska osobenost.

Juraj Kukoč

KRONIKA

01. 06. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je premijera dokumentarnog filma *Profesija reporter* Milana Bukovca.

01-06. 06. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac i Movieplex održan je 20. svjetski festival animiranog filma *Animafest*, posvećen kratkometražnim filmovima. *Veliku nagradu* osvojio je film *Ronioci na kiši* Olge i Prita Pärna, a nagradu *Zlatni Zagreb* za kreativnost i inovativnost film *Reci nešto, molim te* Davida O'Reillyja. Nagradu *Zlatko Grgić* za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije dobio je film *Unatraške* Aarona Hughesa, a nagradu *Dušan Vukotić* za najbolji studentski film *Žila života* Angele Stephen. Najboljim filmom za djecu proglašen je film *Izgubljeno i nadeno* Phillipa Hunta, koji je osvojio i nagradu publike. Posebne nagrade žirija dobili su filmovi *Ljubav i kрадa* Andreasa Hykade, *Jako se ponosim tobom* Dona Hertzfeldta, *Priča o malenom lutku* Johannesa Nyholma, *Logorama* Françoisa Alauxa, *Ludovica Houplaina* i *Hervea de Crecyja* te *Luis Nilesa Atallaha*, *Joaquina Cocine* i *Cristobala Leona*. Najboljim namjenskim filmom proglašen je *Only Human* Benjamina Swiczkinskyog, dok je nagradu *Cartoon East*, ujedno i nominaciju za europsku nagradu za kratki animirani film *Cartoon D'Or*, osvojio film *Moj put* Veljka Popovića i Svetlana Junakovića. Nagradu za najbolju školu animacije dobilo je Umjetničko sveučilište u Tokiju. Nagradu za životno djelo dobio je Frédéric Back. U konkurenciji Velikog natjecanja sudjelovali su hrvatski filmovi *Moj put* i *I speak true things* Marka Tadića, u konkurenciji Studentskog natjecanja film *Miramare* Michaele Müller, a u konkurenciji filmova za djecu *Tišina* Borivoja Dovnikovića, *Čamac života* Nevena Petričića, *Ronki prase u krevetu* Denina Serdarevića te *Čovječuljak Snovuljak* i *Pauk Praško* Ivane Guljašević. Između ostalog, prikazani su programi *Hrvatska animacija 1960/1961* i *Hrvatska panorama*, predstavljena monografija *Milan Blažeković – život u crtanom filmu*, te održana izložba *Dušan Vukotić Vud – čovjek koji se igrao*.

02-04. 06. Rijeka

U Auli pape Ivana Pavla II u marijanskom svetištu Trsat održan je 1. festival hrvatskih vjerskih filmova Trsat. Glavnu nagradu Trsatski hodočasnik dobio je filma *Draga gospa Ilačka* Branka Ištvančića, nagradu za režiju Zavjet Srđana Segarića, a nagradu za scenarij Miroslav Bulešić – *svećenik, mučenik* Snježane Radetić i Josipa Ružića. Nagradu za kameru dobio je Ivan Kovač za film *Soba s pogledom na zvonik*, nagradu za glazbu Pere Ištvančić za film *Draga gospa Ilačka*, a nagradu za montažu Zoltan Vagner za film *Nebeski dodir*.

04-11. 06. Sisak

U dvorani Doma kulture Kristalna kocka vedrine održan je 3. sisacki ekološki filmski festival (SEFF). Najboljim filmom proglašen je *Rastanak* Irene Škorić.

07-12. 06. Annecy

Na 50. međunarodnom festivalu animiranih filmova u Annecyu, u Glavnoj konkurenciji prikazani su filmovi *Moj put* Veljka Popovića i Svetlana Junakovića te *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića, a u Studentskoj konkurenciji film *Miramare* Michaele Müller. Izvan konkurencije prikazan je dugometražni film *Duga* Joška Marušića, zatim *Satiemania* Zdenka Gašparovića u sklopu programa *Nobody's perfect*, te filmovi *Omča* Radivoja Gvozdanovića *Exploitation* Nedeljka Dragića i *Ikarus* Milana Blažekovića u sklopu programa *Povijest animacije* u 50 filmova prema izboru Marcela Jeana.

08. 06. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova produkcjske kuće Milva film i video.

11. 06. Napulj

Na 12. međunarodnom filmskom festivalu u Napulju film *U zemlji čudesna* Dejana Šorka osvojio je Grand Prix.

11-13. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je Animafest Rijeka, program odabralih filmova s 20. svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu.

13. 06. New York

Na 13. filmskom festivalu u Brooklynu film *Miramare* Michaele Müller osvojio je nagradu Spirit Award u kategoriji animiranog filma.

13. 06. Setubal

Na 26. međunarodnom filmskom festivalu u Setubalu Festroia nagrada Mario Ventura za najbolji scenarij kratkometražnog filma pripala je Zvonimiru Juriću za film *Žuti mjesec*.

15. 06. Beograd

U 74. godini života umro je filmski, televizijski i kazališni glumac Bekim Fehmiu.

17-23. 06. Freiburg

U kinu Friedrichsbau održan je Hrvatski filmfest 2010. Nagradu publike osvojio je film *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića.

17-26. 06. Moskva

Na 32. međunarodnom filmskom festivalu u Moskvi, u sklopu programa deset najznačajnijih filmova o Drugom svjetskom ratu, prikazan je film *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića.

18-20. 06. Krapina

U Muzeju krapinskih neandertalaca te na Vuglec Bregu održana je filmska radionica Zagorska filmska radionica te program filma Ljetno kino.

19-20. 06. Kastav

Održan je 2. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima snimljenim na svim mogućim medijima.

21-26. 06. Sarajevo

U dvorani Hrvatskog kulturnog društva Napredak održani su Dani hrvatskog filma, u sklopu kojih je prikazano dvadesetak klasičnih i suvremenih hrvatskih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova.

24-26. 06. Vrsar

U sklopu 2. hrvatskog festivala ljubavi i erotike Casanova fest prikazan je i filmski program.

25. 06. Zagreb

U 74. godini života umro je redatelj, performer, multimedijalni i konceptualni umjetnik Tomislav Gotovac.

26. 06. Čakovec

Projekcijom animiranog filma *Podmornica* završena je 17. internacionalna radionica animiranog filma i obilježeno 35 godina djelovanje Škole animiranog filma Čakovec.

26. 06. Poreč

U mjesnom kinu održano je predstavljanje filmova pristiglih na natječaj za filme snimljene mobilnim telefonom Film-

mob te proglašeni pobednici natječaja.

28. 06. Zagreb

Svečano je otvorena Kuća hrvatskog filma, zgrada u kojoj djeluju mnogobrojne hrvatske filmske institucije i udruge.

29. 06. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor recentnih filmova produkcije kuće Fade in.

29. 06. - 24. 07. Rijeka

U sklopu 7. riječkih ljetnih noći prikazan je i filmski program.

30. 06. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera filma *Blizine* Zdravka Muštača.

30. 06. - 04. 07. Zabok

U kinu Zabok održan je 8. Tabor Film Festival. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu osvojio je film *Miramare* Michaela Müller, a posebno priznanje film *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića, dok je u konkurenciji stranog filma pobjedio film *Duh iz prašine* Junga Yumija. Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Film iz moje župe – 6 farmi* Tonyja Donoghuea (dokumentarni film), *Mala anatomija slike* Olivera Smoldersa (eksperimentalni film) i *Olijivo vjenčanje* Tudora Cristiana Jurigua (igrani film). Nagradu publike osvojio je film *Roden i odgojen* Elkoa Ferwerda. Između ostalog, prikazan je program studentskih filmova Akademije likovnih umjetnosti.

01-04. 07. Zagreb

U klubu Sirup održan je Sirup maraton kratkog filma, tokom kojeg su sudionici snimali, montirali i prikazivali napravljene filmove.

02.-06. 07. Dubrovnik

U kinima Jadran i Sloboda, kinu na otvorenom Plaža Lapad i Kneževu dvoru održan je 6. Libertas film festival. Nagradu za igrani film i nagradu publike osvojio je film *Tajna u njihovim očima* Juana Josea Campanelle, a nagradu za kratki film *Guliver* Zdenka Bašića. U konkurenciji kratkih filmova bili su i hrvatski filmovi *Igra tucanja* Ivana Livakovića, *Puni krug* Barbare Vekarić, *U mojoj glavi anđeo* Darija Juričana i *Moj put* Veljka Popovića i *Svetlana* Junakovića. Nagradu Master za životno djelo dobio je redatelj Jiří Menzel, a nagradu Tribute glumac Mads Mikkelsen. Između ostalog, prikazan je program hrvatskih dječjih filmova, održana radionica i okrugli stol *Koprodukcija*

u Hrvatskoj i regiji, te snimateljska radionica s voditeljem Danicom Spinottijem.

02-10. 07. Karlovy Vary

Na 45. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića osvojio je nagradu za najboljeg redatelja te promocijsku nagradu Europa Cinemas Label, koja se dodjeljuje samo jednom filmu s prestižnih europskih festivala. U konkurenciji programa Istočno od zapada prikazan je film *Ostavljeni* Adisa Bakrača.

06. 07. Motovun

Održan je 4. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva.

07-10. 07. Supetar

U otvorenom kinu održan je 2. Supetar Super Film Festival, posvećen europskom dokumentarnom filmu.

08. 07. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac predstavljen je internetski časopis *Filmonaut*.

10. 07. Zagreb

U 69. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Božidar Orešković.

12. 07. - 01. 08. Rijeka, Osijek, Dubrovnik, Split, Zagreb

Program filmova s 57. festivala igranog filma u Puli prikazan je u sklopu Riječkih ljetnih noći, Osječkog ljeta kulture, Dubrovačkih ljetnih igara, Splitskog ljeta te Scene Amadeo u Zagrebu.

13. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Akcija 9,99* Vlade Zrnića.

17-24. 07. Pula

U Vespažjanovoj arenici, kinu Valli, dvorani Zajednice Talijana Circolo, na utvrdi Kaštel, u Multimedijalnom centru Luka te u Gradskoj knjižnici održan je 57. festival igranog filma u Puli. Film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne Arene za režiju, sporednu žensku ulogu (Ksenija Marinković), kameru (Slobodan Trninic), glazbu (Alfi Kabiljo i Alan Bjelinski) i scenografiju (Ivo Hušnjak), Posebnu Zlatnu Arenu za ton (Srđan Kurpjel) te Priznanje Ocjenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA.

Film *The Show must go on* Nevija Marasovića dobio je Zlatnu Arenu za scenarij, Posebnu Zlatnu Arenu za specijalne efekte, Vjesnikovu nagradu Breza za najboljeg debitanta te nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara. Film *Sedamdeset i dva dana* Danila Šerbedžije osvojio je Zlatne Arene za glavnu mušku ulogu (Rade Šerbedžija) i sporednu mušku ulogu (Bogdan Diklić), Posebnu Zlatnu Arenu za masku (Snježana Gorup) i nagradu publike Zlatna vrata Pule. Film *Majka asfalta* Dalibora Matanića osvojio je Zlatnu arenu za glavnu žensku ulogu (Marija Škarčić). Film *Šuma summarum* Ivana Gorana Viteza osvojio je Zlatne arene za montažu (Mato Ilijić) i kostimografiju (Zorana Meić). U sekciji manjinskih produkcija film *Na putu* Jasmile Žbanić dobio je Zlatnu Arenu za režiju i za žensku ulogu (Zrinka Cvitešić) te nagradu Oktavijan, a film *Ostavljeni* Adisa Bakrača dobio je Zlatnu Arenu za glavnu mušku ulogu film (Tony Grga) i priznanje ocjenjivačkog suda FEDEORA-e. Priznanje FEDEORA-e osvojio je i kratki igrani film 9. ožujak Irene Škorić. U Međunarodnom natjecateljskom programu Arenu za najbolji film osvojio je *Pisac iz sjene* Romana Polanskog, Arenu za redatelja Bertrand Tavernier za film *Princeza Montpensier*, Arenu za glumu Sylvie Testud za film *Lourdes* te nagradu Oktavijan film *Pisac iz sjene*. Nagradu doFuraj svoj film osvojio je film *Transmocije* Sendija Salmanija, Marka Čabova, Bruna Marina i Petera Bohtea, a nagradu Marijan Rotar publike Pulskog filmskog festivala. Dodjeljene su i diplome Ocjenjivačkog suda mlađih filmofila. Održan je Hrvatski filmski vikend u okviru kojeg su prikazani svi filmovi iz Nacionalnog programa. U sklopu popratnih programa prikazani su nagrađeni filmovi Dana hrvatskog filma te program hrvatskih kratkih igranih i animiranih filmova. U programu Filmovi u nastanku predstavljeni su budući hrvatski filmovi. Održane su i filmske radionice te koncerti filmske glazbe Arsena Dedića te Ennija Morricone i Nine Rote. Svečano su dodjeljena posebna priznanja - Vjesnikova nagrada Krešo Golik za životni doprinos filmskoj umjetnosti Šimi Šimatoviću, nagrada Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja za posebni glumački prinos hrvatskoj kinematografiji Ani Karić, nagrada Vladimir Nazor za životno djelo na području filmske umjetnosti Veljku Bulajiću te nagrada Vedran Šamanović za inovativnost Borisu Poljaku.

23-31. 07. Supetar

U sklopu Supetrus hoteli festivala, posvećenog uspomeni na Enu Begović, održana je izložba portreta Eni Begovića i projekcija filma *Glembajevi* Antuna Vrdoljaka.

24. 07. Zagreb

U 93. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Mia Oremović.

26-30. 07. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbakan, Još manje kino i na terasi hotela Kaštel održan je 12. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu *Propeler Motovuna* osvojio je film *Listopad* Daniela i Diega Verge, a Posebno priznanje i Nagradu udruženja FIPRESCI film *Četiri*

lica Michelangela Frammartina, Nagradu Bauer za najbolji film u državama bivše Jugoslavije osvojio je film *Crni Goran Devića* i Zvonimira Jurića, Nepotkupljivu nagradu Transparency Internationala Hrvatska dobio je film *U početku* Xaviera Giannolia, a nagradu Motovun Online film *Jaja* Chriša Niemeyera. Nagradu za životno djelo 50 godina osvojio je kaskader Ivo Krištof, a Motovun Maverick nagradu Terry Jones.

27.07. Verona

Na 16. međunarodnom video festivalu San Gio film *Sudbina broj 13* Irene Škorić dobio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

30.07. - 02.08. Pučišća

Održane su 1. Pučišćke filmske večeri, posvećene filmu i filmskoj baštini, u sklopu kojih je prikazan i film *Goubbiah, mon amour* Roberta Darenja, snimljen u Pučišćima te program posvećen Eni Begović.

31.07. Sarajevo

Na 16. Sarajevo Film Festivalu nagrade su osvojili slijedeći hrvatski filmovi:igrani film *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića (Srce Sarajeva za najbolji kratki film), animirani film *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića (Specijalna nagrada žirija za kratki film), dokumentarni film *Mila traži Senidu* Roberta Tomicića (Nagrada za ljudska prava), dokumentarni film *Poplava* Gorana Devića (EDN Talent Grant) i kratki igrani film *Pametnice* Hane Jusić i Sonje Tarokić (Nagrada British Councillia u sklopu programa Sarajevo grad filma).

31.07. - 07.08. Momjan

Održan je 10. festival vizualnih i audio medija Vizura Aperta.

01-03.08. Dubrovnik

Održan je 5. Dubrovnik Film Meeting koji je, uz ostale, ugostio filmaše Morgana Freeman, Cristija Puiuja i Juana Josea Campanellu.

01-08.08. Zagreb

U multipleksu Movieplex i kinu Dokokino Croatia održan je program filmova 12. Motovun film festivala Motovun u Zagrebu.

05.08. Zagreb

U 77. godini života umrla je kazališna i filmska glumica Slavica Maras-Mikulandra.

08.08. Herceg Novi

Na 24. filmskom festivalu u Herceg Novom film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića osvojio je Zlatnu mimozu za režiju, a omnibus *Neke druge priče*, čiju jednu priču je režirala Ivona Juka, osvojio je Posebno priznanje žirija. Rade Šerbedžija dobio je Zlatnu mimozu za mušku ulogu u filmu *Sedamdeset i dva dana*, a Zrinka Cvitešić Nagradu za glavnu žensku ulogu u filmu *Na putu*.

08-14.08. Starigrad Paklenica

Održan je 1. Starigrad Paklenica Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Nagradu Velika Paklenica za najbolji film dobio je *Joy Division*, SAD Granta Geeja, nagradu publike Mala Paklenica *Sevdah* Marine Andree Škop, nagradu za režiju *The Strange Powers* Kerthy Fix i Gail O'Hara, nagradu za scenarij *In Search of Beethoven* Phila Grabskog i nagradu za kameru *El Sistema* Paula Smaczyňa i Marie Stoedtmeier.

08-14.08. Šipanska Luka

Održana je 7. Ljetna škola filma Šipan.

22-31.08. Čakovec

Održana je 12. škola medijske kulture Ante Peterlić, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova. U sklopu popratnog programa održana su, između ostalog, predavanja Carmen Lhotka i Tomislava Vujnovića o zaštiti audiovizualnoga gradiva, Maje Gluščević o knjizi i filmu *Vuk samotnjak* te Josipa Grozdanića o zabranjenim hrvatskim dokumentarcima.

23-27.08. Pula

U Multimedijalnom centru Luka održan je 2. festival zabranjenih i zaboravljenih filmova Bunker, a glavna tema festivala bili su filmovi Krste Papića.

24-29.08. Zadar

U otvorenim kinima na Forumu i trgu ispred Lutkarskog kazališta te u prostorima crkve Sv. Dominika, Muzeja antičkog stakla i Gradske knjižnice održan je 1. Film Forum Zadar festival. Nagradu Maraška za najbolju europsku koprodukciju dobio je film *Son of Babylon* Isabelle Stead, nagradu za scenarij Matt Greenhalgh za film *Izgubljeni dječak*, nagradu za direktora fotografije Martin Gschlacht za film *Lourdes*, nagradu za žensku ulogu Pernilla August za film *Miss Kicki*, nagradu za mušku ulogu Colin Firth za film *Samac*, nagradu za režiju Jordan Scott za film *Pukotine*, a nagradu publike film *72 dana* Danila Šerbedžije. Nagradu za najbolji dokumentarni film dobio je *Player* Johna Appela, nagradu za životno djelo Branko Lustig, a nagradu Tomislav Pinter producent i distributer Karl Baumgartner.

25-29. 08. Vukovar

U otvorenom kinu na riječnom šlepu, dvorani Ružičkine kuće i kinu u Borovu naselju održan je 4. Vukovar Film Festival - festival podunavskih zemalja. Najboljim dugometražnim igranim filmom proglašen je *Med Semiha Kaplanoglua*, najboljim kratkim igranim filmom *Žuti mjesec Zvonimira Jurića*, a najboljim dokumentarnim filmom *Djeca iz komune Juliane Grossheim*, dok je dugometražni igrani film *Odredište nepoznato* Vjerana Vukašinovića i Ines Šulj dobio Posebno priznanje žirija. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki igrani filmovi *Interijer, stan, noć* Saše Bana i *Libertango* Sare Hribar te dokumentarni filmovi *Ljudi sa mlijekočnog puta* Miroslava Mikuljana i *Priče s granice* Željka Šarića. Između ostalog, održan je TV Market javnih televizija podunavskih zemalja i okrugli stol o stereotipizaciji filmova s obzirom na zemlju podrijetla.

26. 08. Niš

Na 45. filmskim susretima u Nišu Miki Manojlović osvojio je Na-gradu žirija kritike za najboljeg glumca i nagradu Car Konstantin za uloge u filmovima *Neka ostane među nama* i *Besa* Srđana Karanovića. Za uloge u filmu *Sedamdeset i dva dana* nagrađeni su Mira Banjac (epizodna ženska uloga), Bogdan Diklić (Povelja za izuzetnu mušku ulogu) i Rade Šerbedžija (Povelja za izuzetno ostvarenje stranog glumca u domaćem filmu). Film *Vjerujem u an-dele* Nikše Sviličića osvojio je nagradu publike.

26-29. 08. Ičići

U otvorenom kinu održan je 8. Liburnia Film festival, posvećen dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Mimara Revisited* Danka Volarića, nagradu publike *Poštar s naslovne strane* Tomislava Mršića i Tomislava Topića, a posebno priznanje filmovi *Bastardi utopije* Maplea Rasze i Pacha Veleza. Između ostalog, prikazan je program filmova iz Primorsko-goranske i Istarske županije.

27-29. 08. Rovinj

Na Crvenom otoku održan je revijalni najavni program Međunarodnog festivala podvodnog filma i fotografije Bijeli lav.

30. 08. - 03. 09. Korčula

U galeriji siva) (zona održan je ciklus filmova Mihovila Pansinija.

02. 09. Zagreb

Reertoarnom premijerom filma *Samac* Toma Forda svečano je otvoreno Art-kino Metropolis u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti.

04. 09. Široki Brijeg

Na 11. Mediteran film festivalu dokumentarni film *Ciklusi* Vladimira Gojuna osvojio je Grand Prix.

04-12. 09. Orašje

Održani su 15. dani hrvatskog filma, posvećeni recentnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

07-12. 09. Baden, Švicarska

Na 8. međunarodnom festivalu animiranog filma Fantoche gost festivala je bila Hrvatska. U programu Terra incognita: Kroatien prikazana je retrospektiva hrvatskog animiranog filma te prezentirani radovi Odsjeka za animirani film i nove medije Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Također, film *Miramare* Michaela Müller proglašen je najboljim švicarskim animiranim filmom godine.

07. 09. - 09. 10. Zagreb

U Galeriji Klovićevi dvori održana je retrospektivna izložba eksperimentalnih radova Ivana Faktora.

08. 09. Berlin

Europska filmska akademija uvrstila je filmove *Kenjac* Antonia Nuića i *Na putu* Jasmile Žbanić među 46 kandidata za europski film godine.

09. 09. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su dokumentarni filmovi Nikole Strašeka i održan razgovor s redateljem.

09-11. 09. Varaždin

U Multimedijalnom centru Kult održan je 5. Trash Film Festival. Nagradu *Zlatna motorka* za najbolji SF film dobio je *Zorgazam* Darija Lonjaka, za najbolji akcijski film *Market* Ante Komača i Filipa Starešinića, za najbolji horor film *Attack of the Killer Phone Books* Markusa Huslea, a za najbolji borilački film *Nasty Nancy* Sandyja Mancea. Nagradu publike osvojio je film *Porque hay cosas que nunca se olvidan* Lucasa Figueroe. Između ostalog, održana je debata *Trash naš svagdašnji*.

09-12. 09. Karlovac

U dvorani Gradskog kazališta *Zorin dom*, na starom gradu Dubovcu i u knjižnici za mlade održani su 15. filmska revija mladeži i 3. Four River Film Festival. Sveukupni pobjednik revije i festivala je animirani film *Poljubac mačkice* Hye-Jo Hwanga, Ji-Hye Hwanga i Huee-Hoon Kima. Nagradu publike osvojio je animirani film *Budenje* Chi Keung Wonga. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Knjiški čovjek* Maše Borović (animirani film), *Onaj kojeg nema* Darka Stankovića (dokumentarni film), *Bunc Almighty* Mihovila Plečka (igrani film) te *Kišni dan s mog balkona* Mihovila Plečka (kategorija slobodnog stila). Nagradu Žuta zastava za najbolji film koji doprinosi nenasilju na filmu osvojio je animirani film *Hudud* grupe autora, a posebna priznanja u istoj kategoriji

ji su dobiliigrani filmovi *Homer naš svagdašnji* Matije Kokolića i Remis Lina Alluna. U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Hudud* (animirani film), *Mlade dame* Martine Hudorović (dokumentarni film), *Ako me voliš* Natashe Ramlow Lerche-Jensen (igrani film) te *Od izbora do promjene* Jacka Crookera (kategorija slobodnog stila). Dodijeljena su i posebna priznanja za spomenute kategorije festivala. Između ostalog, održan je program Filmski pet+ posvećen hrvatskim filmskim klasicima za djecu te tribina *Filmom i mladošću protiv nasilja*.

10. 09. Zagreb

U 89. godini života umro je filmski, kazališni i televizijski glumac Rade Marković.

10-11. 09. Zagreb

U sklopu 3. Zagrebi! Festivala održan je program dokumentarnih filmova.

11-18. 09. Split

U kinima Central, Karaman i Zlatna vrata, te u prostorima Doma mlađeži MKC-a održan je 15. međunarodni festival novog filma Split Film Festival. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Moja kći Charlotte Lim Lay Kuen*, a Posebno priznanje film *Double Take* Johana Grimonpreza. Grand Prix za najbolji kratkometražni film osvojio je animirani film *Patience of the Memory* Vuka Jevremovića, a Posebnu nagradu film *Loom Salha Diaba* i Yoni Guete. U konkurenciji kratkog filma bili su hrvatski filmovi *Arheo 29* Vladislava Kneževića, *Oslanjanje na srebrnu vrbu* Nikole Kovača i *Revizija* Gorana Trbuljaka. Između ostalog, prikazan je program filmova *Marjan film osamdesetih* te prezentacija Tanje Vrvilo *Filmske mutacije: festival nevidljivog filma*. Posebnu nagradu festivala za iznimан doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika dobio je redatelj Miklós Jancsó.

12-17. 09. Zagreb

U sklopu Dana ruske duhovne kulture u kinu Tuškanac održan je program suvremenih ruskih filmova.

13. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Crnci Zvonimira Jurića i Gorana Devića* biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji *Najbolji strani film*.

16. 09. Korčula

U 81. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski redatelj Vanča Kljaković.

Krešimir Košutić

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 20. 5. 2010 do 15. 9. 2010.

A-Team

SAD, 2010 – stud. Twentieth Century Fox – pr. tvrt. Dune Entertainment, Stephen J. Cannell Productions, Top Cow Productions, Scott Free Productions, Big Screen Productions, Ingenious Film Partners, Phoenix Film Partners; pr. Stephen J. Cannell, Jules Daly, Tony Scott, Spike Seldin, Iain Smith i Alex Young; izvr. pr. Ross Fanger, Ridley Scott i Marc Silvestri – sc. Joe Carnahan, Brian Bloom, Skip Woods (nadahnuto istoimenom tv-serijom autora Stephena J. Cannella i Franka Lupoa); r. JOE CARNAHAN; snim. Mauro Fiore; mt. Roger Barton i Jim May; gl. Alan Silvestri; sfg. Michael Diner, Dan Hermansen i Helen Jarvis; kgf. Betsy Heimann – ul. Liam Neeson (pukovnik Hannibal Smith), Bradley Cooper (poručnik "Faceman" Peck), Jessica Biel (Charissa Sosa), Quinton "Rampage" Jackson (B.A. Baracus), Sharlto Copley (bojnik H.M. Murdock), Patrick Wilson (Lynch), Gerald McRaney (general Russell Morrison), Henry Czerny (ravnatelj McCready), Yul Vazquez (general Javier Tuco), Brian Bloom (Pike), Maury Sterling (Gammons), Terry Chen (Ravech), Omari Hardwick (Chopshop Jay), David Huggins (Oskar Shunt), Jacob Blair (agent Blair), Rad Daly (agent Daly), Kyle Rieffsnyder (agent Kyle) – 117 min.

Baaria (Baaria - Le porta del vento)

Italija, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Exon Film, Medusa Film i Quinta Communications uz potporu Regione Siciliana i Sicilia Film Commission; izvr. pr. Mario Cotone – sc. Giuseppe Tornatore; r. GIUSEPPE TORNATORE; snim. Enrico Lucidi; mt. Massimo Quaglia; gl. Ennio Morricone; sfg. Maurizio di Clemente, Cosimo Gomez i Maurizio Sabatini; kgf. Luigi Bonanno – ul. Francesco Scianna (Peppino Torrenuova), Margaretha Madè (Mannina), Raoul Bova (Roman), Giorgio Faletti (Corteccia), Leo Gullotta (Liborio), Nicole Grimaudo (Sarina kao djevojka), Gabriele Lavia (učitelj), Ángela Molina (Sarina), Enrico Lo Verso (Minicu), Nino Frassica (Giacomo Bartolotta) – 150 min.

Brak je mrak 2 (Why Did I Get Married Too?)

SAD, 2010 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Tyler Perry Company; pr. Reuben Cannon i Tyler Perry; izvr. pr. Tyler Perry – sc. Tyler Perry; r. TYLER PERRY; snim. Toyomichi Kurita, mt. Maysie Hoy; gl. Aaron Zigman; sfg. Mayne Berke; kgf. Keith G. Lewis – ul. Tyler Perry (Terry), Janet Jackson (Patricia), Jill Scott (Sheila), Sharon Leal (Dianne), Malik Yoba (Gavin), Richard T. Jones (Mike), Tasha Smith (Angela), Lamman Rucker (Troy), Michael Jai White (Marcus), Louis Gossett Jr. (Porter), Cicely Tyson (Ola), Nia Iman Muhammad (Kenya Bobb), Tyson Gilmore (T.J.), Valarie Pettiford (Harriet), Marc Farley (Stage Manager), K Callan (gđa Tannenbaum), Zoë Grace Hargrove (kćerka), Frank Roberts (doktor), Richard Whiten

(Philip), Yaniv Moyal (Alex), Steve Warren (čovjek), Seth Powell (Marcus Jr.), Rodney Peete (Walter), Brian Daye (tehnički direktor), Chris Moses (Ross), Carra Patterson (Kelly), Victor Webster (Ray) – 121 min.

Centurion

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Celador Films; pr. Christian Colson i Robert Jones – sc. Neil Marshall; r. NEIL MARSHALL; snim. Sam McCurdy; mt. Chris Gill; gl. Ilan Eshkeri; sgf. Jason Knox-Johnston i Andy Thomson; kgf. Keith Madden – ul. Michael Fassbender (centurion Quintus Dias), Andreas Wisniewski (zapovjednici Gratus), Dave Legeno (Vortex), Axelle Carolyn (Aeron), Dominic West (general Titus Flavius Virilus), Noel Clarke (Macros), JJ Field (Thax), Lee Ross (Septus), David Morrissey (Bothos), Simon Chadwick (Carlisle), Ulrich Thomsen (Gorlacon), Ryan Atkinson (Gorlaconov sin), Paul Freeman (guverner Julius Agricola), Olga Kurylenko (Etain), Jake Maskall (rimski časnik Argos), Eoin Macken (Achivir), Dermot Keaney (Pikt Hunter), Liam Cunningham (Brick), Dhaffer L'Abidine (Arm Wrestling Opponent), Dimitri Leonidas (Leonidas), Riz Ahmed (Tarak), Imogen Poots (Arianne), Rachael Stirling (Druzilla), Michael Carter (general Antoninus), Tom Mannion (general Tesio), Peter Guinness (General Cassius) – 97 min.

Cesta (The Road)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Dimension Films, 2929 Productions, Nick Wechsler Productions i Chockstone Pictures; pr. Nick Wechsler, Paula Mae i Steve Schwartz; izvr. pr. Marc Butan, Mark Cuban, Rudd Simmons i Todd Wagner – sc. Joe Penhall (prema istoimenome romanu Cormaca McCarthyja); r. JOHN HILCOAT; snim. Javier Aguirresarobe; mt. Jon Gregory; gl. Nick Cave i Warren Ellis; sgf. Gershon Ginsburg; kgf. Margot Wilson – ul. Viggo Mortensen (čovjek), Kodi Smit-McPhee (dječak), Robert Duvall (starac), Guy Pearce (veteran), Michael K. Williams (lupež), Garret Dillahunt (član bande), Charlize Theron (žena) – 111 min.

Charlie st. Cloud

SAD, Kanada, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Marc Platt Productions i Charlie Film Productions; pr. Marc Platt; izvr. pr. Michael Fottrell, Jared LeBoff, Ben Sherwood, Ryan Kavanaugh i Adam Siegel – sc. Craig Pearce i Lewis Colick (prema knjizi The Death and Life of Charlie St. Cloud Bena Sherwooda); r. BURR STEERS; snim. Enrique Chediak; mt. Padraig McKinley; gl. Rolfe Kent; sgf. Kelvin Humenny i Geoff Wallace; kgf. Denise Wingate – ul. Zac Efron (Charlie St. Cloud), Charlie Tahan (Sam St. Cloud), Amanda Crew (Tess Carroll), Augustus Prew (Alistair Wooley), Donal Logue (Tink Weatherbee), Kim Basinger (Claire St. Cloud), Ray Liotta (Florio Ferrente), Dave Franco (Sully), Matt Ward (Connors), Miles Chalmers (Latham), Jesse Wheeler (Green), Desiree Zurowski (Carla Ferrente), Adrian Hough (Ben Carroll), Jill Teed (Grace Carroll) – 99 min.

Che: dio prvi (Che: Part One)

SAD, Španjolska, Francuska, 2008 – pr. tvrt. Wild Bunch, Telecinco, Laura Bickford Productions, Morena Films, Ministerio de Cultura, Estudios Picasso, Guerrilla Films i Section Eight; pr. Bill Pohlad, Laura Bickford, Steven Soderbergh i Benicio Del Toro; izvr. pr. Philip Elway, Alvaro Longoria, Andreas Schmid, Alvaro Augustin, Belen Atienza, Greg Jacobs i Frederic W. Brost – sc. Peter Buchman (prema knjizi Reminiscences of the Cuban Revolutionary War/Pasajes de la Guerra Revolucionaria Ernesta Guevare); r. STEVEN SODERBERGH; snim. Steven Soderbergh (kao Peter Andrews); mt. Pablo Zumárraga; gl. Alberto Iglesias; sgf. Laia Colet i María Clara Notari; kgf. Bina Daigeler – ul. Julia Ormond (Lisa Howard), Benicio Del Toro (Ernesto Che Guevara), Rodrigo Santo-ro (Raúl Castro), María Isabel Díaz (María Antonia), Demián Bichir (Fidel Castro), Ramon Fernandez (Héctor), Yul Vazquez (Alejandro Ramírez), Jose Caro (Esteban), Pedro Adorno (Epifanio Díaz), Jsu García (Jorge Sotús), Santiago Cabrera (Camilo Cienfuegos), Roberto Santana (Juan Almeida), Vladimir Cruz (Ramiro Valdés Menéndez), Marisé Alvarez (Vilma Espín), Jorge Perugorría (Vilo), Elvira Mínguez (Celia Sánchez), Unax Ugalde (Vaquerito), Christian Nieves (Oñate Cantinflás), Catalina Sandino Moreno (Aleida March) – 134 min.

Coco Chanel & Igor Stravinski

Francuska, 2009 – pr. tvrt. Eurowide Film Production, Hexagon Pictures, Filmazure, Wild Bunch, Cinémage 3, Canal+, TPS Star, Région Ile-de-France i Centre National de la Cinématographie (CNC); pr. Chris Bolzli i Claudie Ossard – sc. Chris Greenhalgh (prema vlastitome romanu Coco & Igor); r. JAN KOUNEN; snim. David Ungaro; mt. Anny Danche; gl. Gabriel Yared; sgf. Marie-Hélène Sulmoni; kgf. Chattoune i Fab – ul. Anna Mouglalis (Coco Chanel), Mads Mikkelsen (Igor Stravinsky), Yelena Morozova (Katarina Stravinskaya), Natacha Lindinger (Misia Sert), Grigori Manukov (Sergey Diagilev), Radivoje Bukvić (vojvoda Dimitri), Nicolas Vaude (Ernest Beaux), Anatole Taubman (Arthur 'Boy' Capel), Clara Guelblum (Milena Stravinskaya), Maxime Daniélou (Teodor Stravinsky), Sophie Hasson (Ludmila Stravinskaya), Nikita Ponomarenko (Sulima Stravinskaya), Catherine Davenier (Marie), Olivier Claverie (Joseph), Marek Kossakowski (Vaslav Nijinsky), Jérôme Pillement (Pierre Monteux, vođa orkestra), Anton Yakovlev (Anton) – 119 min.

Čarobnjakov učenik (The Sorcerer's Apprentice)

SAD, 2010 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Jerry Bruckheimer Films, Saturn Films, Broken Road Productions i Junction Entertainment; pr. Jerry Bruckheimer; izvr. pr. Nicolas Cage, Todd Garner, Norman Golightly, Chad Oman, Mike Stenson i Barry H. Waldman – sc. Matt Lopez, Doug Miro i Carlo Bernard; r. JON TURTLETAUB; snim. Bojan Bazelli; mt. William Goldenberg; gl. Trevor Rabin; sgf. David Lazan i David Swayze; kgf. Michael Kaplan – ul. Nicolas Cage (Balthazar Blake), Jay Baruchel (Dave), Alfred Molina (Maxim Horvath), Teresa Palmer (Becky Barnes), Toby Kebbell (Drake Stone), Omar Benson Miller (Bennet), Monica Bellucci (Veronica), Alice Krige (Morgana le Fay), Jake Cherry (mladi Dave), James A. Stephens (Merlin), Gregory Woo (Sun-Lok) – 109 min.

Čovjek na žici (Man on Wire)

V. Britanija, SAD, 2008 – DOKUMENTARNO-IGRANI – pr. tvrt. Discovery Films, BBC Storyville, UK Film Council, Wall to Wall i Red Box Films; pr. Simon Chinn; izvr. pr. Nick Fraser, Jonathan Hewes i Andrea Meditch – sc. Philippe Petit (prema vlastitoj knjizi *To Reach The Clouds*); r. JAMES MARSH; snim. Igor Martinović; mt. Jinx Godfrey; gl. Michael Nyman i J. Ralph – ul. Paul McGill (Philippe), David Demato (Jean-Louis), Ardis Campbell (Annie), Aaron Haskell (Jean-François), Shawn Dempewolff-Barrett (David), David Roland Frank (Alan) – 94 min.

Dečki su se vratili (The Boys Are Back)

Australija, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Australian Film Finance Corporation, BBC Films, Hopscotch Productions, Screen Australia, South Australian Film Corporation, The Southern Light Films i Tiger Aspect Productions; pr. Greg Brenman i Timothy White; izvr. pr. Peter Bennett-Jones, Clive Owen, David M. Thompson i Jane Wright – sc. Allan Cubitt (prema romanu *The Boys Are Back in Town* Simona Carra); r. SCOTT HICKS; snim. Greig Fraser; mt. Scott Gray; gl. Hal Lindes; sfg. Janie Parker; kgf. Greig Fraser – ul. Clive Owen (Joe Warr), Emma Booth (Laura), Laura Fraser (Katy Warr), George MacKay (Harry Warr), Nicholas McAnulty (Artie Warr), Julia Blake (Barbara), Chris Haywood (Tom), Erik Thomson (Digby), Natasha Little (Flick), Lewis Fitz-Gerald (Tim Walker), Nakia Pires (Lucy), Emma Lung (Mia), Steven Robertson (školski domar), Georgina Naidu (Paula) – 104 min.

Gainsbourg: opasne misli (Gainsbourg: Vie héroïque)

Francuska, SAD, 2010 – pr. tvrt. One World Films, Studio 37 i Universal Pictures International, France 2 Cinéma, Lilou Films, Xilam, Uni Etoile 6, Canal+, France Télévision, Orange Cinéma Séries i Région Ile-de-France; pr. Marc Du Pontavice i Didier Lufpfer – sc. Joann Sfar; r. JOANN SFAR; snim. Guillaume Schiffman; mt. Maryline Monthieu; gl. Olivier Daviaud; sfg. Christian Marti; kgf. Pascaline Chavanne – ul. Eric Elmosnino (Serge Gainsbourg), Lucy Gordon (Jane Birkin), Laetitia Casta (Brigitte Bardot), Doug Jones (La Gueule), Anna Mouglalis (Juliette Gréco), Mylène Jampanoï (Bambou), Sara Forestier (France Gall), Kacey Mottet Klein (Lucien Ginsburg), Razvan Vasilescu (Joseph Ginsburg), Dianara Drukarova (Olga Ginsburg), Philippe Katerine (Boris Vian), Deborah Grall (Elisabeth Levizky) – 130 min.

Genova

V. Britanija, 2008 – pr. tvrt. Revolution Films, Aramid Entertainment Fund, Film4 i Moviola Film och Television AB; pr. Michael Winterbottom i Andrew Eaton; izvr. pr. Tessa Ross – sc. Michael Winterbottom i Laurence Coriat; r. MICHAEL WINTERBOTTOM; snim. Marcel Zyskind; mt. Paul Monaghan; gl. Melissa Parmenter; sfg. Melissa Parmenter; kgf. Celia Yau – ul. Colin Firth (Joe), Sune Frontani (Eva), Alessandro Giuggioli (Lorenzo), Demetri Goritsas (Steve), Kyle Griffin (Scott), Perla Haney-Jardine (Mary), Willa Holland (Kelly), Catherine Keener (Barbara), Angelica Moretti (Angelica), Carlo Moretti (Carlo) – 94 min.

Imaginarij dr. Parnassusa (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*) V. Britanija, Kanada, 2009 – pr. tvrt. Infinity Features Entertainment, Poo Poo Pictures, Davis-Films, Grosvenor Park Productions i Parnassus Productions; pr. Samuel Hadida, William Vincent, Terry i Amy Gilliam; izvr. pr. Victor Hadida, Patrice Theroux i David Valleau – sc. Terry Gilliam i Charles McKeown; r. TERRY GILLIAM; snim. Nicola Pecorini; mt. Mick Audsley; gl. Jeff i Michael Danna; sfg. Terry Gilliam i David Warren; kgf. Monique Prudhomme – ul. Andrew Garfield (Anton), Christopher Plummer (dr. Parnassus), Richard Riddell (Martin), Katie Lyons (Martinova djevojka), Richard Shanks (Martinov prijatelj), Lily Cole (Valentina), Verne Troyer (Percy), Lorraine Cheshire (majka), Mark Benton (otac), Lewis Gott (Diego), Sian Scott (Linda), Tom Waits (gosp. Nick), Heath Ledger (Tony), Johnny Depp (imaginarni Tony 1), Jude Law (imaginarni Tony 2) – 123 min.

Jacuzzi express (Hot Tub Time Machine)

SAD, 2010 – stud. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures i United Artists; pr. tvrt. New Crime Productions; pr. John Cusack, Grace Loh, Matt Moore i John Morris; izvr. pr. Michael Nelson – sc. Josh Heald, Sean Anders i John Morris (prema ideji Joshua Heald); r. STEVE PINK; snim. Jack N. Green; mt. George Folsey Jr. i James Thomas; gl. Christophe Beck; sfg. Kelvin Humenny i Jeremy Stanbridge; kgf. Dayna Pink – ul. John Cusack (Adam), Clark Duke (Jacob), Craig Robinson (Nick Weber), Rob Corddry (Lou Dorchin), Sebastian Stan (Blaine), Lyndsy Fonseca (Jenny), Crispin Glover (Phil), Charlie McDermott (Chaz), Lizzy Caplan (April), Collette Wolfe (Kelly), Aliu Oyofo (mladi Nick), Jake Rose (Adam), Brook Bennett (mladi Lou), Crystal Lowe (Zoe), Jessica Paré (Tara), Kellee Stewart (Courtney), Julia Maxwell (Lucy), Geoff Gustafson (dr. Jeff) – 101 min.

John Lennon – dečko koji ne obećava (Nowhere Boy)

V. Britanija, Kanada, 2009 – pr. tvrt. Ecosse Films, Film4, UK Film Council, Aver Media i North West Vision; pr. Kevin Loader, Robert Bernstein i Douglas Rae; izvr. pr. Jon Diamond, Tim Haslam, Christopher Moll, Tessa Ross i Mark Woolley – sc. Matt Greenhalgh (prema memoarima Julie Baird); r. SAM TAYLOR-WOOD; snim. Seamus McGarvey; mt. Lisa Gunning; gl. Alison Goldfrapp i Will Gregory; sfg. Kimberley Fahey; kgf. Kimberley Fahey – ul. Aaron Johnson (John), Kristin Scott Thomas (Mimi), David Threlfall (ujak George), Josh Bolt (Pete), Ophelia Lovibond (Marie), Kerrie Hayes (Marieina prijateljica), Anne-Marie Duff (Julia), James Johnson (Stan), Alex Ambrose (mladi John), Angelica Jopling (osmogodišnja Julia), Abby Greenhalgh (šestogodišnja Jackie), David Morrissey (Bobby), Richard Tate (učiteljica) – 98 min.

Kako je Gru ukrao mjesec (Despicable Me)

SAD, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Illumination Entertainment; pr. John Cohen, Janet Healy i Christopher Meledandri; izvr. pr. Nina Rappaport – sc. Ken Daurio i Cinco Paul (prema ideji Sergioa Pablosa); r. PIERRE COFFIN i CHRIS RENAUD; mt. Gregory Perler i Pam Ziegengagen; gl. Heitor Pereira i Pharrell Williams; sfg. Eric Guillou – glas. Steve Carell (Gru), Jason Segel (Vector), Russell

Brand (dr. Nefario), Julie Andrews (Gruova majka), Will Arnett (gosp. Perkins), Kristen Wiig (gdica Hattie), Miranda Cosgrove (Margo), Dana Gaier (Edith), Elsie Fisher (Agnes) – 95 min.

Kapitalizam: ljubavna priča (Capitalism: A Love Story)

SAD, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Overture Films, Paramount Vantage, The Weinstein Company, Dog Eat Dog Films i Front Street Productions; pr. Anne i Michael Moore; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein – sc. Michael Moore; r. MICHAEL MOORE; snim. Daniel Marracino i Jayme Roy; mt. Jessica Brunetto, Alex Meillier, Tanya Meillier, Conor O'Neill, Pablo Proenza, Todd Woody Richman i John W. Walter; gl. Jeff Gibbs – 127 min.

Kornjača: nevjerojatno putovanje (Turtle: The Incredible Journey)

V. Britanija, Austrija, Njemačka, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. F.A.M.E. Film & Music Entertainment AG, Big Wave Productions Ltd, Allegro Film, Tradewind Pictures, Austrian Broadcasting Corporation (ORF), Austrian Film Institut, Film and Music Entertainment, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Sola Media i Österreichischer Rundfunk (ORF); pr. Sarah Cunliffe, Mike Downey i Sam Taylor; izvr. pr. Chris Clarke, Zorana Piggott i Mike Tims – sc. Melanie Finn; r. NICK STRINGER; snim. Rory McGuinness; mt. Sean Barton i Richard Wilkinson; gl. Henning Lohner – glas. Miranda Richardson (priopovjedač) – 81 min.

Kuhanje povijesti (Ako sa varia dejiny)

Slovačka, Češka, Austrija i Finska, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Filmfonds Wien, Mischief Films, Negativ, Slovak Television, YLE, Österreichischer Rundfunk (ORF); pr. Péter Kerekes, Georg Misch, Pavel Strnad; izvr. pr. Ralph Wieser – sc. Péter Kerekes; r. PÉTER KEREKES; snim. Martin Kollár; mt. Marek Sulík; gl. Marek Piacek – 88 min.

Luđaci (The Crazies)

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati, 2010 – pr. tvrt. Overture Films, Participant Media, Imagenation Abu Dhabi FZ i Penn Station; pr. Michael Aguilar, Rob Cowan i Dean Georgaris; izvr. pr. Jonathan King, George A. Romero i Jeff Skoll – sc. Scott Kosar i Ray Wright (remake filma The Crazies Georgea A. Romera iz 1973. godine); r. BRECK EISNER; snim. Maxime Alexandre; mt. Billy Fox; gl. Mark Isham; sgf. Greg Berry; kgf. George L. Little – ul. Timothy Olyphant (David Dutten), Radha Mitchell (Judy Dutten), Joe Anderson (Russell Clank), Danielle Panabaker (Becca Darling), Christie Lynn Smith (Deardra Farnum), Brett Rickaby (Bill Farnum), Preston Bailey (Nicholas), John Aylward (bojnik Hobbs), Joe Reegan (Billy Babcock), Glenn Morshower (obavještajni časnik), Larry Cedar (Ben Sandborn), Gregory Sporleder (Travis Quinn), Mike Hickman (Rory Hamill), Lisa K. Wyatt (Peggy Hamill), Justin Welborn (Curt Hammil), Chet Grissom (Kevin Miller), Tahmus Rounds (Nathan), Brett Wagner (Jesse), Alex Van (Red), Anthony Winters (gradski pastor), Frank Hoyt Taylor (Charles Finley) – 101 min.

Luzeri (The Losers)

SAD, 2010 – pr. tvrt. DC Entertainment, Dark Castle Entertainment, Weed Road Pictures; pr. Kerry Foster, Akiva Goldsman i Joel Silver; izvr. pr. Stuart M. Besser i Andrew Rona – sc. Peter Berg i James Vanderbilt; r. SYLVAIN WHITE; snim. Scott Kevan; mt. David Chelci; gl. John Ottman; sgf. Erin Cochran; kgf. Magali Guidasci – ul. Jeffrey Dean Morgan (Clay), Zoe Saldana (Aisha), Chris Evans (Jensen), Idris Elba (Roque), Columbus Short (Pooch), Óscar Jaenada (Cougar), Jason Patric (Max), Holt McCallany (Wade), Peter Macdissi (Vikram), Peter Francis James (Fadhl), Tamee McCall (Jolene) – 97 min.

Moj ljubimac Marmaduke (Marmaduke)

SAD, 2010 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Regency Enterprises, Davis Entertainment, Dune Entertainment i Intrigue; pr. John Davis i Tom Dey; izvr. pr. Derek Dauchy, Tariq Jalil i Jeffrey Stott – sc. Tim Rasmussen i Vince Di Meglio (nadahnuto stripom Brada Andersona i Phila Leeminga); r. TOM DEY; snim. Greg Gardiner; mt. Don Zimmerman; gl. Christopher Lennertz; sgf. Don Macaulay; kgf. Karen L. Matthews – ul. Owen Wilson (Marmaduke), George (Marmaduke), Spirit (Marmaduke), Emma Stone (Mazie – glas), Huck (Mazie), George Lopez (Carlos – glas), Mai Tai (Carlos), Christopher Mintz-Plasse (Giuseppe – glas), Dolly (Giuseppe), Steve Coogan (Raisin – glas), Tyler (Raisin), Stacy Ferguson (Jezebel – glas), Blake (Jezebel), Kiefer Sutherland (Bosco – glas), Axel (Bosco), Damon Wayans Jr. (Thunder – glas), Sandy (Thunder), Marlon Wayans (Lightning – glas), Bud (Lightning), Sam Elliott (Chupadogra – glas), Oswald (Chupadogra), Lee Pace (Phil Winslow), Judy Greer (Debbie Winslow), Caroline Sunshine (Barbara Winslow), Finley Jacobsen (Brian Winslow), Mandy Haines (Sarah Winslow), Milana Haines (Sarah Winslow), David Walliams (Anton Harrison), William H. Macy (Don Twombly) – 87 min.

Nanny McPhee: Povratak čudesne dadijle (Nanny McPhee Returns)

V. Britanija, SAD, Francuska, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Studio Canal, Relativity Media, Working Title Films i Three Strange Angels; pr. Tim Bevan, Lindsay Doran i Eric Fellner; izvr. pr. Liza Chasin, Debra Hayward, Debra Osborne, Emma Thompson – sc. Emma Thompson (prema izvornoj ideji Christiann Brand); r. SUSSANA WHITE; snim. Mike Eley; mt. Sim Evan-Jones; gl. James Newton Howard; sgf. Suzanne Austin, Bill Crutcher, Nick Dent i Gary Jopling; kgf. Jacqueline Durran – ul. Maggie Gyllenhaal (Isabel Green), Oscar Steer (Vincent Green), Asa Butterfield (Norman Green), Lil Woods (Megsie Green), Eros Vlahos (Cyril Gray), Rosie Taylor-Ritson (Celia Gray), Daniel Mays (Blenkinsop), Rhys Ifans (Phil Green), Maggie Smith (gđa Docherty), Sinead Matthews (gdica Topsey), Katy Brand (gdica Turvey), Emma Thompson (Nanny McPhee), Bill Bailey (farmer Macreadie), Ewan McGregor (Rory Green), Sam Kelly (gosp. Docherty), Nonso Anozie (narednik Jeffreys), Ralph Fiennes (lord Gray) – 109 min.

Noć i dan (Knight and Day)

SAD, 2010 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. New Regency Pictures, Pink Machine, Regency Enterprises, Tree Line Films, Wintergreen Productions; pr. Todd Garner, Cathy Konrad, Steve Pink i Joe Roth; izvr. pr. Arnon Milchan i E. Bennett Walsh – sc. Patrick O'Neill; r. JAMES MANGOLD; snim. Phedon Papamichael; mt. Quincy Z. Gunderson i Michael McCusker; gl. John Powell; sgf. Greg Berry i Jeff Wisniewski; kgf. Arianne Phillips – ul. Tom Cruise (Roy Miller), Cameron Diaz (June Havens), Peter Sarsgaard (Fitzgerald), Jordi Mollà (Antonio), Viola Davis (ravnatelj George), Paul Dano (Simon Feck), Falk Hentschel (Bernhard), Marc Blucas (Rodney), Lennie Loftin (Braces), Maggie Grace (April Havens), Rich Manley (Danny), Dale Dye (Frank Jenkins), Celia Weston (Molly), Gal Gadot (Naomi), Jack O'Connell (Wilmer), Trevor Loonis (Eduardo), Nilaja Sun (Allison) – 109 min.

O mačkama i psima 2: Osveta Kitty Galore (Cats & Dogs: The Revenge of Kitty Galore)

SAD, Australija, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. CD2 Films, Mad Chance, Polymorphic Pictures i Village Roadshow Pictures; pr. Polly Johnson i Andrew Lazar; izvr. pr. Brent O'Connor – sc. Ron J. Friedman i Steve Bencich (prema izvornoj ideji Johna Requa i Glenna Ficarre); r. BRAD PEYTON; snim. Steven Poster; mt. Julie Rogers; gl. Christopher Lennertz; sgf. Sandi Tanaka; kgf. Tish Monaghan – glas. James Marsden (Diggs – glas), Nick Nolte (Butch – glas), Christina Applegate (Catherine – glas), Katt Williams (Seamus – glas), Bette Midler (Kitty Galore – glas), Neil Patrick Harris (Lou – glas), Sean Hayes (gosp. Tinkles – glas), Wallace Shawn (Calico – glas), Roger Moore (Tab Lazenby – glas), Joe Pantoliano (Peek), Michael Clarke Duncan (Sam – glas)/ul. Chris O'Donnell (Shane), Jack McBrayer (Chuck), Fred Armisen (Friedrich), Kieran Shipka (djevojčica), Michael Beattie (Angus MacDougall), Jeff Bennett (Duncan MacDougall), Malcolm Stewart (kapetan Fleming) – 82 min.

Plaćenici (The Expendables)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Millennium Films, Nu Image Films, Rogue Marble; pr. John Thompson, Kevin King i Avi Lerner; izvr. pr. Guymon Casady, Boaz Davidson, Danny Dimbort, Trevor Short, Basil Iwanyk i Les Weldon – sc. Dave Callaham i Sylvester Stallone (prema ideji Davea Callahama); r. SYLVESTER STALLONE; snim. Jeffrey L. Kimball; mt. Ken Blackwell i Paul Harb; gl. Brian Tyler; sgf. Daniel Flaksman; kgf. Lizz Wolf – ul. Sylvester Stallone (Barney Ross), Jason Statham (Lee Christmas), Jet Li (Ying Yang), Dolph Lundgren (Gunner Jensen), Eric Roberts (James Munroe), Randy Couture (Toll Road), Steve Austin (Paine), David Zayas (general Garza), Giselle Itié (Sandra), Charisma Carpenter (Lacy), Gary Daniels (Britanac), Terry Crews (Hale Caesar), Mickey Rourke (Tool), Amin Joseph (vođa gusara), Senyo Amoaku (mršavi gusar), Hank Amos (Paul) – 103 min.

Posljednji Airbender (The Last Airbender)

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Nickelodeon Movies, Blinding Edge Pictures, The Kennedy/Marshall Compa-

ny; pr. Scott Aversano, Frank Marshall, Sam Mercer i M. Night Shyamalan; izvr. pr. Michael Dante DiMartino, Kathleen Kennedy, Bryan Konietzko – sc. M. Night Shyamalan (prema dječjoj animiranoj tv-seriji Avatar: The Last Airbender 2005-2008); r. M. NIGHT SHYAMALAN; snim. Andrew Lesnie; mt. Conrad Buff; gl. James Newton Howard; sgf. Robert Fechtman, Richard L. Johnson, Gerald Sullivan i Patrick M. Sullivan Jr; kgf. Judianna Makovsky – ul. Noah Ringer (Aang), Dev Patel (kraljević Zuko), Nicola Peltz (Katara), Jackson Rathbone (Sokka), Shaun Toub (ujak Iroh), Aasif Mandvi (komandant Zhao), Cliff Curtis (ognjeni lord Ozai), Seychelle Gabriel (kraljevna Yue), Katharine Houghton (Katarina baka), Francis Guinan (gospodar Pakku), Damon Gupton (redovnik Gyatso), Summer Bishil (Azula), Randall Duk Kim (starac iz Hrama) – 103 min.

Predatori (Predators)

SAD, 2010 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Troublemaker Studios i Davis Entertainment; pr. Elizabeth Avellan, John Davis i Robert Rodriguez; izvr. pr. Alex Young – sc. Alex Litvak i Michael Finch (prema izvornoj ideji Jima i Johna Thomasa); r. NIMRÓD ANTAL; snim. Gyula Pados; mt. Dan Zimmerman; gl. John Debney; sgf. Steve "Q" Joyner i Caylah Eddleblute; kgf. Nina Proctor – ul. Adrien Brody (Royce), Topher Grace (Edwin), Alice Braga (Isabelle), Walton Goggins (Stans), Oleg Taktarov (Nikolai), Laurence Fishburne (Noland), Danny Trejo (Cuchillo), Louis Ozawa Changchien (Hanzo), Mahershala Hashbaz Ali (Mombasa) – 107 min.

Pisac iz sjene (The Ghost Writer)

Francuska, Njemačka, V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. R.P. Productions, France 2 Cinéma, Elfe Babelsberg Film i Runteam; pr. Robert Benmussa, Roman Polanski i Alain Sarde; izvr. pr. Henning Molfenter – sc. Robert Harris i Roman Polanski (prema knjizi The Ghost Roberta Harris); r. ROMAN POLANSKI; snim. Paweł Edelman; mt. Hervé de Luze; gl. Alexandre Desplat; sgf. Cornelia Ott, David Scheunemann i Steve Summersgill; kgf. Dinah Collin – ul. Ewan McGregor (pisac), Jon Bernthal (Rick Ricardelli), Tim Preece (Roy), James Belushi (John Maddox), Timothy Hutton (Sidney Kroll), Tim Faraday (Barry), Kim Cattrall (Amelia Bly), Kate Copeland (Alice), Soogi Kang (Dep), Lee Hong Thay (Duc), Olivia Williams (Ruth Lang), Pierce Brosnan (Adam Lang) – 128 min.

Pisma Juliji (Letters to Juliet)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Summit Entertainment (presents) Applehead Pictures; pr. Ellen Barkin, Mark Canton, Eric Feig, Caroline Kaplan i Patrick Wachsberger; izvr. pr. Ron Schmidt – sc. Jose Rivera i Tim Sullivan; r. GARY WINICK; snim. Marco Pontecorvo; mt. Bill Pankow; gl. Andrea Guerra; sgf. Stefano Maria Ortolani i Saviero Sammali; kgf. Nicoletta Ercole – ul. Amanda Seyfried (Sophie), Marcia DeBonis (Lorraine), Gael García Bernal (Victor), Giordano Formenti (Viticoltore), Paolo Arvedi (gospodin Ricci), Dario Conti (dobavljač sira), Daniel Baldock (Lorenzo jr), Ivana Lotito (djevojčica), Luisa Ranieri (Isabella), Marina Massironi (Francesca), Lidia Biondi (Donatella), Milena Vukotić (Maria), Luisa De Santis (Angelina), Christopher Egan (Charlie), Vanessa Redgrave (Claire) – 105 min.

Početak (Inception)

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures i Syncopy; pr. Christopher Nolan i Emma Thomas; izvr. pr. Chris Brigham i Thomas Tull – sc. Christopher Nolan; r. CRISTOPHER NOLAN; snim. Wally Pfister; mt. Lee Smith; gl. Hans Zimmer; sfg. Luke Freeborn, Brad Ricker i Dean Wollcott; kgf. Jeffrey Kurland – ul. Leonardo DiCaprio (Cobb), Joseph Gordon-Levitt (Arthur), Ellen Page (Ariadne), Tom Hardy (Eames), Ken Watanabe (Saito), Dileep Rao (Yusuf), Cillian Murphy (Robert Fischer), Tom Berenger (Peter Browning), Marion Cotillard (Mal), Pete Postlethwaite (Maurice Fischer), Michael Caine (Miles), Lukas Haas (Nash), Tai-Li Lee (Tadashi), Claire Geare (Phillipa – 3 godine), Magnus Nolan (James – godinu i po), Taylor Geare (Phillipa – 5 godina), Johnathan Geare (James – 3 godine) – 148 min.

Princ Perzije: Pijesak vremena (Prince of Persia: The Sands of Time)

SAD, 2010 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Jerry Bruckheimer Films; pr. Jerry Bruckheimer; izvr. pr. John August, Patrick McCormick, Eric McLeod, Jordan Mechner, Chad Oman, Mike Stenson – sc. Boaz Yakin, Doug Miro i Carlo Bernard (prema video-igrici autora Jordana Mechnera); r. MIKE NEWELL; snim. John Seale; mt. Mick Audsley, Michael Kahn i Martin Walsh; gl. Harry Gregson-Williams; sfg. Robert Cowper, David Doran, Gary Freeman, Marc Homes, Jonathan McKinstry, Stuart Rose, Tino Schaedler, Mark Swain, Luca Tranchino, Marco Trentini i Su Whitaker; kgf. Penny Rose – ul. Jake Gyllenhaal (Dastan), Gemma Arterton (Tamina), Ben Kingsley (Nizam), Alfred Molina (šeik Amar), Steve Toussaint (Seso), Toby Kebbell (Garsiv), Richard Coyle (Tus), Ronald Pickup (kralj Sharaman), Reece Ritchie (Bis) – 116 min.

Phillip Morris, volim te (I Love You Phillip Morris)

SAD, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Europa Corp. i Mad Chance; pr. Andrew Lazar i Far Shariat; izvr. pr. Luc Besson – sc. John Requa i Glenn Ficarra (prema istoimenoj knjizi Stevea McVickera); r. GLENN FICARRA i JOHN REQUA; snim. Xavier Pérez Grobet; mt. Thomas J. Nordberg; gl. Nick Urata; sfg. Helen Harwell; kgf. David C. Robinson – ul. Jim Carrey (Steven Russell), Ewan McGregor (Phillip Morris), Leslie Mann (Debbie), Rodrigo Santoro (Jimmy Kemple), Ted Alderman (Stevenov prijatelj), Nicholas Alexander (Stevenov brat), Sean Boyd (policajac), Brennan Brown (Larry Bukehim), Marcus Lyle Brown (doktor), Marylouise Burke (Barbara Bascombe), Beth Burvant (susjeda Sara), Trey Burvant (Blake), Clay Chamberlin (Arnie) – 102 min.

Pustolovine Adele Blanc-Sec (Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. Europa Corp, Apipouläi, TF1 Films Production, Canal+, Sofica Europacorp, Cofinova 6; pr. Virginie Silla – sc. Luc Besson (prema stripu Jacquesa Tardija); r. LUC BESSON; snim. Thierry Arbogast; mt. Julien Rey; gl. Eric Serra; sfg. Hugues Tissandier; kgf. Olivier Bériot – ul. Louise Bourgoin (Adèle Blanc-Sec), Gilles Lellouche (inspektor Léonce Caponi), Jean-Paul Rouve (Justin de Saint-Hubert), Jacky Nercessian (Marie-

Joseph Esperandieu), Philippe Nahon (profesor Ménard), Nicolas Giraud (Andrej Zborowski), Laure de Clermont-Tonnerre (Agathe Blanc-Sec), Gérard Chaillou (predsjednik Armand Fallières), Youssef Hajdi (Aziz), Moussa Maaskri (Akbar) – 107 min.

Repo Men

SAD, Kanada, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Stuber Productions, Mambo Film Productions; pr. Mary Parent, Scott Stuber; izvr. pr. Andrew Z. Davis, Mike Drake, Jon Mone – sc. Eric Garcia i Garrett Lerner (prema romanu The Repossession Mambo Erica Garcie); r. MIGUEL SAPOCHNIK; snim. Enrique Chediak; mt. Richard Francis-Bruce; gl. Marco Beltrami; sfg. Dan Yarhi; kgf. Caroline Harris – ul. Jude Law (Remy), Forest Whitaker (Jake), Alice Braga (Beth), Liev Schreiber (Frank), Carice van Houten (Carol), Chandler Canterbury (Peter), Joe Pingue (Ray), Liza Lapira (Alva), Tiffany Espensen (mala Alva), Yvette Nicole Brown (Rhodesia), RZA (T-Bone), Wayne Ward (John), Tanya Clarke (Hooker), Max Turnbull (Larry the Lung) – 111 min.

Resident Evil: Drugi svijet (Resident Evil: Afterlife)

SAD, V. Britanija, Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Constantin Film Produktion, Davis-Films, Impact Pictures; pr. Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Don Carmody, Bernd Eichinger, Samuel Hadida i Robert Kulzer; izvr. pr. Victor Hadida i Martin Moszkowicz – sc. Paul W.S. Anderson; r. PAUL W. S. ANDERSON; snim. Glen MacPherson; mt. Niven Howie; gl. Tomandandy; sfg. Brandt Gordon; kgf. Denise Cronenberg i Azalia Snail – ul. Milla Jovovich (Alice), Ali Larter (Claire Redfield), Wentworth Miller (Chris Redfield), Kim Coates (Bennett), Shawn Roberts (Albert Wesker), Sergio Peris-Mencheta (Angel), Spencer Locke (K-Mart), Boris Kodjoe (Luther), Sienna Guillory (Jill Valentine), Kacey Barnfield (Crystal), Norman Yeung (Kim Yong), Fulvio Cecere (Wendell), Ray Olubowale (Axeman) – 97 min.

Salt

SAD, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Di Bonaventura Pictures i Wintergreen Productions; pr. Lorenzo di Bonaventura i Sunil Perkash; izvr. pr. Ric Kidney i Mark Vahradian – sc. Kurt Wimmer; r. PHILLIP NOYCE; snim. Robert Elswit; mt. Stuart Baird i John Gilroy; gl. James Newton Howard; sfg. Teresa Carriker-Thayer; kgf. Sarah Edwards – ul. Angelina Jolie (Evelyn Salt), Liev Schreiber (Ted Winter), Chiwetel Ejiofor (Peabody), Daniel Olbrychski (Vassily Orlov), August Diehl (Mike Krause), Daniel Pearce (mladi Orlov), Hunt Block (američki predsjednik Lewis), Andre Braugher (ministar obrane), Olek Krupa (ruski predsjednik Matveyev), Cassidy Hinkle (dvanaestogodišnji Chenkov), Corey Stoll (Shnaider), Vladislav Koulík (Chenkov otac), Olya Zueva (Chenkovova majka), Kevin O'Donnell (mladi CIA časnik), Gaius Charles (CIA časnik) – 100 min.

Samac (A Single Man)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Artina Films, Depth of Field i Fade to Black Productions; pr. Tom Ford, Andrew Miano, Robert Salerno, Chris

Weitz – sc. Tom Ford i David Scearce (prema istoimenome romanu Christophera Isherwooda); r. TOM FORD; snim. Eduard Grau; mt. Joan Sobel; gl. Abel Korzeniowski; sgf. Ian Phillips; kgf. Ari-anne Phillips – ul. Colin Firth (prof. George Falconer), Julianne Moore (Charley), Nicholas Hoult (Kenny Porter), Matthew Goode (Jim), Jon Kortajarena (Carlos), Paulette Lamori (Alva), Ryan Simpkins (Jennifer Strunk), Ginnifer Goodwin (gđa Strunk), Teddy Sears (gosp. Strunk), Paul Butler (Christopher Strunk), Aaron Sanders (Tom Strunk), Aline Weber (Lois), Lee Pace (Grant), Adam Shapiro (Myron), Marlene Martinez (Maria), Nicole Steinwedell (Doris) – 99 min.

Seks i grad 2 (Sex and the City 2)

SAD, 2010 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Home Box Office (HBO), HBO Films i Village Roadshow Pictures; pr. Michael Patrick King, John P. Melfi, Sarah Jessica Parker i Darren Star; izvr. pr. Richard Brener, Toby Emmerich i Marcus Viscidi – sc. Michael Patrick King (prema izvornoj ideji iz istoimene tv-serije Darrena Stara, odnosno, knjige Candace Bushnell); r. MICHAEL PATRICK KING; snim. John Thomas; mt. Michael Berenbaum; gl. Aaron Zigman; sgf. Miguel López-Castillo i Marco Trentini; kgf. Patricia Field, Jacqueline Oknaian, Jessica Replansky, Molly Rogers i Danny Santiago – ul. Sarah Jessica Parker (Carrie Preston), Kristin Davis (Charlotte Goldenblatt), Cynthia Nixon (Miranda Hobbes), Kim Cattrall (Samantha Jones), David Eigenberg (Steve Brady), Evan Handler (Harry Goldenblatt), Jason Lewis (Jerry 'Smith' Jerrod), Willie Garson (Stanford Blatch), Mario Cantone (Anthony Marantino), Alexandra Fong (Lily York Goldenblatt) – 146 min.

Shrek uviјek i zauviјek (Shrek Forever After)

SAD, 2010 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. tvrt. Pacific Data Images (PDI); pr. Teresa Cheng i Gina Shay; izvr. pr. Andrew Adamson, Aron Warner i John H. Williams – sc. Josh Klausner i Darren Lemke; r. MIKE MITCHELL; snim. Yong Duk Jhun; mt. Nick Fletcher; gl. Harry Greggson-Williams; sgf. Max Boas i Michael Hernandez – glas. Mike Myers (Shrek), Eddie Murphy (magarac), Cameron Diaz (kraljevna Fiona), Antonio Banderas (Mačak u čizmama), Julie Andrews (kraljica), Jon Hamm (Brogan), John Cleese (kralj Harold), Craig Robinson (Cookie), Walt Dohrn (Rumpelstiltskin/svećenik/Krekraw Ogre), Jane Lynch (Gretched) – 93 min.

Starci (Grown Ups)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Happy Madison Productions i Relativity Media; pr. Jack Giarraputo i Adam Sandler; izvr. pr. Barry Bernardi, Allen Covert, Tim Herlihy i Steve Koren – sc. Adam Sandler i Fred Wolf; r. DENNIS DUGAN; snim. Theo van de Sande; mt. Tom Costain; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Alan Au; kgf. Ellen Lutter – ul. Adam Sandler (Lenny Feder), Kevin James (Eric Lamonoff), Chris Rock (Kurt McKenzie), David Spade (Marcus Higgins), Rob Schneider (Rob Hilliard), Salma Hayek (Roxanne Chase-Feder), Maria Bello (Sally Lamonoff), Maya Rudolph (Deanne McKenzie), Joyce Van Patten (Gloria), Ebony Jo-Ann (Mama Ronzoni), Di Quon (Rita), Steve Buscemi (Wiley), Colin Quinn (Dickie Bailey),

Tim Meadows (Malcolm), Madison Riley (Jasmine Hilliard), Jamie Chung (Amber Hilliard), Ashley Loren (Bridget Hilliard), Jake Goldberg (Greg Feder), Cameron Boyce (Keithie Feder), Alexys Nycole Sanchez (Becky Feder), Ada-Nicole Sanger (Donna Lamon-off), Frank Gingerich (Bean Lamonoff), Morgan Gingerich (Bean Lamonoff), Nadji Jeter (Andre McKenzie), China Anne McClain (Charlotte McKenzie) – 102 min.

Strava u ulici brijestova (A Nightmare on Elm Street)

SAD, 2010 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Platinum Dunes; pr. Michael Bay, Andrew Form i Bradley Fuller; izvr. pr. Walter Hamada, Michael Lynne, Dave Neustadter i Robert Shaye – sc. Wesley Strick i Eric Heisserer (prema ideji Wesa Cravena); r. SAMUEL BAYER; snim. Jeff Cutter; mt. Glen Scantlebury; gl. Steve Jablonsky; sgf. Craig Jackson; kgf. Marian Ceo – ul. Jackie Earle Haley (Freddy Krueger), Kyle Gallner (Quentin Smith), Rooney Mara (Nancy Holbrook), Katie Cassidy (Kris Fowles), Thomas Dekker (Jesse Braun), Kellan Lutz (Dean Russell), Clancy Brown (Alan Smith), Connie Britton (dr. Gwen Holbrook), Lia D. Mortensen (Nora Fowles), Julianna Damm (mala Kris), Christian Stolte (Jessev otac), Kurt Naebig (Deanov otac), Kyra Krumins (mala Nancy), Brayden Coyer (mala Jesse), Max Holt (mali Dean) – 95 min.

Street Dance 3D

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Vertigo Films, BBC Films, Little Gadesden Productions i Paradise F.X. Corp; pr. Allan Niblo i James Richardson; izvr. pr. Arnab Banerji, Paula Jalfon, Christine Langan i Rupert Preston – sc. Jane English; r. MAX GIWA i DANIA PASQUINI; snim. Sam McCurdy; mt. Tim Murrell; sgf. Sophie Hervieu; kgf. Andrew Cox – ul. Charlotte Rampling (Helena), Rachel McDowell (Isabella), Nichola Burley (Carly), Richard Winsor (Tomas), Sianad Gregory (Chloe), Ukweli Roach (Jay), George Sampson (Eddie), Frank Harper (Fred), Sacha Chang (Aimee), Eleanor Bron (gđa Fleurie), Jeremy Sheffield (Michael), Patrick Baladi (gosp Harding), Tameka Empson (Sharonda), Jennifer Leung (Bex), Te-neisha Bonner (Shawna), Jocelyn Gee Esien (Delilah) – 98 min.

Sumrak saga: Pomrčina (The Twilight Saga: Eclipse)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Imprint Entertainment i Sunswep Entertainment; pr. Wyck Godfrey, Greg Mooradian i Karen Rosenfelt; izvr. pr. Marty Bowen i Mark Morgan – sc. Melissa Rosenberg (prema istoimenome romanu Stephenie Meyer); r. DAVID SLADE; snim. Javier Aguirresarobe; mt. Art Jones i Nancy Richardson; gl. Howard Shore; sgf. Jeremy Stanbridge; kgf. Tish Monaghan – ul. Kristen Stewart (Bella Swan), Robert Pattinson (Edward Cullen), Taylor Lautner (Jacob Black), Xavier Samuel (Riley), Bryce Dallas Howard (Victoria), Anna Kendrick (Jessica), Michael Welch (Mike), Christian Serratos (Angela), Jackson Rathbone (Jasper), Ashley Greene (Alice Cullen), Paul Jarrett (gosp. Biers), Iris Quinn (gđa Biers), Sarah Clarke (Renee), Peter Facinelli (dr. Carlisle Cullen), Elizabeth Reaser (Esme Cullen), Kellan Lutz (Emmett Cullen), Nikki Reed (Rosalie Hale), Justin Chon (Eric), Billy Burke (Charlie

Swan), Kiowa Gordon (Embry Call), Tyson Houseman (Quil Ateara), Bronson Pelletier (Jared), Alex Meraz (Paul), Julia Jones (Leah Clearwater), Tinsel Korey (Emily), Chaske Spencer (Sam Uley), Gil Birmingham (Billy Black), Alex Rice (Sue Clearwater), BooBoo Stewart (Seth Clearwater), Dakota Fanning (Jane), Cameron Bright (Alec), Charlie Bewley (Demetri) – 124 min.

Svi na Woodstock (Taking Woodstock)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Focus Features; pr. James Schamus, Ang Lee i Celia Costas; izvr. pr. Michael Hausman – sc. James Schamus (prema istoimenoj knjizi Elliotta Tibera i Toma Montea); r. ANG LEE; snim. Eric Gautier; mt. Tim Squyres; gl. Danny Elfman; sfg. Peter Rogness; kgf. Joseph G. Aulisi – ul. Henry Goodman (Jake Teichberg), Edward Hibbert (britanski gospodin), Imelda Staunton (Sonia Teichberg), Demetri Martin (Elliot Teichberg), Kevin Chamberlin (Jackson Spiers), Lee Wong (George), Anthoula Katsimatides (Esther), Clark Middleton (Frank), Bette Henritze (Annie), Sondra James (Margaret), Jeffrey Dean Morgan (Dan), Christina Kirk (Carol), Gail Martino (gradski trgovac), Emile Hirsch (Billy), Adam LeFevre (Dave), Eugene Levy (Max Yasgur), Andy Prosky (Bob), Dan Fogler (Devon) – 120 min.

Šumska družina (Furry Vengeance)

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati, 2010 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Participant Media, Imagenation Abu Dhabi FZ, Robert Simonds Productions; pr. Keith Goldberg i Robert Simonds; izvr. pr. Mohamed Khalaf Al-Mazrouei, Brendan Fraser i Ira Shuman – sc. Michael Carnes i Josh Gilbert; r. ROGER KUMBLE; snim. Peter Lyons Collister; mt. Lawrence Jordan; gl. Edward Shearmur; sfg. E. David Cosier; kgf. Alexandra Welker – ul. Brendan Fraser (Dan Sanders), Ricky Garcia (Frank), Eugene Cordero (Cheese), Patrice O'Neal (Gus), Jim Norton (Hank), Brooke Shields (Tammy Sanders), Matt Prokop (Tyler Sanders), Billy Bush (narednik), Ken Jeong (Neal Lyman), Angela Kinsey (Felder), Samantha Bee (ravnatelj Baker), Alice Drummond (gđa Martin), Toby Huss (Wilson), Skyler Samuels (Amber), Gerry Bednob (gosp Gupta) – 92 min.

The Runaways

SAD, 2010 – pr. tvrt. River Road Entertainment, Linson Entertainment i Runaway Productions; pr. Art i John Linson; izvr. pr. Joan Jett, Kenny Laguna i Brian Young – sc. Floria Sigismondi (prema knjizi Neon Angel: The Cherie Currie Story Cherie Currie); r. FLORIA SIGISMONDI; snim. Benoît Debie; mt. Richard Chew; gl. Lillian Berlin; sfg. Eugenio Caballero; kgf. Carol Beadle – ul. Kristen Stewart (Joan Jett), Dakota Fanning (Cherie Currie), Michael Shannon (Kim Fowley), Stella Maeve (Sandy West), Scout Taylor-Compton (Lita Ford), Alia Shawkat (Robin), Riley Keough (Marie Currie), Johnny Lewis (Scottie), Tatum O'Neal (Cheriejeva mati), Brett Cullen (Cheriejev otac), Hannah Marks (Tammy), Jill Andre (teta Evie) – 106 min.

To je rock 'n' roll! (Get Him to the Greek)

SAD, 2010 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Spyglass Entertainment i Apatow Productions; pr. Judd Apatow, David L. Bushell i Rodney Rothman; izvr. pr. Richard Vane – sc. Nicholas Stoller (prema izvornoj ideji Jasona Segela); r. NICHOLAS STOLLER; snim. Robert D. Yeoman; mt. William Kerr i Michael L. Sale; gl. Lyle Workman; sfg. Erik Polczwarte; kgf. Leesa Evans – ul. Jonah Hill (Aaron Green), Russell Brand (Aldous Snow), Rose Byrne (Jackie Q), Tyler McKinney (mali Afrikanac na videu), Zoe Salmon (Zoe Salmon), Lino Facioli (Naples), Lars Ulrich (Lars Ulrich), Mario López (Mario Lopez), Pink (Pink), Billy Bush (Billy Bush), Kurt Loder (Kurt Loder), Christina Aguilera (Christina Aguilera), Colm Meaney (Jonathan Snow), Kali Hawk (Chantal), Nick Kroll (Kevin) – 109 min.

Turnir smrti (The Tournament)

V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Buzzfilms, Mann Made Films, Sherazade Film Development i Storitel; pr. Keith Bell, Gina Fegan i Glenn M. Stewart; izvr. pr. Steffen Aumueller i Steffen Aumueller – sc. Gary Young, Jonathan Frank i Nick Rowntree; r. SCOTT MANN; snim. Emil Topuzov; mt. Robert Hall; gl. Laura Karpman; sfg. Julei Anderson i Philip Lewis; kgf. Lyubomir Doichinov i Sandra Klicheva – ul. Robert Carlyle (otac MacAvoy), Kelly Hu (Lai Lai Zhen), Ian Somerhalder (Miles Slade), Liam Cunningham (Powers), Ving Rhames (Joshua Harlow), Sebastien Foucan (Anton Bogart), Craig Conway (Steve Tomko), John Lynch (Gene Walker), Nick Rowntree (Eddy Cusack), Rachel Grant (Lina Sofia), Bashar Rahal (Asa Sadi), Andy Nyman (učitelj Eddie), Iddo Goldberg (učitelj Rob), Scott Adkins (Yuri Petrov) – 95 min.

Ubojice (Killers)

SAD, 2010 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Katalyst Films; pr. Scott Aversano, Jason Goldberg, Mike Karz, Ashton Kutcher, Chad Martin, Christopher S. Pratt i Josie Rosen; izvr. pr. Peter Morgan i John Sacchi – sc. Bob DeRosa i Ted Griffin (prema ideji Boba DeRosa); r. ROBERT LUKETIC; snim. Russell Carpenter; mt. Richard Francis-Bruce i Mary Jo Markey; gl. Rolfe Kent; sfg. Missy Stewart; kgf. Johanna Argan – ul. Ashton Kutcher (Spencer Ames), Katherine Heigl (Jen Kornfeldt), Tom Selleck (gosp. Kornfeldt), Catherine O'Hara (gđa Kornfeldt), Kathryn Winnick (Vivian), Kevin Sussman (Mac Bailey), Lisa Ann Walter (Olivia Brooks), Casey Wilson (Kristen), Rob Riggle (Henry), Martin Mull (Holbrook), Alex Borstein (Lily Baily), Usher Raymond (Kevin), Letoya Luckett (Amanda), Michael Daniel Cassady (Milo), Larry Joe Campbell (Pete Denham), Mary Birdsong (Jackie Vallero), Ric Reitz (Dougie Vollero), John Atwood (Don Nootbar), Bruce Taylor (gosp. Stafford) – 93 min.

Zakon ulice (Brooklyn's Finest)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Millennium Films, Thunder Road Pictures, Nu Image Films, Langley Productions, Brooklyn's Finest Productions i Fuqua Films; pr. Elie Cohn, Basil Iwanyk, John Langley, Avi Lerner i John Thompson; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Antoine Fuqua, Robert Greenhut, Jesse Kennedy, Trevor

Short i Mary Viola – sc. Michael C. Martin; r. ANTOINE FUQUA; snim. Patrick Murgua; mt. Barbara Tulliver; gl. Marcelo Zarvos; sgf. Peter Baran; kgf. Juliet Polcsa – ul. Richard Gere (Eddie Dugan), Don Cheadle (Clarence "Tango" Butler), Ethan Hawke (detektiv Sal Procida), Wesley Snipes (Casanova Phillips), Vincent D'Onofrio (Bobby "Carlo" Powers), Brían F. O'Byrne (detektiv Ronny Rosario), Will Patton (poručnik Bill Hobarts), Michael K. Williams (Red), Lili Taylor (Angela Procida), Shannon Kane (Chantel), Ellen Barkin (agentica Smith), Wass Stevens (detektiv Patrick Leary), Armando Riesco (detektiv George Montress), Wade Allain-Marcus (C-Rayz), Logan Marshall-Green (Melvin Panton), Jesse Williams (Eddie Quinlan), Hassan Johnson (Beamer), Jas Anderson (K. Rock), John D'Leo (Vinny), Georgie DeNoto (Vito), Alison Cordaro (Vicky), Frencesca Carchia (Lynette), Raquel Castro (Katherine), Stella Maeve (Cynthia), Reilly Stith (Myeisha) – 132 min.

Zaljev (The Cove)

SAD, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Diamond Docs, Fish Films, Oceanic Preservation Society i Quickfire Films; pr. Paula DuPré Pesman i Fisher Stevens; izvr. pr. Jim Clark – sc. Mark Monroe; r. LOUIE PSIHOYOS; snim. Brook Aitken; mt. Geoffrey Richman; gl. J. Ralph – 92 min.

Zvončica i veličanstveno vilinsko spašavanje (Tinker Bell and the Great Fairy Rescue)

SAD, 2010 – ANIMIRANI – stud. DisneyToon Studios; pr. Helen Kalafatić i Margot Pipkin; izvr. pr. John Lasseter – sc. Joe Ansolabehere, Paul Germain, Bob Hilgenberg i Rob Muir (prema ideji Jeffreyja M. Howarda i Bradleyja Raymonda); r. BRADLEY RAYMOND; mt. Lisa Linder, Kevin Locarro i Mark W. Rosenbaum; sfg. Fred Warter – glas. Michael Sheen (dr. Griffiths), Mae Whitman (Zvončica), Kristin Chenoweth (Rosetta), Lucy Liu (Silvermist), Pamela Adlon (Vidia), Jesse McCartney (Terence), Raven-Symoné (Iridessa), Jeff Bennett (Clank/vozač), Rob Paulsen (Bobble), Faith Prince (gđa Perkins), Lauren Mote (Lizzy), Angela Barts (Fawn), Cara Dillo (priopovjedačica) – 76 min.

SUMMARIES FOR ISSUE 63

Fall 2010

63 / 2010

THE FACES OF WORLD CINEMA

Igor Grbić

From classical Sanskrit literature to Bollywood: modernity and traditionality of eroticism in Indian commercial cinema

After decades of intellectual depreciation Bollywood cinema has been presented in ways that highlight its positive psychological, social, cultural and aesthetic aspects. It is now increasingly seen as being deeply rooted in the Indian milieu (and even transcending its boundaries). The present article elaborates on the connection of overt erotic components of the Indian popular film with the well-documented eroticism present in classical Sanskrit literature. The film production in question represents both a continuation of the tradition and a turning point, one that answers the needs and tastes of a new India.

Iva Polak

Aboriginal Samson and Delilah

The paper explains the absence of Aboriginal feature film directors until the 1990s. Their arrival marks the beginning of subversions of the long tradition of Orientalist cinematic representations of Aboriginality in Australian cinema. The critically acclaimed film *Samson and Delilah* (Warwick Thornton, 2009) by the Aboriginal director Warwick Thornton also exposes the white ideological frame and paternalistic assumptions about acceptable representations of Aboriginal culture. This unpretentious film about everyday survival of the Aborigines in the Northern Territory is told via a fragile love story about two young Aboriginal teenagers, Samson and Delilah, who notwithstanding incredible hardships manage to find a silver lining.

Ljiljana Mikulić

The Koker Trilogy by Abbas Kiarostami

The essay on *The Koker Trilogy (Rostam-abad)* by Iranian director Abbas Kiarostami, the trilogy referring to *Where is the Friend's Home (Khane-ye doust kodjast?)*, 1987), *And Life Goes On (Zendegi va digar hich)*, 1992) and *Through the Olive Trees (Zire darakhshan zeyton)*, 1994), tackles the specificity of Kiarostami's manner of working with non-professional actors and the relation with observational documentary shooting techniques which, influenced by Italian neo-realism, turn his films into poetry.

Özgür Yaren

Global fears – local dressing: new Turkish horrors

In Turkish cinema, the dramatic increase of production numbers in the last decade opened the gates for the horror genre (which was virtually nonexistent before), resulting in about ten productions between 2004 and 2010. Many of these films are inspired by previous films of the genre, in terms of content and form. The degree of inspiration ranges from adoption to imitation, from reinterpretation to translation, but almost in each case, in an effort to deal with the collective fears of Turkish society, local and Islamic motifs have been utilised along with the conventions and the themes of the genre. The intersection and interaction of global conventions and local motifs render these films the examples of transnational cultural mode. This paper particularly focuses on the way these films have inserted/substituted local and Islamic motifs into the genre. The interaction of local motifs with the conventions and themes of the genre, such as misogyny, the antagonism of faith and science, or technological anxiety, provides intriguing clues about this transnational cultural mode, where audience reactions teach us different ways of experiencing it.

ANTE BABAJA (1927-2010) (II)

Diana Nenadić

Writing yourself with a gaze: *Good Morning* by Ante Babaja
 Starting with her personal relation to Babaja as an author of the intimate documentary *Good Morning* (2007), the author explains the role of the director's first, and at the same time the last autobiographical film. She explains the manner in which Babaja's earlier preoccupations (for example, the transience of the body, or as Ante Peterlić put it, "the偶然性 of emergence and disappearance") come together in this distinctive piece of work. *Good Morning* makes use of the fragments from director's earlier films so as to define the position of its protagonist, Babaja himself, who, with the help of his younger colleagues, learns how to use the electronic camera. The author explores Babaja's early works, explaining the manner in which he tackled relation to death and other Babaja themes. However, as it is emphasized in the text, this director is the master of a form that strongly draws viewers inside its intellectual (not emotional!) interior so his films can be perceived as a coherent essay on life and death which was started long time ago and has finished only recently.

Ivana Keser Battista

Essayistic component in Ante Babaja's films: body as a trial

The author explores essayistic components in Ante Babaja's work by observing some of his films which are usually considered documentaries in the light of an essayistic model of creati-

on as an independent field of film. These are renowned works – *A Day in Rijeka*, *The Body*, *Cabin*, *The Waiting Room*, *The Old Women*, *Good Morning* – in this case analyzed in the framework of a (primarily francophone) theoretical tradition within film studies and philosophy but also on the basis of past observations regarding Croatian film studies. However, it should not be forgotten that the essayistic component of Babaja's concept is also evident in his feature-length films (*The Birch Tree*, *Gold*, *Frankincense and Myrrh*, *The Stone Gate*) so the thesis on the meditation on death, together with naturalism in poetic essays *The Waiting Room* and *The Old Women*, can also be perceived as a sketch for Babaja's feature-length films. Author's observations on the essayistic element of the mentioned works are thus highly important for general understanding of Babaja's work.

Juraj Kukoč

The body and emancipation from the body in Ante Babaja's documentaries

The key motif in Ante Babaja's documentaries is the phenomenon of the body. Babaja uses the body as a physical proof and a metaphor of his pessimistic attitude towards absurdity of life narrowed down to a helpless, depressed and mean individual. The text describes the way in which Babaja develops this attitude through the motif of the body but also the way in which he confronts this attitude. Furthermore, there are examples of some of Babaja's extremely rare documentary excesses imbued with the celebration of life, the value of a human being and human desire that can result in success. Following the metaphor of the body, these are the rare films in which Babaja managed to emancipate himself from the physical.

Vladimir Šeput

Stylized world of film: short fiction films by Ante Babaja

This essay analyzes six early short subjects by Ante Babaja. These films are important in order to understand Babaja's feature-length classics because the elements of style that are to mark the director's later work can be discerned already here. In almost all of his short films Babaja ridicules human and social flaws strongly and experiments with means of expression typical of film. The result of this are overly stylized films in which music plays an important role. Some of those films, such as *Justice* (1962), are today considered classics of the Croatian short-length film. The director's tendency to make adaptations of literary works evident in this film will remain present also later in his work, through cooperation with Slavko Kolar and Slobodan Novak. Collaborators like Božidar Violić and Tomislav Pinter, with whom he started to work while shooting these short films, will greatly contribute to the quality of some of his feature-length films. The short form also served him as a platform to experiment with procedures he would bring to perfection in his later works.

ANIMATION STUDIES

Midhat Ajanović**Dark side of Potemkin villages: Soviet animation film from animated campaigns to animation of meltin down in Fyodor Hitruk's films**

The history of Soviet animated film is closely linked to social and political changes and imperatives set out by the national Communist propaganda machine. The only way to understand the genealogy of Soviet animation is to put artistic achievements in the cultural context. The author explores how a historical framework and dominant artistic theories, often prescribed by decree, enabled the creation of some of the most acclaimed animated films in the entire world animation in the works of Yuriy Norshteyn and Fyodor Hitruk, and later also Priit Pärn and Igor Kovalyov. The text gives a panoramic picture of the entire history of Soviet animated film, filtering most important tendencies and most successful works.

ERRATA CORRIGE

DODACI

63 / 2010

U filmografiji Ante Babaje u 62. broju, u nadopuni koja se tiče filma *Dobro jutro*, preuzeli smo grešku koja se ponavlja u podacima o tome filmu – naime, da je riječ o tehnici miniDV. Film je većinom *sнимљен* miniDV-om (uz iznimku arhivskih snimki), ali je prebačen na 35 mm film. Producent Tomislav Jagec poslao nam je ispravak:

Format "Dobrog jutra" nije miniDV. To je tehnika kojom je film sniman, a originalni format je 35mm, budući da je od snimljenog (i montiranog) bio izvlačen 35 negativ i potom pozitiv kopije. Otpriklike kao i danas postupak s HD-om. U tome i jest bio dio draži eksperimenata vezanih uz taj film, naravno uz činjenicu da je miniDV tehnika omogućila Babaji da i sam snima, ali se otpočetka inzistiralo da će to biti 35mm film i zato se prebacivalo.

Također, dužni smo (uz ispriku i zahvalu svim suradnicima) napomenu da je već jedan raniji, 21. broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (2000) bio posvećen Anti Babaji, te da je filmografiju, koju smo iz toga broja preuzeli te sravnili s onom u monografiji *Ante Babaja* (Nakladni zavod Globus, 2002), za Globusovu monografiju bio priredio Damir Radić.

Midhat Ajanović Ajan (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u *Göteborg-Postenu*. Autor je kratkih animiranih filmova i knjiga karikatura. Objavio knjigu *Animacija i realizam* (2004) te *Karikatura i pokret* (2008). Predaje povijest animacije na sveučilištu u Göteborgu i Eksjöu.

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je apsolvent komparativne književnosti; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivava u Diskrepanciji, Čemu, Re, Gordogau, Zarezu, Reviji za sociologiju i dr.

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.

Igor Grbić (Pula, 1970), diplomirani anglist i indolog, doktorirao je radom *Jungovska interpretacija romana Put u Indiju E. M. Forstera* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radio kao lektor na Sveučilištu u New Delhiju, viši je asistent na Filozofskom fakultetu u Puli. Prevoditelj s više jezika, eseist i pjesnik, objavio je knjige *Istria glagoljušta, Tajna Monkodonje, U doba vremena i Kao da sam*.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igralih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*. Suautor tri knjige filmskih kritika.

Ivana Keser Battista (Zagreb, 1967), diplomirala slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1992). Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirala filmologiju (2009). Bavi se multimedijalnom umjetnošću.

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.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofjsko 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. Objavljivava u više časopisa i novina (*Zarez, Vijenac, Večernji list, Vip.movies* i dr.).

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivava u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je recenzije na internetskoj stranici *Filmski.net*.

Ljiljana Mikulčić (Liliana Resnick), koreografkinja i filmska umjetnica, diplomirala je filozofiju i komparativnu književnost u Zagrebu, magistrirala umjetnost i film na State University San Francisco; na dvogodišnjem studijskom boravku u pekinškoj Operi (Akademija tradicionalnog kineskog kazališta) proučavala pokret. Autorica više eksperimentalnih plesnih filmova (*Moments, Fear, Sorrow, Love, Distances, Reopening the Past*). <<http://www.cyclofilm.com>>

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisu*, 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).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Surađuje na Hrvatskoj televiziji i radiju.

Iva Polak (Zagreb, 1971), diplomirala anglistiku i francuski, magistrirala i doktorirala anglističkim temama, radi kao viši asistent na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Objavljivala je u časopisima *SRAZ*, *Književna smotra*, *Vijenac* i u stranim časopisima.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist tjednika *Novosti* i književni kritičar. Objavio je dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokleti*, autor eksperimentalnih filmova *Djevojčice (triptih o stvarnosti)* i *Samo je zemlja ispod ovog neba*. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2004.

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.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagradivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Član uredništva *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža; koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu od 2005.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Özgür Yaren (Samsun, 1978), diplomirao na Fakultetu za komunikacije Sveučilišta u Ankari 1999, autor je knjige *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması (Podnaslovljeni snovi: europski migracijski filmovi*, 2008), suradnik časopisa *Kı:Kültür ve İletişim* (Ankara) i YYÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Journal of the Institute of Social Sciences, Van). Profesor je na Sveučilištu Yüzüncü Yıl, Fakultet umjetnosti, Van, Turska.

Marijan Krivak**FILM... POLITIKA... SUBVERZIJA?****Bilješke o autorskim politikama/poetikama****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 2**

Od šezdesetih godina prošlog stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s ljevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.

Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija usustavljanja. Prije bi se moglo reći da je njezin značaj problemski. Tekstovi su raznovrsne naravi, pisani različitim povodima. Tematizirani su autori iz različitih razdoblja filmske povijesti – od sovjetskog revolucionarnog (Dovženko) i propagandnog (Riefenstahl), preko poslijeratnog autorskog (Resnais, Godard, Marker, Losey) i političkog filma (Belocchio, Bertolucci, Petri) do suvremenih autora poput Loacha i Hanekea. No, među njima je prepoznatljiva poveznica. Riječ je o *politici*, *politici i/u filmu*, često i o *subverziji*.

Osim toga, tekstovi pokušavaju obuhvatiti i osebujne autorske poetike. U tom su smislu ovo bilješke i o poetici. Vođene su svojevrsnom *poetikom kao autorskom politikom*.

Cijena: 100,00 kuna**Zoran Tadić****OGLEDI O HRVATSKOM DOKUMENTARCU****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 3**

Prema nepisanom pravilu, koje vrijedi od početaka organizirane kinematografije Posljednji dokumentarni film redatelja Zorana Tadića *Kašinska 6* datira iz iste godine kada je snimio svoj prvi i danas kulturniigrani film *Ritam zločina* (1981). Poslije njega, iako se nije odricao od stvarnosti ni u žanrovskom okviru fikcionalnog filma, nije se vraćao dokumentaristici. Barem ne u praktičnom smislu. Kompenzirao je to na druge načine: neprekidnim razmišljanjem, podučavanjem i pisanjem o dokumentarnom filmu, čime je pokušao rješiti probleme i dvojbe s kojima se suočavao u ranoj redateljskoj praksi. Pritom je iz vrlo specifičnog, osobnog rakursa, proučavao domaću dokumentaristiku, pokazujući i zdušno dokazujući kako taj rukavac kinematografije, često nepravedno ignoriran, ima dugu tradiciju i kontinuitet, koji uz "kolebljive" profesionalce od samih početaka održavaju "plemeniti" amateri.

Rezultat Tadićeva otpora "diskriminaciji" dokumentarizma i zadubljenosti u plovde "zaljubljenosti", kako amatera tako i profesionalaca – od Paspe, Miletića i filmaša okupljenih oko Škole narodnog zdravlja, preko autora Marjanovića, Katića, Sremeca, Belana, Golika, Papića i Krelje, do mladofilmaša stasalih u devedestima – tekstovi su okupljeni u ovoj knjizi. Napisao ih je u rasponu od trideset pet godina, a jednako je širok i raspon njegovih spisateljskih interesa: od pokušaja okvirnog definiranja predmeta, dokumentarnog filma kao takvog, pa sve do (mini) eseja o pojedinim značajnim autorima ili razdobljima hrvatskog dokumentarca. Svi odreda već su objavljeni u periodici. Presloženi dijakronijski, u kronološkom slijedu pojavljivanja fenomena i autora o kojima svjedoče, ti ogledi na neki način sugeriraju da ih se čita kao svojevrsnu povijest hrvatskog dokumentarnog filma.

Cijena: 100,00 kuna

Petar Krelja**KAO NA FILMU****Ogledi 1965-2008.****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 4**

Od dječačkog otkrića da se film ne sastoji "iz jednog komada", Petar Krelja ne prestaje istraživati tajne i zamke koje, osim tog rano demaskiranog prvida kontinuiteta stvorenog montažom, krije njegova omiljena vizuálna igračka. Od ranih tekstova objavljenih sredinom 1960-ih do danas, pita se na koji nas način medij, kojem se posvetio "izvana" - kao strastveni gledatelj i kritičar, a "iznutra" – kao redatelj, tjera da mu tako slijepo vjerujemo čak i onda kada neprikriveno izmišlja i obmanjuje. A istodobno i koliko u toj "laži" ima istine?

Taj nekoliko desetljeća dug istraživački put od "ontologije" i "mehanike" do "poetike" filma, odigrane *fikcije* i dokumentarne *fakcije*, i natrag, popločan je milijunima komada (slika), tisućama naslova i imena, nizom autentično filmskih fenomena (poput elipse, *flashbacka*, stop-fotografije), odnosno filmskih "metoda i postupaka" koji su upravo u žarištu ove knjige. Kreljin esejistički opus predstavljen je – baš "kao (događaj) na filmu" - sa zamjetnim elipsama, s dubinskim *flashbackovima* i *flashforwardima* po memoriji svjetske i hrvatske kinematografije, ali i subjektivnim svjedočanstvima o vlastitom dokumentarističkom suočenju s "mehanikom" filma i "poetikom" zbilje.

Cijena: 150,00 kuna**Mima Simić****OTPORA NA HOLLYWOOD****Ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 5**

Kada je Mima Simić ne tako davno utrčala u domaću publicističku arenu, trkači(ce) s preponama bile su u njoj rijetkost. Prva prepreka koju je odlučila svladati bila je prisutnost onog imaginarnog "mi", koji se ni dvadeset godina nakon (ne)službene propasti kolektivnog autoriteta ne da deložirati iz kritičkog i analitičkog diskursa. Osjetilima uronjena u ekran, a perom u interpretativnu tintu, autorica nije odlučila samo govoriti i pisati u svoje ime. Jasno i glasno obznanila je iz kojeg od četiri ugla to kani činiti, a potom zametnula okršaj s tvornicama značenja i mentalnim okaminama u percepciji i recepciji filma, i danas najpopularnijeg kulturnog proizvoda.

Slobodno i s dozom autoironije, kritičarka vitla svojim stečenim transrodnim identitetom, ali i prisvojenim interpretativnim oružjem: rodnim, feminističkim, kulturnim i postkolonijalnim teorijama. Selektivno surfa repertoarom prvog desetljeća 21. stoljeća i na svim stranama kinouniverzuma primjećuje poticajne i/ili obeshrabrujuće aberacije u reprezentaciji tijela i roda, ženske i muške seksualnosti – "signala koji se ne daju ušutkati", nego pozivaju na propitivanje i de(kon)strukciju, na izlazak iz etičke pasivnosti – po aktivistički raspoloženoj Njoj, jednoj od društveno najpogubnijih bolesti.

Cijena: 100,00 kuna

Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić

HRVATSKI FILMSKI REDATELJI I.

Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009.

Knjiga eseja o hrvatskim filmskim redateljima nastala je iz istoimenog fejltona objavljenog u Vijencu, iz kojega je i preuzeta većina eseja Tomislava Šakića o režijama iigranih filmova i Joška Marušića o režijama animiranih filmova. Autorskom timu knjige priključio se Tomislav Čegir, koji je za potrebe ovog izdanja obradio režije dokumentarnih filmova. Tomislav Šakić također je izravno za knjigu napisao poglavljia Naši filmski začinjavci, Zaboravljeni filmaši i Parodijski alibi. Tako je nastao prvi svezak *Hrvatskih filmskih redatelja*, prve knjige takve vrste nakon povijesti hrvatskoga filma iz pera Ive Škrabala. Knjiga donosi pogled na redatelje hrvatskog igranog i dokumentarnog filma iz perspektive novih istraživača hrvatskoga filma, dok je redatelje animiranih filmova obradio upravo jedan od njih.

Redatelji obrađeni u knjizi: Sergije Tagatz, Aleksandar Gerasimov, Drago Chloupek, Jozza Ivakić, Oktavijan Miletić, Milan Katić, Walter Neugebauer, Branko Marjanović, Fedor Hanžeković, Branko Belan, Šime Šimatović, Rudolf Sremec, Branko Bauer, Nikola Tanhofer, Nikola Kostelac, Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica, Vlado Kristl.

Cijena: 100,00 kuna



Midhat Ajanović Ajanc

MILAN BLAŽEKOVIĆ – ŽIVOT U CRTANOM FILMU / LIFE IN A

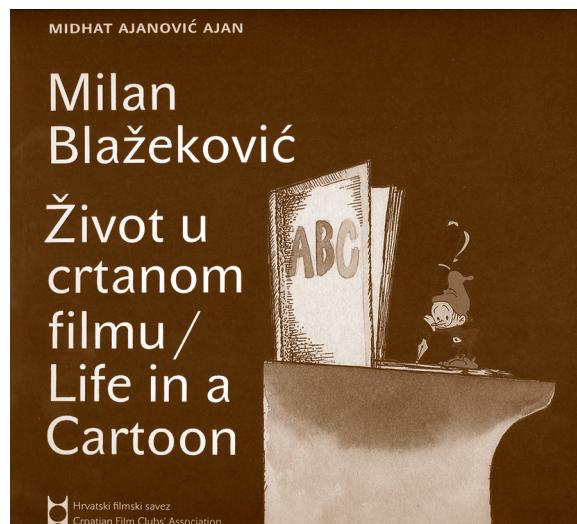
CARTOON

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2010.

Monografija *Milan Blažeković - Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* prikaz je filmskoga djela Milana Blažekovića, crtača, animatora i redatelja animiranih filmova te najistaknutijeg hrvatskog diznijevca poteklog iz Zagrebačke škole crtanoga filma. Uvodni esej i bio-filmski intervjui koji je s Blažekovićem vodio autor monografije – teoretičar i povjesničar animacije Midhat Ajanović Ajanc, pokrivaju više od četrdeset Blažekovićevih godina provedenih u svijetu profesionalne animacije.

Blažeković je jedan od istaknutih profila zagrebačke škole koji je aktivno sudjelovao u samim počecima medjitske kulture u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji. Među prvima je koji su prakticirali primijenjenu, televizijsku animaciju. U Zagreb filmu radi od koproducijske serije *Inspektor Maska* pa do internacionalno uspješne *Profesor Balthazar*, gdje je ostvario zapažene domete u ulozi redatelja ili scenarista pojedinih epizoda, te animatora. No posebno zanimljivim dijelom Blažekovićeva stvaralaštva čine se jedno- ili dvominutni takozvani minifilmovi, koji su na svoj način obogatili hrvatsku animacijsku tradiciju i često osvježavali festivalske programe izazivajući salve smijeha i bure plješka. Od sredine 1980-ih, Blažeković se okušava i u dugom metru te postiže međunarodni uspjeh kao autor prvih hrvatskih cjelovečernjih animiranih filmova: *Čudesna šuma* (1986), *Čarobnjakov šešir* (1989) i *Čudnovate zgode segrta Hlapića* (1997).

Cijena: 200,00 kuna



Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR - 10000 ZAGREB

tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr

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, kritike, 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 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 prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

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, poglavљa u knjigama i zbornicima) pišu se 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.