

hrvatski filmski ljetopis



god. 16 (2010)

broj 64, zima 2010.

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

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković
Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts
and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:

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

Suradnici/Contributors:

Ana Brnardić (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

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

Naslovnica / Front cover: *Glave*, serija od 12 fotografija (Tom Gotovac, 1971)

Stražnje korice / Back cover: *Glave*, serija od 12 fotografija (Tom Gotovac, 1971)

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez

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

Tisak / 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 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. siječnja 2011.



SADRŽAJ	64, zima 2010/2011.
UVODNIK	5 Film u doba krize
TOMISLAV GOTOVAC (1937–2010)	6 Slobodan Šijan / Kolaž o Tomu u 24 kvadrata 48 Goran Trbuljak / Tomislav Gotovac, s 1000 kilometara
IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA	52 Sanja Lovrić / Poetizacija narativnog: neki aspekti Ronda Zvonimira Berkovića 63 Petar Sarjanović / Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galeta 72 Miljenko Buljac / Konjanik od romana Ivana Aralice do filma Branka Ivande
STUDIJE	78 Irena Paulus / Tišina kao dimenzija vremena u filmskoj glazbi
SNIMATELJSKI PRILOZI	86 Krešimir Mikić / Portret snimatelja (VI) – Henri Alekan
ESEJI	91 Marijan Krivak / Dvije srodne poetike u dva različita filma: Taj mračni predmet žudnje Luisa Buñuela i Labirint strasti Pedra Almodóvara 95 Slaven Zečević / Život redatelja Sama Peckinpaha kao povijesna fikcija: "If They Move... Kill' Em!"
FESTIVALI I REVUJE	99 17. tjedan češkog filma (2010): Traume prošlosti, Krešimir Košutić 102 6. 25 FPS – internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (2010): Mastodonti lete u nebo, Željko Kipke 106 8. Zagreb Film Festival (2010): Utabanim stazama, Krešimir Košutić / Dokumentarnost i vjerodostojnost (Uz prikazivanje Banksyjeva filma Uradi i bježi – Exit Through the Gift Shop), Janko Heidl 115 5. One Take Film Festival – Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru (2010): Problematiziranje međuljudskih odnosa, Vladimir Šeput 118 8. Human Rights Film Festival (2010): Obris nataloženog vremena, Stipe Radić
NOVI FILMOVI	122 Iz kinorepertoara: Amerikanac, Karla Lončar / Che: dio drugi, Marijan Krivak / Cirkus Columbia, Josip Grozdanić / Društvena mreža, Mario Sluga / Granice kontrole, Diana Nenadić / Machete, Tomislav Šakić / Majka asfalta, Mima Simić / Med, Dragan Rubeša / Ondine, Sonja Tarokić / Poezija, Dean Kotiga / Sedamdeset i dva dana, Juraj Kukoč / Srpski film, Mario Kozina / Šuma summarum, Vladimir Šeput / Ulaz u prazninu, Mario Kozina / Wallstreet: novac nikad ne spava, Boško Picula
NOVE KNJIGE	169 Janko Heidl / Putovi kraćenja filmske povijesti / Ivo Škrabalo, Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006), 2008. 173 Tonči Valentić / Aktualizacija filozofije kroz popularne filmove / Olivier Pourriol, Filmozofija, 2010.
DODACI	175 Kronika / Filmografija kinorepertoara / Bibliografija filmskih publikacija / English summaries / O suradnicima / Upute suradnicima



CONTENTS	64, Winter 2010/2011
EDITORIAL	5 Film in the age of crisis
TOMISLAV GOTOVAC (1937-2010)	6 Slobodan Šijan / Collage on Tom in 24 frames 48 Goran Trbuljak / Tomislav Gotovac, from a thousand miles distance
FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA	52 Sanja Lovrić / Poetization of the narrative discourse: Zvonimir Berković's Rondo 63 Petar Sarjanović / From theory to art and back: stop watch in the hands of Ivan Ladislav Galeta 72 Miljenko Buljac / Konjanik – from the novel by Ivan Aralica to the film by Branko Ivanda
FILM STUDIES	78 Irena Paulus / Silence as dimension of time in film music
STUDIES IN CINEMATOGRAPHY	86 Krešimir Mikić / Portrait of a cinematographer (VI) – Henri Alekan
ESSAYS	91 Marijan Krivak / Two different films, one similar poetics: <i>That Obscure Object of Desire</i> by Luis Buñuel and <i>Labyrinth of Passion</i> by Pedro Almodóvar 95 Slaven Zečević / Life of director Sam Peckinpah as historical fiction: <i>If They Move... Kill 'Em!</i>
FESTIVALS	99 17th Week of the Czech cinema (2010): Traumas of the Past, Krešimir Košutić 102 6th 25 FPS – International experimental film and video festival (2010): Mastodons fly into the sky, Željko Kipke 106 8th Zagreb Film Festival (2010): Well-trodden paths, Krešimir Košutić / Documentary and Credibility (showcasing the film <i>Exit through the Gift Shop</i> by Banksy), Janko Heidl 115 5th One Take Film Festival (2010): Thematizing Human Relations, Vladimir Šeput 118 8th Human Rights Film Festival (2010): Shapes of sedimented time, Stipe Radić
NEW FILMS	122 Theatres: <i>The American</i>, Karla Lončar / <i>Che: Part Two</i>, Marijan Krivak / <i>Cirkus Columbia</i>, Josip Grozdanić / <i>The Social Network</i>, Mario Sluga / <i>The Limits of Control</i>, Diana Nenadić / <i>Machete</i>, Tomislav Šakić / <i>Majka asfalta</i>, Mima Simić / <i>Bal</i>, Dragan Rubeša / <i>Ondine</i>, Sonja Tarokić / <i>Shi</i>, Dean Kotiga / <i>Sedamdeset i dva dana</i>, Juraj Kukoč / <i>Srpski film</i>, Mario Kozina / <i>Šuma summorum</i>, Vladimir Šeput / <i>Enter the Void</i>, Mario Kozina / <i>Wallstreet: Money Never Sleeps</i>, Boško Picula
NEW BOOKS	169 Janko Heidl / Ways of shortening film history / Ivo Škrabalo, <i>Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)</i>, 2008. 173 Tonči Valentić / Topicalizing philosophy through popular films / Olivier Pourriol, <i>Filmozofija</i>, 2010.
APPENDICES	175 Chronicle / Filmographies / Bibliographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guidelines

Film u doba krize

Ovaj broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* nosi datum od zime 2010/2011, dovršavamo ga kao i obično u prosincu, no umjesto u siječnju, pred vama će se naći tek u prve proljetne dane 2011. godine, sa zakašnjenjem (nadamo se ne većem) od tri mjeseca. Posljedica je to bezizlazne situacije u kojoj se naš časopis – uslijed sveopćeg kresanja ulaganja u kulturu i nezavisne medije – našao u drugoj polovici 2010. godine, usprkos nizu ušteda koje smo ostvarili tijekom redizajna u zadnje dvije godine. Uz dužnu ispriku našim pretplatnicima (i u nadi da će ih ipak biti više, pogotovo među obrazovnim ustanovama, filmskim kritičarima i samim filmskim radnicima), dužni smo i još jednu ispriku našim suradnicima koji su iz broja u broj sve dulje čekali da im se isplate njihovi honorari. Svi oni bili su obaviješteni o potezima koji će uslijediti još krajem prosinca (tko nije, molimo da se obrati na uredništvo). Od ovoga broja naš časopis ide u najmanjoj, ali najsigurnijoj brzini prema Europskoj uniji i svijetloj budućnosti – autorski honorari srezani su od ovoga broja upola; da bismo premostili nastali jaz, idući će broj biti dvobroj za proljeće i ljeto 2011, a ako se tijekom ove i iduće godine dogodi i pokoji tanji broj, razlozi će uvijek biti financijske naravi. Potpore časopisima u kulturi su javne i svatko može saznati kolika je naša na internetskim stranicama Ministarstva kulture i Grada Zagreba, no olakotna je okolnost u slučaju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* što je naš temeljni predmet bavljenja film, pa – kao cijela filmska nacija u Hrvata – usrdno okrećemo oči prema Hrvatskom audiovizualnom centru (HAVC) kao spasu, ali i nudeći svu našu moguću potporu u provedbi *Nacionalnog programa promicanja audiovizualnoga stvaralaštva 2010.-2014.*, za koji se nadamo da će biti u samoj izvedbi konkretniji i odlučniji nego u pomirljivoj petoljetnoj formi na papiru, da će svaki sudionik Programa, a napose javna televizija, obavljati svoje zakonske, profesijske i moralne obveze, ali i da će naš časopis biti cijenjen dio toga nacionalnog filmskog programa. Jer – naspram mogućem stanjivanju naših brojeva u idućim izdanjima – filmologija je u nekoliko zadnjih godina u Hrvatskoj prevalila velik put. Priznata je, formalno i stvarno, kao dio znanosti o umjetnosti, naš časopis indeksira se u tri prominentne svjetske baze podataka, Indeksu časopisa za film i televiziju u Bruxellesu, Indeksu citatnosti za umjetnost i humanistiku (AHCI) i bazi Web of Science (WoS).

Također, u sustavu znanosti i visokog školstva, filmologija je postala samostalno područje, zbog čega razloga za “stanjivanje” nema – stručnih članaka i filmoloških studija sve je više, ali je sve više i članaka u festivalskoj i kinorepertoarnoj rubrici, jer je i sve više dobrih filmova u kinima, kao da na recesijsku zlu kvalitetu i distributeri napokon pokušavaju odgovoriti povećanim brojem europskih i umjetničkih filmova što pristižu na naša platna. Tako da bi *Ljetopisu* zapravo trebalo više stranica godišnje... Treba još samo izvidjeti da li ljudi opet, kao više puta ranije u povijesti, bježe iz svakodnevice krize u zamračeni snoliki svijet filmskih dvorana.

T. Šakić



64 / 2010

Autor fonta Tomislav Gotovac; naslov složio: Slobodan Šijan

SLOBODAN ŠIJAN 
KOLAŽ O TOMU U 24 KVADRATA

Slobodan Šijan

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Kolaž o Tomu u 24 kvadrata

64 / 2010

Kvadrat 1: mit o filmu

Na prvom filmskom kursu koji sam u životu pohađao, negde 1967, u Kinoklubu Beograd, saznao sam za Toma Gotovca. Predavač se pojavio odeven u uniformu vojnika JNA, mislim da je to bio reditelj i montažer Mihailo Ilić, koji je tada bio na odsluženju vojnog roka.¹ Govorio je o filmu oštro, isključivo, sa dozom fanatizma, pokušavajući da nas šokira svojim ekstremnim stavovima, ali i da nas uvede u jedan drukčiji, alternativni model filmske estetike. U jednom trenutku je izjavio kako je najbolji jugoslovenski film, po njegovom mišljenju, film *Prije podne jednog fauna*, zagrebačkih autora Tomislava Gotovca i Vladimira Peteka, ali da nam ga ne može pokazati jer film više ne postoji. Naime, rekao je, autori su se posvađali i uništili film. Svako je uzeo svoj deo. Naravno, ovakav fatalni ishod sukoba dvojice autora tako značajnog filma ostavio je snažan utisak na nas, mlade polaznike kursa. Dobro sam zapamtio ta dva imena i naslov filma, jer to je bilo nešto što po rečima predavača mi nikada nećemo videti – nenadoknadivi gubitak, najbolji jugoslovenski film svih vremena! Srećom, bar što se opstanka filma tiče, nije bilo sasvim tako!

Kvadrat 2: glas iz mraka

Pošto sam tako prvi put saznao za Toma, par godina kasnije čuo sam i njegov glas – znači, čuo sam Toma pre nego što sam ga video ili upoznao. Istina, tada sa glasom nisam povezivao priču o zauvek uništenom najboljem YU filmu. U mraku bioskopske sale Muzeja Jugoslovenske kinoteke u Kosovskoj 11, u Beogradu, tokom projekcije, često bi zabrundao njegov duboki glas, dajući neki komentar, ili reakciju u stilu "jeba te, ovo je fenomenalno"! Taj bi me glas nervirao, izbacivao iz eskapističke uspavanke i terao na razmišljanje o tom tipu, ko je on i zašto već jednom ne učiti... Kada su se svetla upalila, glas bi nastavio da odjekuje salom, ali dobijajući i veoma vidljivog vlasnika – visokog bradatog čoveka, okruženog uglavnom mlađim istomišljenicima i obožavaocima.

Kvadrat 3: rock & jazz

Upoznao sam ga tek kada sam se upisao na studije filmske režije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Doveo ga je kod mene u stan Dragomir Zupanc,² kolega sa filmske režije. Toma je intrigiralo šta ja to radim kao slikar. U to vreme nisam ni znao da se on bavi i likovnim stva-

¹ Mihailo Ilić, istaknuti kino amater, reditelj jednog celovečernjeg igranog filma "Prirodna granica" po scenariju Miće Popovića, i cenjeni filmski montažer. Pisac i priređivač mamutske knjige *Serbian Cutting*, Beograd 2008: Filmski centar Srbije. Po izjavi koju mi je dao telefonom 5. 10. 2010, on je služio vojni rok i držao kurs u Kino klubu Beograd 1967.

² Dragomir Zupanc – Zule rođen je 1946. godine u Ljubljani, Slovenija. Diplomirao na FDU 1971. Radi kao glavni reditelj RTS-a. Autor scenarija i režija više od 300 televizijskih emisija i serija. Živi i radi u Beogradu. (<www.shortfilmfest.org/49th/informative/75.htm>, 7. 10. 2010) Zupanc je režirao kratki igrani studentski film *Musketari*, r: Dragomir Zupanc, gl: Tomislav Gotovac, Slobodan Inkovski, Ljubomir Šimunić, Mida Stefanović, 35 mm, c/b, 8 min., 1969 (podaci o filmu dobijeni od reditelja). Inače, bio je i blizak saradnik Filmforuma Studentskog kulturnog centra (SKC) u Beogradu, a jedno vreme i urednik tog programa.

ralaštvom. Pretpostavljam da ono što sam tada radio njemu nije baš bilo previše blisko, psihodelija kasnih šezdesetih inspirisana rok kulturom tog vremena na Zapadu. Sa bednog Suprafon gramofona priključenog na El-Niš radio aparat sa "klavijaturom" pustio sam mu LP album Jimmyja Hendrixa *Are You Experienced* koji je tek bio objavljen kod nas. Oduševljeno je slušao, sa nepogrešivim osećajem za "prave stvari" mada rokenrol nije bio njegova muzika, njegova muzika bio je džez. Na rastanku, pružio mi je ruku i rekao: "Drago mi je što smo se upoznali". I tako, Tom i ja postali smo prijatelji.

Kvadrat 4: filmski guru

Tom je bio neka vrsta filmskog gurua moje generacije. Njegova harizmatična ličnost, zarazno je širila strast za filmom. Obožavanje američkog filma, spojeno sa krajnje hermetičnim, minimalističkim, eksperimentalnim filmovima kakve je sam pravio,³ činilo je da njegovi stavovi deluju originalno i ubedljivo. On je pre svega bio dosta stariji od nas, deset godina stariji od mene, a ja sam bio stariji pet godina od svih ostalih studenata, zato što sam ja prethodno završio Likovnu akademiju. U našoj redovnoj kinotečkoj grupi još su bili: Mirjana Živković, Zoran Petrović, Tanja Živanović-Fero, Huan Karlos-Fero i Gojko Škarić – kolege sa filmske režije, zatim Rusomir Bogdanovski i Vukica Đilas, studenti dramaturgije. U to vreme na Akademiji se snimao film Lazara Stojanovića *Plastični Isus* u kojem je Tom igrao glavnu ulogu. Bio je to događaj od prvorazrednog značaja za sve nas, budio je nadu da ćemo i mi kada stignemo do četvrte godine snimati celovečernji film za diplomski. Ljudi koji su radili u ekipi filma pričali su razne dogodovštine sa snimanja, ali niko nije primetio, recimo, da tu ima zafrkavanja sa nekim Titovim govorima. Sećam se da sam jednom prisustvovao razgovoru u kojem je Lazar objašnjavao kako namerava da čitav film snimi u nizu statičnih kadrova – tabloa, nalik onome što je radio Andy Warhol u svojim filmovima. Znači, govorilo se pre svega o estetici. Politika se neka-ko podrazumevala, takva su bila vremena, bar je nama izgledalo da je posle skidanja zabrane sa *Ranih radova* malo "ojužilo". Ali šta smo mi znali... Tomova partnerka u filmu bila je druga najglasnija osoba u sali Jugoslovenske kinoteke – već spomenuta Vukica Đilas, inače ćerka najvećeg disidenta Titove Jugoslavije Milovana Đilasa i Mitre Mitrović, njegove prve supruge, koja je odmah posle rata bila i visoki partijski funkcioner zadužen za kulturu pa i za film. Kao i Tom, Vukica je bila briljantna osoba, veliki poznavalac filma i likovnih umetnosti i odan ali beskompromisan prijatelj.⁴ Međutim, ja sam pripadao onoj vrsti bioskopskog gledaoca koji je preferirao da ostane nevidljiv u sali i da posle filma nečujno klisne napolje kako bi odjek doživljaja nastavio u meni da traje. Tako da sam se uvek osećao prozvanim kad bi mi se Tom ili Vukica obratili čim bi se upalila svetla u sali. Nešto bih promrmljao i zbris'o da ih sačekam ispred bioskopa. Onda, po izlasku iz sale, kada bismo ostali u užem krugu, u nekoj kafančini kao iz *Plavog jahača*, bezgranično sam uživao u njihovom društvu i slušanju filmskog jevanđelja po Tomu, što bi ponekad trajalo do zore.

Kvadrat 5: paper movies

Ključni podsticaj da počnem da razmišljam o samoj suštini medija i samoj suštini onoga što je možda neuhvatljivo, što nije lako definisati, nečega što smo zvali "filmskim" bio je to prijateljstvo sa Tomom, jednim izrazito ekstremnim filmskim eksperimentatorom, stvaraocem značajnim u svetskom kontekstu zbog svojih ranih strukturalističkih filmova kao što su *Prije podne jednog fauna* (KK Zagreb, 1963) ili njegove kapitalne beogradske trilogije *Pravac*, *Plavi jahač*, *Kružnica* (1964) i suočavanje sa

³ Vidi Slobodan Šijan, 2009, *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik, str. 10–14.

⁴ Vidi Vukicinu knjigu *Napomene*, objavljenu u časopisu *Reč* br. 72, 18. 12. 2003. (dostupna na <<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/72/111.pdf>>).

tim njegovim istovremenim, apsolutnim entuzijazmom za praćenje i poznavanje nečega što se kod nas smatralo za "komercijalni" film, i "šund", tj. za holivudski film. Odjednom, u beogradskoj sredini "dobili" smo čoveka koji je avangardni umetnik, potpuno ekscentričan, eksperimentator, inovator svetskog kalibra, a koji nas sa entuzijazmom vodi da gledamo neke američke filmove koji su uglavnom smatrani za "đubre" u umetničkim krugovima. Pa onda, te naše beskonačne diskusije o tome šta je tu ono što je u stvari film ili "movie", kako bi Tom to voleo da kaže. Ono što je fasciniralo bilo je upravo to jedinstvo suprotnosti u njegovom filmskom ukusu. Kao već diplomirani slikar u početku sam dosta razmišljao o bavljenju eksperimentalnim filmom, o nenarativnom filmu, ali me je upoznavanje sa velikim tradicijama narativne kinematografije i stalna komunikacija između ta dva sveta, kroz iskustvo Toma Gotovca i nekih drugih ljudi, Joce Jovanovića, recimo, podstaklo da razmišljam o filmu kao o nečemu podjednako značajnom, bilo da je ostvaren u eksperimentalnoj, avangardnoj, umetničkoj ili popularnoj formi. Znači, to me je zaintrigiralo. Priča o Bressonu, reditelju Bressonu, i priča o Johnu Fordu. Otkuda to dvojstvo? Obično su ljudi koji vole jednog od njih dvojice bili antipod onima koji vole onog drugog. Tu je krenuo jedan proces u kojem sam ja počeo, paralelno baveći se filmom, a nastavljajući i sa likovnim radom – mada su to sve manje bivale "slike" u tradicionalnom smislu te reči – znači nastavljajući sa radovima koji su sve češće bili radovi na papiru, počeo sam da razmišljam i o mogućnosti da se to nešto "filmsko" možda može zabeležiti i na neki drugi način, na papiru, likovnim ili grafičkim sredstvima.

Kvadrat 6: inicijacija u Hawksa

Tokom studija filmske režije, ali i kasnije, intenzivno smo konzumirali sve moguće vrste filmova. Kinoteka je, hvala Bogu, radila sjajno, i imali smo zaista nekakvu veru da je to "filmsko" negde u suštini uvek isto – ili ga ima ili ga nema. Znači, kada gledaš jedan Bressonov ili neki Fordov film, pa ga gledaš deset puta, posle desetog puta postane nevažno šta oni pričaju, ali onda postaje zanimljivo, na primer, kako i koliko puta se otvaraju i zatvaraju vrata kod Bressona, ili u kom trenutku se pravi rez na reakciju nekog glumca kod Forda. Čak smo o tim stvarima dosta pričali. Recimo, sećam se da je Tom bio fasciniran količinom praznih flaša kod Ozua. Tvrdio je da on mora da je bio prava ispičutura, jer zašto bi inače snimao te flaše. A da ne govorim o činjenici da se kod Ozua kamera skoro nikada ne pomera (kada se pomeri to je kao zemljotres). Znači, neki drugi sadržaji u samom filmu postajali su prisutniji od same priče ili emocija. Zašto James Stewart u Hitchcockovoj *Vrtoglavici* barata štapom kao da ima erekciju, i to posle gledanja novog modela brushaltera? A posle se oklembesi i padne. I odjednom, to razumevanje, koje je zahvaljujući Tomu prodrlo u sve nas, da je film jedno i da je podela na ozbiljnu i zabavnu umetnost sekundarna, da može film biti nešto što je krajnje hermetično, krajnje eksperimentalno, a može biti i nešto krajnje populističko, ali da to nije onaj glavni kvalitet u filmskom delu, to što ga vezuje sa publikom ili sa malobrojnijom publikom, već da postoji nekakav univerzalni kvalitet koji od nekog filma čini dobro delo. Šta je to, to je sada predmet nekakvog teorijskog istraživanja. Ali jedno ubeđenje da se "filmsko" nalazi mimo tog površinskog narativnog sloja koji zanese publiku ili je odbije, to je neko polazno uverenje koje je, mislim, u nama probudio Tom, najviše. Žika Pavlović i mnogi od značajnih stvaralaca crnog talasa imali su jednu možda nešto drugačiju veru, da film menja svet na neki drugi način. Kod Maka⁵, kod Žike je bilo dosta upravo tog subverzivnog elementa, znači važno je srušiti neke tabue, važno je probati neko zabranjeno voće, nešto što se ne sme ispitati – zašto ne i tako? Ali kod Toma je bilo to kao "ej, sve su to prave stvari" i ovo, i ovo, i ovo, i ovo. I sećam se kada me je vodio da gledamo *Zemlju faraona* Howarda Hawksa – za

5 Dušan Makavejev – Mak (Nap. ur.)

mene kao likovnjaka to je tada verovatno bio neki glupi spektakl, a la italijanski spektakli – iznerviran mojim interesovanjem za "umetničkije" filmove Tom se obrecnuo na mene: "Jedan kvadrat iz *Rio Brava* vredi više nego čitav Bergman!" I najednom su mi se otvorile oči. Halo, čekaj! Ekstremna, kao i sve drugo na Balkanu, ova izjava se duboko urezala u moj anarhoidni um – to je bila moja inicijacija u Howarda Hawksa.



Kvadrat 7: Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući

Nekoliko godina kasnije, u mom stanu u Beogradu, Tom je rekonstruisao svoj legendarni film *Prije podne jednog fauna* "realizovan" 1963. Konačno je uspeo da dobavi potreban materijal da pokuša tako nešto.⁶ U razgovoru sa Hrvojem Turkovićem i Goranom Trbuljakom za zagrebački časopis *Film* (1978), Tom objašnjava da je iz filma izbacio međunatpise u potpunosti jer su "titlovi iz originalne verzije uništeni"⁷. U filmu Željka Radivoja *Živjeti art* (2010), Tom se seća da je stvar između njega i Peteka pukla kada su u Ljubljani, 1964.⁸ dodeljene nagrade za *Fauna* Pete-

6 Možda od Peteka, posle Petekove retrospektive u Filmforumu SKC-a u Beogradu 1971. (vidi *Filmforum* br. 2, Beograd 1971).

7 Hrvoje Turković i Goran Trbuljak, 1978, "Sve je to movie – razgovor sa Tomislavom Gotovcem", *Film*, br. 10-11; A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, *Tomislav Gotovac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti, str. 23.

8 Ljubljana, Festival amaterskog filma Jugoslavije 1964. Najbolji eksperimentalni film i nagrada za zvučnu obradu (*Tomislav Gotovac*, prir.: A. B. Ilić, D. Nenadić. Zagreb, Hrvatski filmski savez; Muzej suvremene umjetnosti, 2003).

ku, za najbolji film i zvuk, bez spominjanja Toma kao autora, dok je po Tomu Petek bio samo snimatelj. Posle Tomove burne intervencije ovo je ispravljeno. On čak dalje tvrdi da je Petek pod Pansinijevim uticajem praktično uništio film: "I Petek i Pansini su išli nekim autom iz Ljubljane u Zagreb. I tu su ta dva kretena odlučila da jurnu na umjetničko djelo! E, to, u pičku materinu, da veliki Pansini ide nagovarati stupidnog Peteka, stupidnog Peteka, kužiš, da uništi film..." Još kaže da je on (Tom) snimio poslednje, treće poglavlje i da je taj deo ostao isti, a da je ostalo "podrskano". "To više nije ona kopija koja je bila pokazana tamo (u Ljubljani 1964)." Ali, u već citiranom intervjuu za *Film*, Tom je rekao i da je inspirisan natpisima u sovjetskim nemim filmovima, i to natpisima kao vizuelim elementom u filmu "želio (...) da unutra budu i titlovi"⁹. Rečenica iz međunatpisa filma "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući" imala je snagu filmskog manifesta, i to manifesta koji je na najbolji način iskazivao Tomov životni kreda i koji, danas je to jasno, sumira čitav njegov život, jer on je zaista živio "samouvjereno gledajući". Jedino on je zato i mogao reći "sve je to movie" ili "čim otvorim oči – film".¹⁰ U istom intervjuu Tom kaže "U prvoj verziji bili su interpolirani titlovi 'Potrebno je živjeti... samouvjereno' i onda je došlo 'gledajući' (navodnike za reč 'gledajući' dodao S. Š.) ispred drugog bloka i ispred trećeg bloka."¹¹ U "Filmografiji"¹² u spomenutom broju časopisa *Film*, koju je priredio sam Tom, na početku jedinice o *Faunu*, odmah posle filmografskih podataka, prva rečenica je: "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući, gledajući", bez objašnjenja da se radi o međunatpisima, već više kao nekakva inherentna "poruka filma" ili, kako bi se danas reklo – *tagline*. Meni se uvek dopadalo kako su stari međunatpisi funkcionisali, oni iz starih verzija filma. Smatram da bi bilo značajno rekonstruisati jednu verziju što približniju originalnoj. Očigledno je tako osećao i Tom, jer se inače ne bi toliko trudio da dizajniranjem "novih" međunatpisa i špice, nekako zadrži tu rečenicu u filmu. Međutim, pošto je on na kraju izbacio međunatpise u potpunosti, pokušaću da utvrdim kako su oni bili raspoređeni u prvoj verziji iz 1963, ako je to uopšte moguće. U svojoj knjizi *Filmski letak 1976 —1979. (i komentari)*, objavljenoj 2009. u Beogradu, reprodukovao sam kvadrata sa nekim od starih natpisa iz Tomovog filma *Prije podne jednog fauna* koje je on bacio u đubre, a koje sam ja ipak izvukao iz korpe za otpatke i sačuvao. Objavio sam one kvadrata gde se vidi pikštela u kojoj se natpisi spajaju sa prethodnim ili sledećim kadrom, tako da se na osnovu toga i postojeće, konačne verzije filma, koju sam gledao na izložbi "Političke prakse..." u Beogradu 2009. i u filmu Željka Radivoja *Živjeti Art* (2010), ali i na DVD-u Hrvatskog filmskog saveza *Tomislav Gotovac*¹³ (sve te verzije su iste), može identifikovati gde je bio izlazni a gde ulazni rez. Pri ponovnom pregledavanju fascikle sa ostacima tih Tomovih pokušaja da rekonstruiše film, utvrdio sam da imam isečke 16 mm filma sa starim međunatpisima, kontakt kopije na foto papiru 16 mm delova filma sa novim međunatpisima koje je nacrtao Tom i četiri

9 Tomislav Gotovac, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), Zagreb 2003: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti, str. 28.

10 Hrvoje Turković i Goran Trbuljak, 1978, "Sve je to movie – razgovor sa Tomislavom Gotovcem"; Tomislav Gotovac, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti.

11 Ibid., str. 23.

12 Tomislav Gotovac, 1978, "Filmografija", *Film*, br. 10–11, str. 75–79. Ova filmografija sa Tomovim objašnjenjima filmova nije uključena u monografiju *Tomislav Gotovac iz 2003*.

13 Akademski kino klub Beograd dao mi je na uvid DVD *Tomislav Gotovac* koji je izdao Hrvatski filmski savez, sa kopijom filma *Prije podne jednog fauna* bez međunatpisa. Na tom DVD-u, na čijem priređivanju je očigledno saradivao i Tom, nalaze se i tri filma beogradske trilogije *Pravac*, *Plavi jahač* i *Kružnica*. Svi ti filmovi, uključujući i *Fauna*, priređeni su tako da počinju sa podacima o svakom filmu *courier fontom*, da bi zatim, uz filmski blank, a obično pre stare, kinoklubaške špice, išla najavna muzička radio špica za čuvene emisije Glenna Millera.

originalna Tomova crteža za te nove međunatpise i za natpise špice. Sve zajedno – 22 različita artefakta. Na osnovu ponovnog, pažljivog proučavanja i upoređivanja s postojećim "konačnim" verzijama koje danas cirkulišu na DVD-u, i koje su bez međunatpisa, zaključak je sledeći: Zaista je nešto tu bilo "podrkano" kako je Tom rekao Radivoju. Pored originalne verzije filma koju u tom obliku ipak nećemo nikada videti (nažalost, tu je Ilke bio u pravu), identifikovao sam još 3 različite verzije filma na osnovu 3 vrste međunatpisa za Fauna koje posedujem, ne računajući ovu poslednju "konačnu" koja ima samo dva natpisa iznova nacrtane najavne špice. U početku sam verovao da su stari međunatpisi, oni napisani *courier* fontom i fontom najslbličnijim *abadi MT condensed light*, nešto što je kombinovano u istom filmu, naročito zbog mogućeg efekta uvećavanja rečice "je" u sledećem natpisu još većim "JE", tim drukčijim fontom, čime bi se dobio Tomov omiljeni efekat akcentiranja narastanjem natpisa, kao u Ejzenštajnovim i filmovima Dzige Vertova. Ipak, posle pažljivog prebrojavanja i evidentiranja svakog kvadrata svakog komadića filma ili njegove foto reprodukcije iz fascikle, kao i posle identifikovanja *jump cutova* u prvoj sekvenci bolničke terase u "konačnoj" verziji iz koje su uklonjeni međunatpisi, shvatio sam da se radi o dve stare, ali menjane verzije, koje se razlikuju među sobom, kako po korišćenim delovima kadrova bolničke terase, tako i po tipu fonta upotrebljenog za međunatpise i koje zaista prilično odstupaju od onoga što je Tom ostavio u "konačnoj" verziji, bar kada se radi o sceni na terasi. Jedna verzija filma koristi *courier* font za natpise a druga koristi font nalik *abadi MT fontu*. Pri tom je u prvoj izbačen početak bolničke terase, sa izvoženjem na terasu pacijenta koji se kasnije mačuje štakama sa drugim pacijentom, tako da se čitava scena na terasi gradi oko tog "mačevanja" kao neke vrste "gega" ili apsurdno smešne, crnohumorne situacije. U programu za retrospektivu "Filmski eksperiment Vladimira Peteka", organizovanu u beogradskom SKC-u,¹⁴ u četvrtak 24. i petak 25. juna 1971. kao šesti film na programu drugog dana retrospektive naveden je film "*Prijepodne jednog fauna (verzija dva)*: 16 mm. Crno/beli. Dužina 16 met. (podvukao S. Š.) 1963, autori Vladimir Petek i Tomislav Gotovac".¹⁵ Ono što zbunjuje, svakako je navedena dužina filma (ili bolje reći "kratkoća") i dodatak naslovu naznake – "*(verzija dva)*", što nagoveštava različitu verziju od originalne, a to svakako nije dodato naslovu slučajno niti je neka greška. U programu SKC-a za subotu, 26. juna 1971. "Tom Gotovac 'Slani kikiriki'", znači samo dan kasnije, prikazani su Tomovi filmovi, uglavnom snimljeni na APFRT¹⁶ u Beogradu, znači ne i *Faun*.¹⁷ Međutim, na str. 17 istog broja *Filmforuma* u rubrici "Filmovi, ogledi" sa podnaslovom "filmografija prema podacima Toma Gotovca", kao drugi Tomov film u njegovj celokupnoj filmografiji navodi se *Pre podne jednog fauna* (Zagreb 1963, 16 mm, crno-beli, dužina 12 min, snimio Vladimir Petek).ⁱ Šta je bilo u tih 16 metara, koji traju oko minut i dvadeset sedam sekundi Petekove "verzije dva" trebalo je pitati nekog od onih koji su prisustvovali toj projekciji. Za potrebe ovoga teksta to sam i uradio, međutim, izgleda da se niko toga sa sigurnošću ne seća.ⁱⁱ Ali zašto "verzija dva" u naslovu? Već sam naveo Tomove reči da je on (Tom) lično, kao kameraman snimio poslednje, treće poglavlje i da je taj deo ostao isti, a da je ostalo "podrkano". Postoji moguć-

¹⁴ SKC je skraćenica za Studentski kulturni centar u Beogradu.

¹⁵ *Filmforum* br. 2, SKC, Beograd, jun 1971. Inače, kao oznake za dužinu ili trajanje filmova u ova dva Petekova programa koriste se različite skraćenice: "min." za minute, "m." verovatno za metre i "met." za metražu. Ipak je skraćenica "met." za metražu daleko najupotrebljivija.

¹⁶ APFRT je akronim za Akademija za pozorište, film, radio i televiziju. (Nap. ur.)

¹⁷ *Filmforum*, br. 2, SKC Beograd, jun 1971. "Slani kikiriki (16 mm, crno-beli, trajanje 26 min), Br. 187 (treba No. 187 [op. S. Š.] 8 mm, kolor, trajanje 12 min) i No. 1. (16 mm. crno/beli, trajanje 30 min) kolažni film u proizvodnji autora."

nost, da ako je film zaista bio podeljen na Petekov i Tomov deo, da je Petek "provrteo" svoju, novu "verziju dva" sačinjenu od prve polovine filma, koju je Petek snimio kao kamerman. Uočio sam da je u ostacima međunatpisa *courier* verzije koje sam imao, u sceni na bolničkoj terasi korišćen samo deo scene od izlaska čoveka sa štakama pa do odlaska čoveka sa rukom u gipsu ka ulazu u bolnicu. Prvi kvadrat filma u *courier* verziji ostataka, zalepljen za kraj natpisa "realizovali", je kvadrat u kojem vidimo čoveka sa štakama. Poslednji kadar terase u toj verziji ostataka je zalepljen posle međunatpisa "samouvjereno" i predstavlja početnu fazu odlaska čoveka sa slomljenom rukom u zgradu bolnice. Kada sam izmerio koliko taj čitav deo traje u "konačnoj" rekonstruisanoj verziji filma, bez međunatpisa, izdatoj na DVD-u *Tomislav Gotovac* Hrvatskog filmskog saveza, ispostavilo se da je to svega 75 sekundi! Deo sa zumom na zid u "konačnoj" verziji traje 45 sekundi. Ali natpis "gledajući" na kraju zida iz ove *courier* verzije, završava se 20 sekundi ranije od istog kadra u "konačnoj" verziji. U scenu na terasi, u *courier* verziji, umontirani su svi natpisi, uključujući i "samouvjereno", izuzev natpisa "gledajući", koji imam samo na kraju zuma na zid (možda je bio i na početku zida, ali taj ostatak nemam). Pošto u ostacima verzije sa *courier* fontom, koju je Petek očigledno napravio kao bržu "verziju dva", da ne bude "dosađivanja" (kako je S. Novaković napomenuo u jednoj svojoj kritici)¹⁸, ukupan broj sačuvanih kvadrata svih mutacija iznosi 80, bez naslova filma, uz pretpostavku da dodamo još pola od broja postojećih kvadrata na račun onoga što eventualno nedostaje, dobili bi smo 120 kvadrata natpisa špice i međunatpisa, što je oko 5 sekundi. I, sad odjednom stižemo do toga da je veoma moguće da je "verzija dva" bila oko "16 met." ili oko 1 minut i 27 sekundi. Jer verovatno je i segment na terasi, sa čovekom na štakama bio kraćen tu i tamo, po potrebi, tako da nije uzeo punih 75 sekundi kao u rekonstruisanoj "konačnoj" verziji, već možda 60–70 sek. maksimum. Tako da ako izračunamo, dolazimo do trajanja filma od $60 + 25 + 5 = 90$ sekundi = 16.5 metara 16 mm filma!¹⁹ Znači, možda je Petek ipak prikazao samo taj prvi deo filma, u kom je on bio kamerman, pa je pri svađi i podeli filma između njega i Toma, taj deo ostao njemu (prva dva poglavlja – terasa i zum na zid, sve sa špicom i međunatpisima, završno sa "gledajući" posle zida krupno). On ga je "popravio", ubrzao i nazvao ga upravo zato *Prije podne jednog fauna* (verzija dva). Čemu ovoliko cepidlačenje, zapitaće neko. Pa radi se o programskom delu, filmskom manifestu, čije je postavke iskazane u natpisima, koji više nisu u postojećoj verziji filma, Tom potvrđivao čitavog života svojim umetničkim radom. Zato sam ubeđen da je potrebno da pored ove, postojeće verzije filma, postoji i ona sa natpisima – rekonstruisana verzija najsličnija onoj iz 1963. Ako ni zbog čega drugog, onda zbog praćenja i razumevanja načina na koji je tekao proces formiranja završne verzije, ili pak proces razvoja Tomovog stvaralačkog ukusa. Suočen sa otkrićem da su se između 1958. i 1963. u svetu pojavili još neki filmski eksperimenti minimalističkog usmerenja,²⁰ i da sa svojim filmom pripada veoma ranoj fazi onoga što je P. Adams Sitney nazvao "strukuralističkim filmom", možda mu je, na kraju, postojanje natpisa zasmetalo kao neka vrsta "slanja poruke", što je filmu, po njegovom tadašnjem uverenju, nametalo značenje i kvarilo apstraktnost minimalističke forme. Da bih nastavio ovo razmatranje sudbine filma *Prije podne jednog fauna*, predlažem da pogledamo šta su Petek i Tom dali kao prilog filmografskom delu podataka o *Faunu* u već spomenutom programu *Filmforuma*. Uz podatke o tom filmu

18 *Filmforum*, br. 2, SKC Beograd, 1971.

19 Videti ilustraciju sa ostacima međunatpisa i uporednom minutažom konačne verzije.

20 Vidi u Slobodan Šijan, 2009, *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik, str. 11–13.

prikazanom u Petekovom programu, stoji citat iz impresionističko-poetskog prikaza Slobodana Novakovića u kom parafrazira Saint-Exuperya: "Svi ispucali zidovi sličje jedan drugome, svi pejzaži su slični, a o ljudima i da ne govorimo — znači dosađujemo se po malo, ali, ako neko kamerom pripitomi jedan delić materije, tada naš život ozari neko malo sunce. Mislim da su autori filma *Prijepodne jednog fauna* gledajući očima kamere, uspeli da upoznaju i pripitome jedan zid i jedan svakodnevni pejzaž. Zato su i zaslužili nagradu."²¹ Treba svakako napomenuti da se ovaj prikaz ne odnosi na Petekovu "verziju dva", ma šta ona predstavljala, već na originalnu verziju iz 1963. Ali slični citati iz filmskih kritika stoje uz gotovo svaki film u programu Petekove retrospektive, pa je zato logično zaključiti da oni potiču iz njegove lične dokumentacije, tako da sam izbor tog citata pokazuje nerazumevanje suštinskih inovacija u *Faunu*, i kao da govori o Petekovom nerazumevanju značaja minimalističke strukture ovog filma. Uz prilog Tomovoj filmografiji u istom broju *Filmforum*, uz filmografske podatke dati su samo još oni o nagradama.²² Petekovo isticanje citata iz Novakovićeve kritike u kojem se uopšte ne govori o strukturi filma, upoređeno sa Tomovim detaljnim obrazlaganjem strukture²³ pa i upotrebe međunatpisa,²⁴ dovoljno govore u prilog tome da je odlučujuću ulogu u oblikovanju originalne verzije filma imao Tom. Međutim, u periodu između 1972–73. kada je kod mene u stanu rekonstruisao rasparčanog *Fauna*, Tom je dosnimio i nove međunatpise koje je sam nacrtao, pomalo nalik onim sovjetskim, i njima je zamenio stare, stvarajući tako još jednu "međuverziju" filma sa nanovo dizajniranim međunatpisima. Na početku te "međuverzije" *Fauna* bila su dva novonastala natpisa špice, razdvojena crnim blankom: "©1963 Tomislav Gotovac" i "Prije podne jednog Fauna", koja su još uvek u filmu, u "konačnoj" verziji, ali tada su nastali i novi međunatpisi sa već navedenom rečenicom – manifestom "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući", koje je Tom nacrtao. Na njima je, za razliku od drugih postojećih verzija filma, ta rečenica bila podeljena na tri mutacije. Ja imam kontakt kopije delova 16 mm filma na kojima se vidi gde su ti novi međunatpisi bili umontirani. Te fotografije dokazuju da je ta "međuverzija" postojala, i gde su ti novi međunatpisi bili postavljeni. Prvi deo rečenice "Potrebno je živjeti" je bio postavljen pre prvog kadra na bolničkoj terasi – faza pokreta na fotografiji posle tog međunatpisa je identična onoj u prvom kvadratu scene na terasi bolnice, rekonstruisanoj u "konačnoj" verziji koja je ista na svim pominjanim DVD izdanjima trenutno u opticaju. Znači, stajao je posle drugog natpisa špice, verovatno umesto onog crnog blanka iz "konačne" verzije. Da je Tom smatrao rečenicu "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući" svojim manifestom, znači da se nije nje odricao (što bi se moglo pomisliti zbog njenog kasnijeg izbacivanja iz filma) jasno je i zbog stavljanja znaka © na prvi deo rečenice u ovoj novoj mutaciji, kao čina prisvajanja te rečenice.

²¹ *Filmforum*, br. 2, SKC, Beograd, jun 1971, str. 10. Videti i duži Novakovićev tekst iz kog je preuzet navedeni citat u *Knjiga GEFFA 63*, Organizacioni komitet GEFFa, Zagreb 1964.

²² *Ibid.*, str. 17, "Četiri nagrade na GEFF-u 1963, druga nagrada na Međunarodnom festivalu amaterskog filma u Beogradu 1964, zlatna medalja u žanru eksperimentalnog filma na saveznom festivalu amaterskog filma u Ljubljani 1964, Grand-Prix na prvom republičkom festivalu amaterskog filma SRH 1964."

²³ Hrvoje Turković i Goran Trbuljak, "Sve je to movie – razgovor sa Tomislavom Gotovcem" i Tomislav Gotovac: "Filmografija", *Film*, br. 10–11, 1978.

²⁴ Tomislav Gotovac, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti, str. 23, 28.

Prije podne jednog fauna

p. 1

VERZIJA 3

VERZIJA 4

VERZIJA 1

VERZIJA 2



0:36



0:36



0:43



0:54



1:24



1:41



Prije podne jednog fauna

p. 2

VERZIJA 3

VERZIJA 4

VERZIJA 1

VERZIJA 2



1:45



2:13



2:13



2:27



2:27



2:43



2:43



Prije podne jednog fauna

p.3

VERZIJA 3 VERZIJA 4

VERZIJA 1

VERZIJA 2



2:53



3:02



3:48

3:27



3:48



3:52



5:36



7:25



7:28

Zbog svega navedenog, ni jedna verzija sa nanovo crtanim međunatpisima ili slično dizajniranom špicom ne može se datirati samo u 1963. godinu. Drugi novi međunatpis je glasio: "samouvjereno" i stajao je, što je iznenađujuće, ispred drugog bloka u filmu, koji se u celosti sastoji od jednog kontinuiranog kadra – laganog zuma ka ispucalom zidu. Ovo je iznenađujuće jer je sam Gotovac tvrdio da je taj "drugi blok" bio "uokviren" poslednjim natpisom "gledajući", jednim na početku tog kadra i jednim na kraju kadra. Međutim, on sam je u verziji koju je osmislio kao svoju prvu rekonstrukciju uništenog filma, nacrtao mutaciju "samouvjereno" i stavio je pre centralnog, drugog dela filma sa zumom ka zidu. Da li je to bila nova ideja, ili je tako u stvari bilo logično, i možda i u originalnoj verziji filma, teško je utvrditi. Treći međunatpis "gledajući" je takođe zanimljiv slučaj. Svi ostali novi natpisi i međunatpisi osim tog, poslednjeg, urađeni su crnim slovima na belo pozadini (doduše više sivkastim nego crnim), a "gledajući" je iskopiran u negativu, i umontiran tako u film, znači sa belim slovima na crnoj pozadini. Ali ono što je još neobičnije je da na jednoj kontakt kopiji taj natpis dolazi između završetka "drugog bloka" sa detaljem zida (na kraju zuma) i početka "trećeg bloka" na trgu, a da sam u ostacima isečenih natpisa iz filma našao bukvalno dva acetonom slepljena kvadrata, od kojih je prvi završetak istog takvog natpisa "gledajući" a drugi — najširi plan trga, sa kapelicom levo u kadru i muškarcem i ženom desno od parkiranog automobila. Ovako širok kadar ne postoji u "konačnoj" verziji i on može biti početak sedmog segmenta trećeg bloka filma, jer muškarac drži ruku na isti način kao i u tom kadru, u kojem inače kreće zum ka napred. Na kraju, pre zaključka ovog obimnog "kvadrata", u kojem je i bukvalno bilo dosta reči o mnoštvu kvadrata, treba nešto reći i o onim *abadi* ostacima starih natpisa iz *Fauna*. Njih ima samo tri, ali im je karakteristika to da su sačuvani u celoj dužini, znači na po četku i na kraju svakog natpisa ima po jedan kvadrat susednog kadra za koji je natpis bio zalepljen. Prvi međunatpis je "potrebno" (33 kvadrata) i postavljen je između prvog prizora terase, istina slabo vidljivog i dela kadra u kojem je krevet već izguran sa terase, a pre pojave čoveka sa štakama. Drugi međunatpis "JE" (22 kvadrata), postavljen je pre pojave čoveka sa štakama i odmah posle tog natpisa je kvadrat u kojem se on pojavljuje. Treći natpis "živjeti" (35 kvadrata) urezan je brzo posle toga, na ono mesto gde "bolničar" pomaže čoveku sa štakama da podesi ležaj. Posle natpisa, kvadrat se skoro neposredno vezuje na tu radnju. Po ovim oskudnim informacijama, ali i po ritmu presecanja radnje na terasi i dužini natpisa, moguće je da su upravo ovo ostaci iz "originalne" verzije *Fauna*. Mislim da je Tom iz ove kopije uspeo da rekonstruiše najveći deo radnje na terasi bolnice, jer, kako se izrazio "Čitav blok je jedan prizor, ali je na nekoliko mjesta izvađeno 2-3 fotograma".²⁵ Sve govori u prilog zaključku da je verzija *Fauna* bez rečenice "Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući" formirana pre izlaska časopisa *Film* br. 10–11, znači pre 1978, gde Tom govori o izbacivanju međunatpisa, a pogotovo što se trajanje *Fauna* u "Filmografiji", tu objavljenoj, navodi kao 9 minuta, što je približno trajanju verzije na danas dostupnim DVD-ima.ⁱⁱⁱ Možda je Tom izbacio nove međunatpise jer su bili isuviše "izdizajnirani", njihova bela pozadina je razbijala koheziju filma i ukazivala na naknadne intervencije u samoj strukturi filma što je on nepogrešivo osetio. Verzija bez međunatpisa dobila je konačan oblik, verovatno 1977. godine u vreme izrade kopije filma *Glenn Miller I (Srednjoškolsko igralište I)*, kada je, možda, Tom koristio budžet tog filma da uz njega izradi i novu "svjetlotonsku" kopiju *Fauna*, ali verovatno i ostalih filmova beogradske trilogije, dodajući svim

25 Tomislav Gotovac: "Filmografija", *Film*, 1978, br. 10–11, str. 75. Pregledajući detaljno rekonstruisanu scenu na terasi, pokušavajući da utvrdim koliko ima *cut-jumpova* (našao sam ih svega 4), odjednom sam shvatio da se radi o hiruškom odeljenju ortopedske bolnice. Dok sam pisao ovaj tekst i sam sam bio pacijent ortopedije u Beogradu. Čitava desna noga mi je bila imobilisana zbog "distorzije kolena", koristio sam štake, a u početku i onaj krevet sa točkicama, koji je glavno "prevozno sredstvo" za pacijente. Crni humor, ali sam bolje razumeo težinu Tomove situacije, mada je on radio u računovodstvu Vinogradske bolnice. "Faun" je u svakom slučaju radio u prilično depresivnom okruženju, koliko god da se bolesnici na terasi "zezaju", a dvojica se čak i "mačuju" štakama u jednom trenutku.

tim filmovima, preko uvodnih blankova, istu najavnu zvučnu špicu Glenn Millerovih radio emisija.^{iv} Na osnovu svega prethodno utvrđenog, mislim da se može govoriti o četiri različite verzije filma *Prije podne jednog fauna*. Pri datiranju ovih verzija, imajući na umu i misterioznu "verziju dva" Vladimira Peteka, prikazanu u SKC u Beogradu 1971. trebalo bi primeniti metodu korišćenja originalne godine nastanka filma i godine nastanka verzije.

Verzija 1: Originalna verzija je ona od 12, tj. od 11 min. i 20 sec, sa starim međunatpisima iz 1963 (*abadi* ili neki sličan font). *Verzija 2: Petekova verzija dva* (1963/1971, *courier* font), ukoliko je uopšte bila drukčija, bila je rezultat svađe autora, ona je prikazana u okviru Petekove retrospektive u Beogradu, dužine 16.5 met. ili 1 min. i 30 sek.²⁶ *Verzija 3: Međuverzija*, sa novim Tomovim međunatpisima je iz 1963/1972. i traje 12 min.²⁷ A *Verzija 4: Konačna verzija*, bez međunatpisa ali sa novim natpisima najavne špice iz 1972, i koja na početku, preko blanka, ima radio špicu Millerove petnaestominutne radio emisije *The Chesterfield Moonlight Serenade* (vidi Kvadrat 15 ovoga teksta) mogla bi se datirati kao 1963/1977. i ta verzija traje 9 min., sve sa blankovima i novom muzičkom špicom. I na kraju, evo jednog mogućeg predloga za rekonstrukciju originalne verzije filma. Kao prvo, ja bih se opredelio za font Abadi MT Condensed Light kao najbliži onome iz originalne *Verzije 1*, svetla slova na tamnoj pozadini. Međunatpisi kojima se u verziji filma *Prije podne jednog fauna* iz 1963 iskazivala rečenica—manifest mogu se sistematizovati sledećim redom koji je potrebno spraviti i sa *jump cut*-ovima u kadru terase i ostalim postojećim kadrovima:

1 NATPIS: PRIJE PODNE JEDNOG FAUNA

**2 NATPIS: realizacija:
T. GOTOVAC
V. PETEK**

3 TERASA BOLNICE

PACIJENT 1 sa desnom rukom u gipsu upravo je izvukao na terasu krevet sa točkovima sa kojeg se PACIJENT 2 spustio na ležaj. Ovaj sa slomljenom rukom vraća krevet u bolnicu ali krevet zapne o prag vrata, pomaže mu drugi pacijent ili BOLNIČAR (nije jasno jer deluje zdravo). Na terasi su još PACIJENT 3, koji stoji naslonjen na ogradu i PACIJENT 4, koji već leži u svojoj ležaljci. ŽENA 1 prolazi ulicom u prednjem planu, vidljiva samo do ispod mišica, kada napusti kadar, onda je prvi rez na:

4 MEĐUNATPIS: POTREBNO

5 TERASA BOLNICE

Onaj zdravi BOLNIČAR (ili pacijent) stoji ispred vrata, kreveta više nema, onaj sa slomljenom rukom ga je valjda ugurao unutra, a ovaj zdravi ide na drugi kraj terase, u levoj strani kadra i izlazi iz kadra.

6 MEĐUNATPIS: JE

7 TERASA BOLNICE

Onaj zdravi BOLNIČAR (pacijent?) se vratio PACIJENTU 4 do vrata i pomaže mu pognut, iza njega stoji ČOVEK SA ŠTAKAMA koji je u međuvremenu izašao na terasu.

²⁶ Datum je ipak ograničen 1971. godinom jer ne znamo sasvim sigurno šta je tačno prikazano, i kada je verzija nastala. Ipak, sve ovo ide u prilog pretpostavci da je Petek tada, 1971, pošto su on i Tom "izgladili odnose", po svedočenju Mihajla Ilića u telefonskom razgovoru samnom, dao Tomu "svoj deo" i da je onda Tom već 1972, montirao "međuverziju", tj. "verziju tri".

²⁷ *Tomislav*, katalog, Galerija SKC, Beograd decembar 1976. 12 minuta je možda "zaokružena" minutaža, ili je razlika u odnosu na dužinu prve verzije koja je po Peteku "11:20" (vidi fusnotu br. 20) nastala tokom ubacivanja novih međunatpisa.

8 MEĐUNATPIS: ŽIVIETI**9 TERASA BOLNICE**

Ispravljani BOLNIČAR odlazi u drugi, desni ćošak terase i podešava položaj kreveta za ČO-VEKA SA ŠTAKAMA. Međutim, ovaj počinje da se zafrkava sa PACIJENTOM 2 i to se pretvara u neku vrstu mačevanja štakama. BOLNIČAR 1 sada prelazi opet na drugi kraj terase sa leva na desno, opet izlazeći iz kadra. Onaj sa slomljenom rukom se pojavljuje opet na vratima izvlačeći novog PACIJENTA 5 na krevetu sa točkicama. Krevet zapinje za prag vrata i on ide na drugi kraj kreveta da ga malo podigne.

10 MEĐUNATPIS: SAMOUVJERENO**11 ISPUICALI ZID**

LAGANI ZOOM od šireg plana izpuclog zida ka užem planu jednog dela sa kojeg je otpao malter.

12 MEĐUNATPIS: GLEDAJUĆI**12 MALI TRG**

LAGANI ZOOM OUT od prostora uokvirenog debljim stablom u levoj ivici kadra i parkiranim autom u desnoj ivici. Kroz šoferšajbnu automobila jedva možemo da vidimo nastavak akcije kojom se ovaj film i završava – ŽENA 2, zamiče iza auta. ZOOM IN dok jedan spaček skreće sleva u desno oko skvera. Reaz na:

a. CRNI BLANK.

b. LAGANI ZOOM OUT do šireg plana trga u čijem se levom kraju vidi ztaro zdanje nalik na kapelu sa lepom metalnom kapijom. U desnom delu kadra ŽENA 2 stoji sa DEVOJKOM koja maše obema rukama napred nazad, ne podižući ih u vis. U prednjem planu prolazi automobil. Rez na:

c. BELI BLANK.

d. BRZI ZOOM OUT. Prolazi auto, ZOOM IN. Rez na:

e. CRNI BLANK.

f. BRZI ZOOM OUT do šireg plana, ŽENA 2 stoji sama. Kratko. Rez na:

g. BELI BLANK.

h. ZOOM IN od šireg, ŽENA 2 sama / Jump cut/ ŽENA 2 sama, prolazi spaček i odlazi u dubinu ulice. ZOOM stiže do užeg plana. LAGANO ZOOM OUT do šireg plana, ŽENA 2 i dalje sama. ZOOM IN – neko joj prilazi, ona se okreće, kao da je primrtila kameru, ali – ZOOM IN to gubi iz kadra. AUTomobil prolazi iza njih u dubinu ulice. BRZI ZOOM OUT do širokog – neko prilazi ŽENI 2. Rez na:

i. BELI BLANK.

Široki plan, ZOOM IN. MUŠKARAC u beloju košulji odlazi niz ulicu, ŽENE 2 nema. Auto odlazi po dubini. ZOOM OUT od užeg plana. Rez na:

j. CRNI BLANK ILI PONOVLJEN NATPIS: GLEDAJUĆI

Široki plan. Žena 2 i VISOKI ČOVEK. ZOOM IN. Rez na:

k. CRNI BLANK.

m. BRZI ZOOM OUT do širokog plana, ŽENA 2 i VISOKI ČOVEK. Rez na:

n. CRNI BLANK.

o. LAGANI ZOOM OUT, tricikl sa nameštajem odlazi po dubini uluce. LAGANI ZOOM IN. LAGANI ZOOM OUT, sada do širokog plana. Opet su u kadru dve žene. žena 2 i devojka. Rez na:

q. BELI BLANK.

p. BRZI ZOOM IN. Dve Žene i dalje. Rez na:

r. CRNI BLANK.

- s. ZOOM OUT. U dubini ulice vidim dve ljudske figure, jedna nešto radi, ili čisti ulicu ili lopatom nešto skuplja. Rez na:
- t. CRNI BLANK.
- u. LAGANI ZOOM OUT. U prednjem planu prolazi auto, levo desno. DEVOJKA sama u kadru.
- v. BELI BLANK.
- w. Široki plan. Devojka je sama, vidi nekoga. LAGANI ZOOM IN. Ona izađe desno iz kadra. Kamion prolazi desno — levo veoma blizu kamere FULL FRAME. Odsjaji svetla na karoseriji. ZOOM IN LAGANO. ŽENA 2 se pojavi iza drveta u levoj ivici kadra, zastane, osmatra onda prelazi ulicu i zamiče iza onog parkirano automobila sa početka trećeg dela filma. Rez na:
- y. CRNI BLANK.

Kvadrat 8: recycling & ready-made

Zvuk u *Fauna* je posebna priča: suprotstavljanjem soundtracka iz filma *Živeti svoj Život* Jean-Luc Godarda u prvom delu *Fauna soundtracku* iz filma *The Time Machine* Georgea Pala u trećem, završnom delu filma, Gotovac je uveo upotrebu "zvučnog *ready-made-a*" u svoj film-manifest²⁸ (srednji deo filma nema zvuk, što je takođe, po njegovim rečima, inspirisano špicom istog Godardovog filma). Suprotstavljanjem zvuka iz novotalasovskog filma zvuku iz holivudskog filma, Tom već tada uspostavlja vrednosnu jednačinu između "umetničkog" i "komercijalnog" filma, dihotomiju, ili "jedinstvo suprotnosti, koje će obeležiti čitav njegov opus. *Prije podne jednog fauna* nije jedini film koji je Tom menjao i doradivao tokom vremena. To inače nije neuobičajen postupak, kako u filmskoj praksi tako i u praksi ostalih umetnosti. Najznačajnije izmene je doživeo *Plavi jahač*, središnji film iz njegove beogradske trilogije *Pravac – Plavi jahač – Kružnica*. Naslov toga filma glasi *Plavi jahač (Goddard – Art)*,²⁹ s tim što je "Art" stajao kao referenca na čuvenog džez bubnjara Arta Blakeya.³⁰ E sad, kada sam ja prvi put gledao *Plavoga Jahača* u njemu je zvuk činila Blakeyeva muzika sa dosta solo partija na bubnjevima. I ne samo to: između kadrova – švenkova iz ruke po licima ljudi u kafani – bili su umontirani švenkovi po detaljima grotesknih lica sa Goyinih grafika iz njegovog poznatog ciklusa *Los Caprichos*. Grafike su na neki način kvarile čistotu koncepta filma, koji je i homage poznatoj modernističkoj slikarskoj i umetničkoj grupi iz Münchena *Der Blaue Reiter*, začetniku ekspresionizma početkom druge decenije dvadesetog veka. Ali Goyine grafike su davale filmu neku vrstu prihvatljive socijalne kritičnosti i stvarale utisak da tu ipak ima nekog sadržaja, ako ništa drugo onda onog pripisanog Goyinim grafikama. Zato je taj film i dobio nekoliko značajnih nagrada u svoje vreme. Međutim, suočen sa formalnom čistotom strukturalističkih filmova koji su dolazili sa zapada Tom je shvatio da Goyine grafike odmažu njegovoj osnovnoj ideji, koja jeste u sebi sadržavala socijalni komentar i kritiku, ali ne takvu, uvijenu u već prihvaćenu Goyinu "visoku" umetnost. I tu je opet došlo do genijalne Tomove upotrebe *ready-madea* kakvu je otkrio još u filmu *Prije podne jednog fauna*.³⁰ On je uklonio Goyine grafike iz filma u potpu-

²⁸ Hrvoje Turković, 2001, "Pitanje ready madea", *Vijenac*, god. XII, br. 182, 22. II. Uvodeći ovaj termin Turković inače ne spominje *Prije podne jednog fauna*, već svoju analizu zasniva na verziji *Plavog jahača (1964-1978)* i Gotovčevog filma *Glenn Miller I: srednjoškolsko igralište I (1977)*.

²⁹ Tomislav Gotovac, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti, str. 304.

³⁰ Upotrebu "zvučnog ready-madea" u filmskom delu treba shvatiti šire od česte prakse u amaterskom filmu da se uz film "pušta" već gotova muzika radi specifičnog "ugodaja". "Ready-made" po Turkoviću "deautomatizira percepciju ljudi" što je, kako Hrvoje citira Šklovskog, Tinjanova i druge ruske formaliste, "zadaca umjetnosti" ("Pitanje ready madea", *Vijenac*, 2001, br. 182). Međutim Tom Gotovac i ovo dovodi u pitanje radovima kao *Osjećaj 6* u kojem nas odsustvom pokretne slike, a prisustvom samo plave, flah boje na ekranu, primorava da se usredsredimo samo na preuzeto muzičko delo kao ready-made koje nam pušta uz tu boju.



TOMISLAV GOTOVAC (1937-2010)

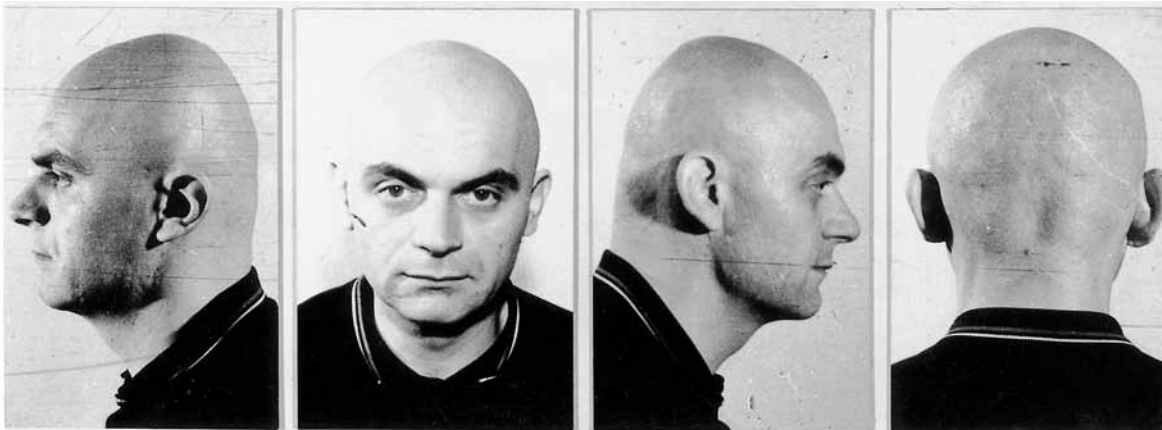
64 / 2010

Prije podne jednog Fauna, 1963.

nosti, ali da bi zadržao onu dimenziju društvene kritičnosti koju je taj film imao u svojoj početnoj ideji on izbacuje i muziku Arta Blekaya i zamenjuje je sa *ready-made soundtrackom* čuvene američke televizijske vestern serije *Bonanza*, zadržavajući i muziku i dijaloge iz serije, očigledno malo domontirane tako da veoma labavo legnu tamo gde treba. Na taj način je on ostvario, po mom mišljenju, jedno od najsnažnijih i najmodernijih filmskih dela o odnosu običnih ljudi i ideologije. Vizuelna potka kafanskih likova beogradskih propaliteta, očišćena od kvazi umetničke upotrebe Goyinih grafika i kombinovana sa američkim kič patriotizmom, rasizmom i psihologijom linča, kojima je engleski dijalog *Bonanze* protkan, postala je centralno delo Tomove trilogije, čineći je jednim od najznačajnijih i najkompleksnijih dela modernog filma šezdesetih godina.^{vi} Postupkom dorade, Tom se koristio i u *No. 1*, (često navođenom i kao *Br. 1*) kolažnom filmu, u nastajanju od 1962, kojem je sve do 1972. dopunjavao i menjao strukturu i dužinu, ubacujući nove materijale (recimo *gay* poljubac iz studentskog filma *Gojka Škarića* iz 1969. u kojem se Gotovac ljubi u usta sa Rusomirom Bogdanovskim), ili pak izbacujući neke stare delove.^{vii} Takođe treba spomenuti i dva duža filma kolažne strukture iz poslednje decenije Tomovog života: *Dead Man Walking* u produkciji Hrvatskog filmskog saveza (2002) i *Salt Peanuts – Hot Club of France* (2007) Doma kulture Studentski grad u Beogradu, u kojima je Gotovac reciklirao razne svoje filmske materijale i one u kojima se on pojavljuje, ili pak svoje amaterske, nezavisne i studentske filmove. U prvom filmu se našlo i oko dva minuta snimljene Tomove akcije "pravimo film", koju je Tom snimao u ateljeu Marine Abramović u Beogradu, za Drugi program Bavarke televizije 1970, o beogradskoj umetničkoj sceni, i kasnije od dobijenih materijala sklopio petnaest minutni film pod nazivom *Slikar, model, snimatelj*^{viii}. U filmu *Dead Man Walking* Tom praktično pravi svoju verziju *Plastičnog Isusa*, premontiravajući taj film po sopstvenom nahođenju, i ubacujući neke svoje rane filmove u celosti (*Ella*, 1965) ili njihove delove (*No. 1*, 1962/1972), ali i inserte iz filmova svojih kolega, kinoamatera iz Zagreba i studenata iz Beograda. Fokus ovoga filma je pre svega na političkim i ideološkim sadržajima epohe koja je formirala njegovu generaciju, uključujući NDH, Tita, 68', Hitlera, Amerikance i Sovjete, sve to uokvireno u priču o potenciji i agresiji, ali i sopstvenom političkom iskustvu i konačno — gubljenju snage i starenju. U *Salt Peanuts – The Hot Club of France*, svom poslednjem kompilacijskom filmu, on tematski objedinjuje svoju beogradsku APFRT produkciju filmova u kojima dominira erotska dimenzija, smeštajući ih u kontekst seksualne revolucije šezdesetih ali i naglašavajući političku dimenziju tog perioda upotrebom zvuka i filmofilskih referenci (Pogačić, kinoteka, Hawks, *Rio Bravo*, muško prijateljstvo "male bonding" itd.), praktično dovršavajući, naknadnom obradom zvuka, niz filmova koje je prvobitno snimio nemo. Na primer, *Villem II*, 8 mm film sa Lazarom Stojanovićem i Tomom kao glumcima, iz kojeg je njegov profesor Saša Petrović (kako je to precizno uočio Greg DeCuir u svojoj doktorskoj disertaciji o crnom talasu)³¹ pozajmio scenu za svoj film *Majstor i Margarita* (1972) u kojoj Margarita stavlja malu sliku Majstora preko svoga oka, što je referenca na sličan trenutak u Tomovom studentskom filmu kada Lazar stavlja malu sliku Gotovca preko svoga oka. Verziju ovoga filma Tom je u potpunosti ozvučio i možda i domontirao, tako da se ona može smatrati drugom, završnom verzijom filma *Villem II* (1969/2007). Zatim, naknadno ozvučene verzije studentskih filmova *Peeping Tom* (1969/2007) i *No. 187* (1970/2007)³², takođe možda domontirane. *Salt Peanuts – The Hot Club of France* je presecan scenama iz Gotovcu omiljenih filmova, recimo krupnjacima iz *Mesta pod suncem* Georgea Stevensa, špicom iz *Živeti svoj život* Godarda – pro-

31 Greg DeCuir Jr., *Yugoslav Black Wave*, doktorska disertacija na FDU u Beogradu iz 2010, uskoro treba da bude objavljena u izdanju Filmskog centra Srbije.

32 Ovaj film se često navodi kao *Br. 187*, ali u samom filmu, naslov *No. 187* je napisan crvenom bojom na golim leđima glumice Danice Mirković.



Glave, serija od 12 fotografija, 1971.

64 / 2010

TOMISLAV GOTOVČEVIĆ (1937–2010)

filma lica koji su mu bili inspiracija za seriju fotografija *Glave*, u filmu je i predratni dokumentarac o Beogradu i to na početku, da uspostavi "mesto zbivanja". Film obiluje čitavim nizom interesantnih intervencija u zvuku, gde pored već spomenute nahsinhronizacije studentskih filmova, nailazimo na razne zvučne zapise radio prenosa značajnih govora istoriskih ličnosti, što sve gradi beogradski kontekst u kojem je nastajao jedan specifičan opus Gotovčevih filmova u kojem dominira krajnje slobodno poigravanje sa seksom i politikom. U filmu *Peeping Tom* pojavljuju se elementi stripa *Johnny Hazard* sa zlim Japancima i spominjanjem reči "film" u jednom balončiću. Sam film *Slani kikiriki* koji se nalazi unutar ovog kompilacijskog projekta je pak sasvim izmenjen u odnosu na njegovu originalnu verziju iz 1970, tako da se on može smatrati potpuno novim filmom istoga naslova, ali kombinovanog godišta (1970/2007), jer u sebi sadrži scene iz poznatih filmova koji su inspirisali scene koje je Tom snimio u prvoj verziji, i to paralelno montirane, tako da Tom ovim novim *Slanim kikirikijem* objašnjava šta je hteo onim starim iz 1970. Da ne bude zabune, znači, postoje tri filma: *Slani kikiriki* (1970), *Slani kikiriki* (1970/2007) koji je samo deo trećeg filma *Salt Peanuts – Hot Club of France* (2007). Projekcija filma *Salt Peanuts – Hot Club of France*, u Domu kulture Studentski grad u Beogradu, 31.5.2007. izazvala je i nacionalistički ispad ekstremističke grupe "Obraz" koja je, prema kazivanju očevidaca autoru ovoga teksta, prekinula projekciju uzvicima "Nećemo ustaški kurac u Srbiji!" i sl. Reakcija je usledila posle prvog pojavljivanja ozvučenog inserta iz *Obiteljskog filma I*, koji se koristi kao lajtmotiv kroz čitav kompilacijski *Salt Peanuts*. Prisutni gledalac Branko Vučićević se upustio u razložan dijalog sa izgređnicima o golotinji u umetnosti i golotinji na raspeću, ali bez uspeha. "Ne znamo ko su oni, osim jednog koji je član Saveza studenata Studentskog grada, i jedne pravoslavne organizacije", izjavio je predstavnik DKSG. U saopštenju te institucije se navodi da je zahvaljujući intervenciji zaposlenih i podršci gostiju i posetilaca programa "incident izmešten iz sale i projekcija nastavljena"³³ Tokom filma *Salt Peanuts* koriste se i neki kadrovi iz *Obiteljskog filma II*, takođe ozvučeni, i montirani u nekoliko drugih filmova gde je trebalo pokazati pravi koitus. Tako da sam na odjavnoj špici i ja potpisan kao jedan od snimatelja uz Juan Carlos Ferro Duque-a i Tomislava Gotovca. Kao reditelj i autor filma potpisan je Antonio Lauer, što je novo ime Tomislava Gotovca (još jedan njegov, završni umetnički projekat). Sve ovo govori o tome da je Tom čitavog života pravio svoje filmove. Sve te verzije su dela za sebe, s tim što se ove poslednje, ugrađene u *Salt Peanuts – Hot Club of France* mogu smatrati onim što je on smatrao završenim i konačno dobrim. Često je upravo u slojevima nove tonske obrade tih studentskih filmova, koji su originalno snimljeni kao nemi, moguće prepoznati elemente koje je Tom učitavao u te filmove, ali koji su isplivali na površinu tek uz osmišljenu zvučnu završnicu.

³³ <<http://vesti.krstarica.com/?rubrika=aktuelno&naslov=nacionalisticki+incident+u+domu+kulture+studentski+grad>>, 12. 9. 2010. – Vidi još i Dejan Ilić, "Mač za bludnike", 6. 6. 2007, <www.feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article>, 7. 10. 2010. O "Obrazu" vidi <http://sh.wikipedia.org/wiki/Otačastveni_pokret_Obraz>.

Kvadrat 9: Zdrav podmladak

TOMISLAV GOTOVAC (1937-2010)

64 / 2010

tomislav gotovac lazar stojanović zdrav pod mladak

LISTA DIALOGA IZ FILMA

Napis: Odbor za postavljanje... Devojka: Jael ti zabogorvo da... Napis: ZDRAV PODMLADAK... Komandir: brigade: Jeste li... Veru: Brcna, Zorica, Rade...

Veru: Rade! Miša: Nemoj tako Vera, I meni je teško, ali... Štaviš da bez... Zorica: Dovoljno se neće str...

Treći brigadir: Kako tu nisi? Pn, dešava, ja baš bilo je... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Veru: Brcna, Zorica, Rade... Napis: ZDRAV PODMLADAK... Komandir: brigade: Jeste li... Veru: Brcna, Zorica, Rade...

Treći brigadir: Kako tu nisi? Pn, dešava, ja baš bilo je... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...

Student: Zovem se Ivan Stojanović, a zavrta me Što... Zeleničnik: Možda Jani nešto...



Kvadrat 10: Otkud Tom u Beogradu?

On je neko ko je imao prilično težak život. Čovek vrlo svojeglav po svojim umetničkim ubeđenjima i opredeljenjima, i vrlo darovit, koji se jednostavno u jednom trenutku krize, posle niza bezuspešnih pokušaja da ostvari neke od tih ideja u Zagrebu, u Kino klubu Zagreb, spakovao i došao ovamo. Pošto sam se svojevremeno bavio kino klubovima i čak je trebalo da radim magistarski rad o amaterskom filmu, znam nešto o tome. Baš sam pre neki dan pričao sa Ilketom (Mihajlo Ilić) na promociji knjige Hrvoja Turkovića *Film, zabava, žanr i stil*, i kada sam spomenuo Akademski kino klub Beograd on mi kaže da je to bilo isto što i Kino klub Beograd. Međutim, po mom mišljenju tu je postojala značajna razlika. Nije to bilo isto što i Kino klub Beograd. A šta ih tu boli? Što većina značajnih amaterskih filmova iz tog perioda u Srbiji imaju špicu Akademskog kino kluba Beograd. A to je sada ono što je nasledio Akademski filmski centar Doma kulture Studentski grad. To su sve bili isti ljudi, koji su se muvali u oba ta kluba, ali da bi snimio film u Kino klubu Beograd ili u Kino klubu Zagreb, ti si odjednom dolazio u situaciju da ti klubovi, kako su se etablirali, počinju da ponavljaju i imitiraju strukture profesionalne kinematografije. Odjednom si morao da podnosiš projekat nekoj komisiji, pa ta komisija u kojoj sede Pera, Mika, Laza čita to, pa diskutuje s tobom... "Da li nam treba ovakav film..." To je potpuno jedan apsurd; a Akademski kino klub Beograd je bio ono: "aha, evo ti traka i idi snimi." I odjednom je ispalo da su u Akademskom kino klubu snimljeni mnogi ključni filmovi. Žika Pavlović je tako za AKK³⁴ snimio *Triptih o materiji i smrti* (1960), Kokan Rakonjac *Zid* (1960), Tom Gotovac je došao u Beograd i snimio filmove *Pravac*, *Kružnica*, *Plavi jahač* (1964), znači tri kapitalna filma u okviru svetskog eksperimentalnog filma "minimalističke" orijentacije. Govorim o ranim šezdesetim godina, znači to je vreme GEFF-a u Zagrebu, vreme Pansinija, Peteka, i Tomislava Gotovca, kao značajnih eksperimentatora. I Tom je u takvoj atmosferi očigledno osetio da ima problem da u Zagrebu progura svoje ideje kroz taj kinoklubaški milje, a otvorio mu se prostor ovde, u Beogradu, gde ga je pozvao Petar Blagojević (Arandelović) ponudivši se da mu on snimi te filmove. I Tom je tako u Akademskom kino klubu Beograd dobio neku traku i snimio ta tri izuzetno značajna filma. Jesu to sve bili isti ljudi, ali ga niko nije pitao za scenarija, nego "hajde, evo ti pa snimi". Znači, nekad je strašno važno da ne postoje te kontrole, komisije, već da se jednostavno po nekom osećaju i prepoznavanju talenta, ljudima dopusti da nešto urade. I to je, u stvari, uvuklo Toma u beogradsku priču. Tu je bio Saša Petrović, tu je bio Mak, autori koje je cenio, i verovatno želeći da promeni život, Tom se nekoliko godina kasnije prijavio na Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, i primili su ga na filmsku režiju. To ga je opredelilo, bio je kod Saše na klasi, dobio je neku stipendijicu da studira režiju i tako je ostao tu.^{ix}

Kvadrat 11: osmice³⁵

Jedne letnje beogradske večeri, posle užasne projekcije japanskog filma *Onibaba* Kaneta Shindoa u bioskopu Doma omladine, izašao sam na ulicu kao isprebijan. Kopija je bila niz udaraca u stomak i glavu i to bejzbol palicom. Skoro potpuno uništena, iskidana, na način koji mogu shvatiti samo poniženi bioskopski posetioci zemalja trećega sveta, umesto na đubretu, ova kopija je završila u mom sirotom mozgu, inicirajući tešku depresiju i potrebu da se bacim sa Savskog mosta. Moj sapatnik te večeri bio je Tom. Vukli smo se beogradskim asfaltom, očajni do boga, tražeći utehu. "Čuj stari, želim ti pokazat svoje filmove..." reče Tom. Gledao sam ga iznenađeno. Družili smo se već skoro pola godi-

³⁴ Skraćenica za Akademski kino klub Beograd.

³⁵ Iz teksta Slobodana Šijana "Tom" napisanog 1997. u Beogradu, *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik.

ne. Bio je to period intenzivnog izgedavanja filmova, svega i svačega. Dve do tri projekcije dnevno. Kao da sam bio inficiran filmofilskom groznicom, potreba da vidim što više, što brže, potpuno me je obuzela. Plus, Tom je imao gotovo nepogrešiv ukus, otkrivao nam je riznicu svetskog filma sa ljubavlju posvećenika koji traži saučesnike u tom divnom zločinu. Iskustvo prakse, gledanje filmova koje bi on predložio, pokazalo se kao sjajna stvar. Ali, svoje filmove nije često pokazivao. Bar ne osmice. Video sam njegova remek-dela, snimljena na crno-beloj šesnaestici za AKK Beograd. Trilogiju *Pravac, Plavi jahač i Kružnica*. Neki od tih filmova prikazivani su u okviru raznih programa jugoslovenskog eksperimentalnog filma. Ali nisam imao priliku da vidim Tomova novija ostvarenja. Poziv da pogledam njegove novije filmove bio je privilegija, neka vrsta priznanja da sam dovoljno sazreo kao filmski gledalac, te da sam zaslužio da i meni pokaže svoj rad. Tom je u to vreme snimao kratke eksperimentalne filmove na 8 mm filmskoj traci. Svaki takav film je postojao u samo jednoj, unikatnoj kopiji, pa je projekcija neminovnim habanjem skraćivala njegov životni vek. Ali, to su bile zlatne godine 8 mm filma u Beogradu i u Jugoslaviji. Bilo je moguće kupiti Kodachrome rolnicu, snimiti je i poslati u inostranstvo na razvijanje redovnom poštom (cena slanja bila je uračunata u cenu filma). Posle nedelju-dve film bi se vraćao, namotan na plastični kotur, sa uredno nalepljenim belim blankom, spreman za projekciju. A projekcija je bila čudo. Jer boje Kodachrome filma su bile kao biseri prosuti po sivilu ovoga grada. Jedina filmska emulzija kojom se Kodak približio nedostižnom Technicoloru. Žute, papirne kesice u kojima su stizale filmske rolnice, izazivale su u meni osećaj sreće, kakav omot omiljene čokolade izaziva kod deteta. Tom je stanovao kod prijatelja, Vukice Đilas i Branka Vučićevića, u Jevremovoj ulici na Dorćolu, u stanu Vukicine majke Mitre. Pošto je došao iz Zagreba u Beograd, na studije, nije imao svoj stan, pa se smestio u maloj devojačkoj sobi koju su mu oni ustupili. Uveo me je u stan na sporedni ulaz, a zatim, kroz kuhinju i u tu sobicu. Bilo je kasno uveče, pa smo hodali na prstima, jer nije želeo da uznemiri svoje stanodavce. Namestio je mali 8 mm projektor marke Eumig na hoklicu i uključio ga bez filma, da bi podesio projekciju. Iako je soba bila mala, projektori ovoga tipa bili su i predviđeni za male prostore, tako da je slika, bačena na suprotni zid, svega dva metra udaljen, bila prilično velika. Iz torbe na podu, Tom je izvadio dve-tri metalne kutije sa filmovima. To su bile kutije manjeg obima, debljine 35 mm filma. Pažljivo je otvorio jednu i pokazao mi sadržaj. U njoj, u plastičnim kesicama, na plastičnim koturima, bile su dve rolnice. Jedna sa namotanim 8 mm filmom koji je želeo da mi pokaže, i druga sa magnetofonskom trakom na kojoj je bio ton za taj isti film. Sve uredno obeleženo etiketama sa nazivima. U kutiji je bilo i zrnce kamfora, "zbog vlage", objasnio je Tom. Baratao je filmom spretno i sa preciznošću koju ne biste očekivali od nekoga tako robustnog izgleda. Ali, kada je film u pitanju, Tom je postajao najpedantniji čovek na svetu. Ušnirao je film u projektor i odnekud izvukao zastareli magnetofon. Namestio je i magnetofonsku traku a zatim je zamračio prozor, da svetiljka iz dvorišta ne bi ometala projekciju. Začuli su se krici iz *Onibabe*, filma koji smo upravo gledali. Brzi švenkovi su se smenjivali sa statičnim kadrovima i zumovima po dvorištu i fasadama kuća u Krajiškoj 29, u Zagrebu – Tomovoj kući. Ljudi su se bavili svojim uobičajenim poslovima a krici japanskih glumaca su odzvanjali kao unutrašnji košmar bezazlenih građana Zagreba. Crvena cigla kuća u dvorištu Krajiške 29 podsećala je na *Prozor u dvorište* ili na špicu *Tragača*, dok je kolor svojom punoćom dosezao čari technicolora pomenutih dela. Bio je to Tomov film 29 iz 1967. Trajao je dvadesetak minuta i bio je čudesno lep. To što je tonska špalta Tomovog filma bila sačinjena od zvukova iz *Onibabe*, filma koji smo upravo gledali, verovatno je i podstaklo Toma da me pozove na projekciju. Da me izvadi iz depresije u koju nas je bacila ta jeziva filmska kopija. Kamera je lutala prizorima dvorišta da bi se uvek ponovo vraćala na onaj isti oronuli zid od crvenih cigala. Osmomilimetarski film! Bila je to specifična umetnost, stvarana da bude pokazana malom broju ljudi. U ovom slučaju: jedan na jedan... Kao da vam neko pokazuje svoj blok sa crtežima. Ili rukopisnu knjigu. Ili svoje pesme. Posebna vrsta komunikacije, u kojoj umesto da razgovaraš sa nekim, ti mu

pokazuješ svoj film. Izražavanje i sporazumevanje filmom, ili još bolje – filmskim jezikom. Druga polovina šezdesetih i prva polovina sedamdesetih bile su zlatno doba 8 mm filma kod nas. To je zaista bila umetnost stvarana za najuži krug prijatelja i poštovalaca. Ali intimnost tih projekcija, bliskost u doživljaju, često samo u direktnoj komunikaciji autora sa jednim gledaocem, to je nešto nezamislivo u drugim oblastima filma. Mislim da je Peter Kubelka, austrijski avangardni filmski stvaralac i jedno vreme direktor njihove kinoteke, potpuno u pravu kada tvrdi da filmove treba čuvati u originalnom formatu i tako ih i prikazivati. Jedno ovakvo iskustvo bilo bi sasvim drukčije kada bi se Tomove osmice prebacile na 35 mm i projektovale na veliko platno. Pravi doživljaj je upravo ovaj – jedan na jedan. Dijalog uz pomoć filma. Posle ovoga filma u boji, Tom mi je pustio jedan crno-beli film. Zvao se *T* (1969, 20 min.). Prvi deo filma sačinjavali su krupni planovi Tomove majke, sestre i nekoliko prijateljica. Intimnost ovih krupnih planova dosegala je nešto što ranije nisam video na filmu – intenzivan osećaj bliskosti kakav postoji samo između majke i sina, brata i sestre. Ljubav, 18 puta u sekundi (film je sniman brzinom 18 kv. sek.). Nežnost, koju može da vidi samo filmska kamera u rukama velikog umetnika. Drugi deo filma činili su kadrovi prolaznika na ulici koji su se smenjivali velikom brzinom. Ovi kadrovi su, za razliku od onih prethodnih, budili snažan osećaj usamljenosti, otuđenosti. Setio sam se Nastasijevićevih stihova iz pesme "Osama na trgu":

*I ja bih u vrevi da vrvim,
osama na trgu me snađe...*

Delovi filma su montirani u kameri, po principu koji je često koristio Jonas Mekas. Odjednom, razumeo sam prirodu ovih filmova. Kao da je Tom sa njima nosio sve što mu je blisko. Oni su bili njegov virtuelni kofer. Odbrana od grubosti sveta. Bilo je dovoljno da, bilo gde da se nalazio, uključi svoj projektor i posmatra svoje dvorište, svoje najbliže, jednom rečju: sve što je voleo. Ćumezi, po kojima je zbog nemaštine često u Beogradu obitavao, nestajali bi pred ovim impresivnim slikama nežnosti. Tom je nosio svoj svet sa sobom i to su bili u najčistijem smislu te reči *home movies*, jer su njegove osmice njegova kuća, prostor u kojem on živi.

Beograd, 1997.

Kvadrat 12: fuck³⁶

Nekoliko godina kasnije, nabavio sam 16 mm Bolex kameru. Tom me je zamolio da mu snimim "jedan obiteljski film", kako je rekao. U to vreme živeo je u jednoj ogromnoj, staroj zgradurini u Dušanovoj ulici u Beogradu. Iznajmljivao je sobicu sa posebnim ulazom, do koje se dolazilo iz dvorišta, uskim, vijugavim, drvenim stepeništem. U sobi: veliki orman, jedan krevet, sto i nahtkasna. Žučkasta platenena roletna na uzanom prozoru, bila je uvek spuštена. Ispod kreveta, stajao je poveći kartonski kofer u kome je, imao sam utisak, Tom držao njemu važne stvari – filmove, umetničke radove, dokumentaciju o svome radu. Preko puta Tomove sobe, nalazilo se zajedničko kupatilo sa WC-om, čija su vrata i prozori bili uokvireni prepotopskim ragastovima ofarbanim debelim namazom braon boje. Iznad i ispod a možda i na tom istom spratu, bilo je još stanara, ali su zasebno stepenište i zaseban ulaz u sobu omogućavali koliku—toliku privatnost, koja nije postojala u Studentskom gradu gde je on ranije boravio ili kod prijatelja, u stanovima u kojima je uvek morao da vodi računa da ne ugrozi privatnost drugih. Tražio je da donesem i stativ, jer je želeo da film počne statičnim kadrovima Dorćola. Živeći u kraju oko Dušaneve ulice, otkrio je lepotu ovog, danas već gotovo potpuno unište-

³⁶ Iz teksta Slobodana Šijana "Tom" napisanog 1997. u Beogradu, *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik.



Cara Dušana 11, serija od 33 fotografije, fotograf Juan-Carlos Ferro Duque 1977.

nog dela grada. Tačno je znao uglove sa kojih je želeo da snimim određene kadrove. Obilazili smo ulicu po ulicu, snimajući isključivo u ravnom delu Dorćola, ispod Dušanove. Verujem da već danas ti snimci imaju određenu dokumentarnu vrednost, pošto je taj deo grada uglavnom porušen. Bili su to široki, statični kadrovi, čija funkcija je bila pre svega, da pokažu gde je Tom živeo. Onda smo snimili nekoliko kadrova zgradurine u kojoj je stanovao. Zatim, nekoliko kadrova iz ruke – kamera ulazi u zgradu sa ulice, prolazi kroz dvorište, penje se uza stepenice do Tomove sobe – sve u jednom kadru, koliko feder Bolexa može da povuče. Isto to, od sobe ka dvorištu i ulici. A onda, ušrafili smo jednu nitrofotku, i nastavili snimanje u sobi. Tomova devojka je bila tu. Krupna i inteligentna žena, potpuno očarana njegovom harizmom i spremna da učestvuje u bilo kakvom eksperimentu koji je on zamislio. Objasnio mi je da ćemo prvo snimiti nekoliko kadrova sa njima u krevetu, a da će oni onda otići do kupatila, i da tamo treba snimiti još nekoliko kadrova. Prišao mi je i zaverenički rekao: "Stari, ti snimaj i ne prekidaš, šta god da se dešava..." Skinuli su se goli i legli u krevet. Snimao sam kako sam znao i umeo, mislim da su to bili švenkovi sa zidova sobe na njih u krevetu, dok su se oni milovali i ljubili. U skućenom prostoru, obilazio sam oko njih, zumirao, švenkovao, šarfirao... Pokrivač je nekako spao sa njih, verovatno ga je on odgurnuo, i primetio sam da Tom ima erekciju. Devojka je blago raširila noge i njegovo spolovilo je uronilo u nju. Uspeo sam i to da snimim. Oboje su bili izrazito svetle puti koja je bleštala, orošena znojem. Ljubavni čin se odvijao pod pljosnatom svetlošću nitrofotke. Po svršetku, prešli smo u kupatilo preko puta Tomove sobe. Njih dvoje su pretrčali hodnik, obavijeni ćebetom. Ja sam prešrafio nitrofotku u predsoblje kupatila. Snimao sam ih kroz otvorena vrata, kako se goli tuširaju, smejući se srećno, ali nisam siguran da je nešto od toga uspelo, mislim da svetlo nije bilo dovoljno dobro postavljeno, a morali smo da žurimo jer je u pitanju bilo zajedničko kupatilo i WC. Svaki čas je neko mogao da naiđe i da vidi šta radimo. Tako je iscurio i poslednji metar negativa. Njih dvoje kao da su se radovali što im je ljubav konačno zabeležena na filmskoj traci. Imao sam utisak da su srećni i uzbuđeni što su filmu dali i poslednji deo svoje intime. I to je bio Tom. Njegovo poverenje u film bilo je bezgranično. Sve je tome bilo podređeno. Nikada nisam video ovaj film. U Tomovoj filmografiji navodi se kao *Obiteljski film II* (1973), ali se kaže i to da je film "zagubljen".³⁷ Ne verujem. Pre će biti da ga je Tom sklonio, iz obzira koji nemaju veze sa umetnošću ali imaju i te kako veze sa opasnom, destruktivnom dimenzijom filma. Ne znam da li je ikada izmontirao taj materijal, siguran sam da je razvijen, mislim da je to urađeno ručno, u dozni, zbog "inkriminisanog" sadržaja, ali ne i da li je završen, smontiran. U svakom slučaju, film je ostao u mojoj svesti, onako kako sam ga video kroz objektiv Bolexa. Pamtim ga u crno-belom tehničkom, sa krupnim zrnom, koje nikada nisam zaista video. Koliko filmova postoji tako, izvan filmske trake, u moždanoj masi anonimnih individua? Za mene, doživljaj tog filma je podjednako živ i stvaran kao i doživljaj bilo kog drugog filma koji sam odgledao u bioskopskoj sali.³⁸

Beograd, 1997.

³⁷ *Film*, br. 10–11, 1978.

³⁸ U slovenačkom listu *Večer* od 28. oktobra 1998. objavljen je razgovor sa Tomislavom Gotovcem povodom projekcije *Obiteljskog filma II* u Ljubljani. Tek sam naknadno od Branka Vučićevića saznao da film postoji. U vreme pisanja ovog teksta film još uvek nisam video, niti sam znao da je Tom izradio pozitiv kopiju. Godine 2007. u Beogradu Tom mi je pokazao DVD sa filmom. Snimci Dorćola su propali u razvijanju koje je obavljano ručno – u dozni, zbog "pornografskog" sadržaja. Moje pamćenje filma pokazalo se prilično precizno. *Obiteljski film II* je uokviren scenom koja je omaž Hawksovom filmu *Silom dadilja (Bringing up Baby)* u kojoj Tom i devojka prelaze ulicu priljubljeni jedno iza drugog, kao Cary Grant i Katharine Hepburn kada se njemu zaglavi kravata u rajsfešlus njene haljine. Nažalost, scena nije dobro razvijena u dozni i pretamna je. Jedna, skraćena verzija ovog filma, pod nazivom *Ljubavni film* prikazana je u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu u okviru moje retrospektivne izložbe "Okolo filma" od 14. aprila do 17. maja 2009. U dogovoru sa Tomom, iz te verzije su izbačeni tamni uvodni kadrovi – posveta Hawkusu, i svi kadrovi lica devojke koja je inače, kako mi je rekao, bila inicijator snimanja. Izbacivanjem njenog lica, pak, došlo je do zanimljivog fenomena, film je na neki način izgubio emociju o kojoj pišem u tekstu. Gola tela tokom koitusa, bez uzajamnih izraza lica koja nam prenose doživljaj učesnika, deluju kao neki "medicinski" snimak o radnjama tokom ljubavnog čina. Zato sam tu, kraću verziju filma nazvao *Ljubavni film*.



Plastični Isus, fotograf Branko Perak, 1971.

Kvadrat 13: Presuda

Period između 1973. i 1976. je verovatno bio najteži period Tomovog života. Zbog skandala sa *Plastičnim Isusom*, o kojem je već dosta pisano, pa ovdje o tome neće biti mnogo reči, nisu mu dopuštali da snimi diplomski film. Otac Ivan ga je praktično izbacio iz stana u Zagrebu, gde je pokušao da se skloni od beogradskih progona. Vratio se u Beograd u potpunom duševnom rastrojstvu, sam je pričao da je plakao svih šest sati u vozu od Zagreba do Beograda.³⁹ Najveća ironija je što su neki od glavnih aktera progona "crnotalasoških" profesora i njihovih studenata, a koji su pisali "semiotičke analize" i cinkaroške izveštaje⁴⁰ o petokrakama, kukastim krstovima i jevrejskim zvezdama iscrtanim na guzovima golih devojaka u Tomovom *Slanom kikirikiju* (verzija iz 1970, 16 mm, c/b, 28 min),⁴¹ kasnije izigrali velike borce za slobodu stvaralaštva i kritičare tzv. "belog filma" – etikete koju su lepili filmovima kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina, koje su smatrali nedovoljno "društveno angažovanim". Ima nešto patološko u tome kada se dželatni umetnosti pretvaraju u borce za slobodu stvaralaštva pa čak žele da se predstave i kao nepravredno oklevetane žrtve od strane onih čiju patnju su prouzrokovali. U međuvremenu se situacija na APFRT drastično izmenila. Lazar Stojanović, reditelj *Plastičnog Isusa*, završio je na trogodišnjoj robiji zbog svog diplomskog rada koji još nije ni bio javno prikazan, a Tomu nije dopuštano da dođe do svog diplomskog filma, ne znam ni od čega je živio. Nastala je sveopšta hajka na "crni talas". Dobro je poznato da su profesori Aleksandar Petrović i Živojin Pavlović uklonjeni sa fakulteta (Saša) ili degradirani na funkciju referenta za učila (Žika). Dušan Makavejev, Želimir Žilnik i Aleksandar Petrović napustili su zemlju. Stanje na fakultetu je bilo tako užasno da sam ja četvrtu godinu studija, školsku 1973./74. proveo na odsluženju vojnog roka, radije to nego ostati u takvoj "akademskoj" sredini. Studenti Saše Petrovića i Živojina Pavlovića su bili nepoželjni, "crne ovce", "negativni elementi", osobe koje su školi nanele nenadoknadivu političku štetu. Njihovi studentski filmovi su bili analizirani od strane političkih komisija i o tome su pravljene već pomenuti izveštaji u kojima je Tom figurirao kao centralni negativac (Lazarom se bavila viša instanca – vojni sud). Po izlasku iz vojske, 1974. ja sam nekako uspeo da diplomiram sa TV emisijom o guslarima. Ali Tom ne. Filma, a ni posla nije bilo na vidiku. Tek kada je Milorad Glušica, student filmske kamere, odlučio da za svoj diplomski film *Presuda* pozove Toma za režisera, uspeli

39 Jelena Mandić, "Tomislav Gotovac njim samim", *Novi list*, 8. 10. 2000.

40 Vidi kopiju teksta "Analiza Akademijinih filmova", *Omladinske novine*, 11. mart 1973, objavljenu u mojoj knjizi *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik, str. 148–149.

41 *Filmforum*, br. 2, SKC Beograd, 1971.

su, u jednoj vrsti pravog *underground* poduhvata, da dovedu fakultet pred svršen čin. Milorad Glušica mi je ispričao, za potrebe ovoga teksta, da je ta "operacija" tekla ovako: film je sniman kao Glušicin diplomski rad na odseku kamere. Uloge u filmu su igrali Tom Gotovac i Neša Paripović, danas poznati konceptualni umetnik. Apsolutno se krilo od bilo koga na fakultetu da je Tom režiser filma. Glušica kaže da je animozitet prema Tomu bio toliki da mu sigurno ne bi dopustili da režira film da je dozvolila za to tražena unapred. Kada je film završen, pred sam ispit, prilikom formiranja ispitne komisije za Glušicin diplomski, on je obavestio katedru (koja je tada bila zajednička za režiju i kameru) da je režiser filma Tomislav Gotovac i da on takođe namerava da diplomira sa tim filmom, pa da treba formirati i komisiju za njegov diplomski ispit Filmske režije. Nastala je konfuzija, komešanje, ali, na kraju, zatečeni situacijom, profesori su se saglasili sa tim zahtevom. Pošto je Glušicin ispit završen, posle čitavog sata pauze održan je i Tomov diplomski ispit. Koliku je ocenu dobio ne znam, ali to nije ni važno, znam da je položio i da je konačno, u svojoj četrdesetoj godini diplomirao filmsku režiju. Možda Tom nije bio zadovoljan filmom, radilo se o kratkom igranom filmu pomalo fantastične sadržine, koliko se sećam, sa nekim zanimljivim scenama snimanim u kuglani. Tom glumi tipa koji ubija čoveka tako što ga postavlja u kuglanu, da mu glava stoji umesto kegle, i zatim ga pogađa kuglom (ima i subjektivni kadar kugle kako juri prema glavi tipa). Tom je film shvatio kao nužnost i zgodnu priliku da dođe do diplome, možda ga zato u monografiji *Tomislav Gotovac* nije ni uvrstio u svoju filmografiju.^x Period između 1973-76, koliko god da je bio traumatičan za kinematografiju u Beogradu, pokazao se kao ključni period za razvoj alternativne umetničke scene okupljene oko Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Tom, koji je bio prisutan u SKC-u svojim filmskim projekcijama još 1971. pronašao je stvaralački izlaz u praćenju te scene i postepenom uključivanju u nju kroz druženje sa umetnicima kao što su Marina Abramović⁴² i Neša Paripović, i kustosom Jerkom Denegrijem, nekadašnjim cimerom Ivana Martinca, čuvenog kino amatera iz Splita i Tomovog prijatelja iz najranijih studentskih dana u Zagrebu.^{xi} Konačno, 1976, Jerko Denegri organizuje retrospektivu Tomovog umetničkog rada, filmskog i likovnog, koja po prvi put stvara uslove za sagledavanje Tomovog opusa u celosti, i označava njegov veliki povratak na umetničku scenu koji će uslediti krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih.

Kvadrat 14: Krajiška 29

Ušao sam u Tomov stan u Krajiškoj 29, tačnije stan njegovih roditelja u Zagrebu, u koji su se uselili još 1941. godine.⁴³ Uveo me je u taj, danas već legendarni prostor, mislim da je to bilo u proleće 1976., dok sam u Zagrebu izgledavao amaterske filmove u Kino Klubu zarad svojeg nikada napisanog magistarskog rada. Ako se dobro sećam, upoznao sam njegovu majku Bešku, čiji lik sam pamtio iz filma *T*, oca Ivana nisam sreo. Nažalost, njega je već sledeće godine pregazio tramvaj!^{xii} U Tomovoj sobi bili su veoma pedantno pohranjeni svi njegovi umetnički radovi. Tu sistematičnost i smisao za red i organizaciju, koja je tako vidljivo prisutna u njegovim filmovima, Tom je pokazivao i kada je bilo u pitanju čuvanje i dokumentovanje sopstvenog umetničkog opusa. Svemu se znalo svoje mesto. Sa velikom lakoćom je pronalazio hrpe radova sortiranih po vrstama i kategorijama kojima su pripadali. Tu neočekivanu osobinu, urednost, Tom je očigledno nasledio od majke. Neočekivanu pre svega zbog njegovog robustnog izgleda čoveka zaraslog u kosu i bradu. Ovo je bila neka vrsta

42 "Svjetska kraljica performansa Marina Abramović: Tom je kriv što nisam slikarica, on me je navukao na performanse", *Jutarnji list*, 03. 7.2010.

43 Dopsisnica/Katalog i pozivnica za *Performans Tribute to Billie Holliday*, 13 lipnja 1996, Galerija Forum i Kulturno-informativni centar, Zagreb 1996.



Nakon Beškine smrti, Krajiška 29, serija fotografija, fotograf Nino Semialjac, 1987.

galerije i arhiva njegovih radova, na relativno malom prostoru njegove sobe, kako ne bi remetio red u ostatku stana. Jer, kao što je Tom pokazao u izvanrednoj seriji fotografija "Nakon Beškine smrti", snimljenoj posle majčine smrti,⁴⁴ Elizabeta Lauer – Beška (1911–1987) je svoj deo stana držala u gotovo mondrijanovskom redu, do poslednjeg dana. Tom mi je pokazao seriju kolaža koje je napravio od novinske hartije i neku vrstu asemblaža u vosku koji su za mene su bili šokantno otkrovenje, bili su potpuno nepoznati. Nisam mogao da poverujem da to nije negde izlagao. Većina kolaža je nastala septembra i oktobra 1964. godine, znači upravo u oči boravka u Beogradu, onog prvog, kada je snimio filmove *Pravac*, *Plavi Jahač*, *Kružnica* (1964)^{xiii} a ostali i kasnije, tokom 1965., znači par godina pre onog drugog, mnogo dužeg, desetogodišnjeg "studiranja" na Akademiji između 1967. i 1976.⁴⁵ U kolažima je često koristio materijal koji je imao veze sa filmom, tako da su ti radovi predstavljali ono što je Branko Vučićević kasnije definisao "filmovima od papira".⁴⁶ Asemblaži, ne znam da li je to najadekvatniji naziv, ali radilo se o delima koja su ponekad ličila na slike, sa interpolacijama kičerstih firmi zanatskih radnji, a nekada su to bili objekti, sastavljeni od veoma ličnih ili čak morbidenih predmeta, zalivenih voskom, što je ovoj grupi radova dodavalo dimenziju mumificirane prošlosti, nalik na sobu sa paučinom u *Velikim iščekivanjima* Davida Leana, inače omiljenog filma Dr. Dušana Stojanovića. Izgleda da se Tom u to vreme nije usuđivao izlagati, da je imao tremu zato što nije bio školovani slikar, ili mu jednostavno životne okolnosti to nisu dopuštale. Sećam se da se brinuo kako bi prilikom izlaganja radovi sa voskom mogli da se oštete, jer je vosak materijal koji je veoma osjetljiv na galerijske uslove, temperaturu, izloženost dodiru i slično. Tu tehniku primene voska u *mixed-media* radovima sam tada prvi put video i činila mi se prilično originalnom. Razgovarali smo dosta o zagrebačkim umetnicima koji su Tomu bili značajni u godinama kada se formirao. Najviše je spominjao Josipa Vaništu i Vladu Kristla. Vaništa mu je bio neka vrsta uzora, a ja u Beogradu, tokom čitavih studija Likovne akademije nikada za njega nisam čuo. Vratio sam se u Beograd impresioniran onim što sam video u Krajiškoj 29. Pošto sam bio jedan od saradnika u formiranju programa eksperimentalnih filmova i filmova umetnika koji je prikazivan 23. juna – 16. jula 1976. kao prateći program izložbe "Fotografija kao umetnost" u Salonu MSU u Beogradu, 1976., kojom prilikom sam kontaktirao i sa kustosom Jerkom Denegrijem, velikim poznavaoцем savremene umetničke scene a naročito onoga što se dešavalo u okviru tzv. Nove umetničke prakse u Jugoslaviji, preneo sam mu svoje utiske o onome što sam video od Tomove umetničke produkcije. Naročito sam naglasio širinu opsega njegovih različitih intervencija u domenu umetnosti, i da film nije, kao što smo do tada uglavnom mislili, Tomova jedina oblast stvaralaštva. Tom nije bio hvalisav čovek i nije previše govorio o onome što je radio. On je najubedljivije delovao kada bi radove pokazao i onda, ukoliko je to bilo potrebno o njima i njihovom nastanku i konceptu govorio. Međutim, njegovi likovni radovi su bili u Zagrebu, tako da ih je u Beogradu malo ko video, a pošto je sada živeo u Beogradu, nije ih mnogo ljudi videlo ni u Zagrebu. Smatrao sam da bi bilo izuzetno važno organizovati neku izložbu na kojoj bi sve to bilo prezentirano javnosti. Mislim da sam doprineo većem zbližavanju Toma i Denegrija, i da je iz ove njihove komunikacije kasnije proizašla i značajna Tomova retrospektiva *Tomislav* u Galeriji SKC-a (decembra 1976.), koju je Ješa osmislio a koja je otvorila Tomu jedno novo područje delovanja. Posle uspešne izložbe u beogradskom SKC-u i iznenadne pogibije oca, 1977, Tom se konačno vratio u Zagreb.

44 Vidi u *Tomislav Gotovac*, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti. Takođe vidi katalog izložbe: Antonio Gotovac Lauer, *Krajiška 29*, Galerija Waldinger, Osijek 2008.

45 Vidi katalog izložbe Tomislav Gotovac, *Collages 1964*, Studio GSU, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, svibanj 1979. Takođe *Tomislav Gotovac*, A. Battista Ilić i D. Nenadić (ur.), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti.

46 Branko Vučićević, *Paper Movies: poučne priče*, Arkzin, 1998.



Kvadrat 15: Emisije Glenna Millera za cigarete Chesterfield⁴⁷

Svakog utorka, srede i četvrtka u 19.15, počev od 27. decembra 1939. pa zaključno sa 24. septembrom 1942., američka radio-publika uključivala je mrežu CBS da sluša petnaest minuta čudesne muzike Glenna Millera i njegovog orkestra. Povod je bila *Moonlight Serenade*, petnaestominutna emisija čiji su sponzor bile Cigarete Chesterfield a bila je prvenstveno usmerena na mladu publiku koja beše dokonala da je to orkestar za igru broj jedan. Prvih nekoliko nedelja, Liggett i Myers, proizvođači cigareta "chesterfield", očito nesigurni da će novi orkestar, koji je upravo zapalio publiku prethodnog leta, moći sam da nosi program, takođe su predstavljali vrlo popularne sestre Andrews. Ali kad su one otišle, Glenn i njegovi ljudi imali su celu emisiju, naravno, ako izostavimo spikera Paula Douglasa (koji će kasnije postati filmska zvezda) i, kad on nije bio tu, Larryja Bruffa. Bruff, koji je zastupao reklamnu agenciju, takođe je pisao scenario i spikerisao kad god bi program odlutao iz studija u CBS, najpre smeštenom na uglu Broadwaya i 53. ulice, a kasnije u Zapadnoj 45. ulici. Producent serije bila je Jean Warren Hight. "Nije to zapravo bio neki naročiti scenario", otkriva Bruff koji je sada Izvršni direktor Međunarodnog društva za radio i televiziju. "Samo bih nažvrljao beleške, obično na kovertu ili tako nečemu, i onda bi ih Glenn i ja čitali. U stvari bilo je vrlo malo priče već gotovo u celosti samo

⁴⁷ Decembra 1977, u 19. broju mog nezavisno izdavanog fanzina *Filmski letak*, kao najbolji domaći film izabrao sam Tomov film *Glenn Miller i Srednjoškolsko igralište I* snimljen 1977. Bio je to veliki Tomov povratak filmskom stvaralaštvu i to onom delu njegovog stvaralaštva po kojem je značajan u svetskom kontekstu – strukturalističkom filmu. Nagrada *Filmskog letka* je podrazumevala da će autor izbranog filma, sledeće godine sam prirediti novembarski letak. Tom je izabrao fotokopiju poedine njegovog omiljenog LP albuma sa muzikom Glenna Millera koju je za potrebe *Letka* signirao. Prevod teksta sa engleskog je, za potrebe moje knjige *Filmski letak 1976-1979. (i komentari)*, uradio Branko Vučićević. Ovde ga prenosim u celosti.

muzika." *Moonlight Serenade* je bila jedna od malobrojnih serija koja nije patila od mešanja sponzora ili predstavnika agencija. Mora biti da su uvideli, kao većina ljudi povezanih sa Millerom, da je on čovek koji zna da se izbori sa gotovo svakom situacijom. "Glenn je komandovao sto posto", tvrdi Gruff što možda objašnjava uspeh i dugovečnost emisije. *Moonlight Serenade* je bila odskočna daska za nekoliko inovacija, neke se tiču Glenna i njegove muzike, a bar jedna područja snimanja ploča u celini. To je, na primer, bilo sredstvo kojim je Glenn predstavio publici svoju formulu "Something Old, Something New, Something Borrowed, Something Blue". To je takođe bilo sredstvo pomoću kojeg je mogao, što je često i činio, da reklamira svoje nove snimke za kompanije Bluebird ili Victor. "I nemojte misliti da nije uviđao kakvo je sjajno pomagalo za prodaju ploča ova emisija", naglašava Bruff. "Sećam se da je pošto je snimio 'Blue Tuxedo' tu kompoziciju stavljao na program emisije četvrtkom dva meseca zaredom." U seriji *Moonlight Serenade* svet je prvi put čuo za zlatne ploče. Millerov "Chattanooga Choo Choo" je prodat u milion primeraka i kompanija, u želji da nagradi Millera, a da istovremeno svet obavesti o ogromnoj prodaji, pokušavala je da izmisli posebnu vrstu nagrade koja će doneti korist. Konačno su odlučili da bi mogla biti oštroumna zamisao da presu koja je umnožavala "Chattanooga Choo Choo" poprskaju zlatnom bojom. I tako je u Chesterfieldovoj emisiji, Wally Early, visoki funkcioner kompanije RCA Victor predao Glennu Milleru prvu zlatnu ploču koja je od tada simbol ploče prodane u milion primeraka. Samu emisiju nije bilo teško praviti – bar u običnim okolnostima. Obično je iziskivala progono, uglavnom u svrhe tajminga i uravnotežavanja, potom generalnu probu kojoj je sledilo emitovanje. To se ponavljalo dvaput za jedno veče, najpre za istočni deo zemlje, a potom, tri sata kasnije, za Zapadnu obalu. To je značilo da je orkestar često bio primoran da za otprilike sat vremena napusti mesto gde je svirao na istoku dok je odlazio u studio zarad svojih komercijalnih emisija. Međutim, kada su Miller i njegovi ljudi emitovali iz raznih drugih krajeva zemlje, javljale su se teškoće. Primera radi, nije uvek bilo lako naći dobre tonce ili čak prikladna mesta odakle će se emitovati. Bruff se seća emisije iz balske sale u San Diegu koja se nalazila pored ranžirne stanice kada je platio mašinovođu da ne pomera kompoziciju za vreme emisije. Ipak, usred numere, a desilo se da je to bio "Take the A Train", protutnjao je voz. "Podmitio sam pogrešnog mašinovođu!" Sva je prilika da na ovim pločama nećete čuti zalutali voz. Ali čućete krasne primere muzike koja je tolike milione Amerikanaca uzbuđivala utorkom, sredom i četvrtkom, od kraja 1939. sve do poslednjih dana civilnog orkestra Glenna Millera – muzike koja je toliko značila tolikim ljudima tokom čudesne epohe velikih orkestara! (GEORGE T. SIMON, pisac knjige *The Big Bands*, The Macmillan Company).

O OVIM SNIMCIMA: Posle tradicionalne uvodne teme, *Moonlight Serenade*, Glenn predstavlja tenor saksofon Texa Benekea i vokal u omiljenoj ritam tački pozajmljenoj od orkestra za igru Jimmyja Lunceforda, "Whatcha Know Joe". Veliki hit Inkpotsa "Do I Worry?" dovodi pred Chesterfieldov mikrofon Raya Eberlea, a Marion Hutton preuzima vokal u sledećem izboru – "Keep an Eye on Your Heart". "The Spirit Is Willing", instrumental Jerryja Greya, trebalo je da bude u Glennovom prvom igranom filmu *Serenada u Dolini sunca (Sun Valley Serenade)*, ali je u poslednjem trenutku završio na podu montaže. Hal Dickinson iz The Modernaires, koautor je "Spring Will Be So Sad", sada standardne numere. Tu se The Modernaires pridružuje Ray Eberle, kao i u "It Was Wonderful Then". Jedan od Glennovih velikih hitova u 1941. bila je "Delilah" a Tex i The Modernaires vam pokazuju zašto. "I Jingle Jangle Jingle" i "Say It" rane su melodije Franka Loessera. Veliki potpuri "nečeg starog" prethodi Glennovom aranžmanu jedne uvozne pesme, "Amapola", u kojoj nastupaju lepuškasta Paula Kelly i The Modernaires. Konačno, tu je nagoveštaj rata koji se brzo približavao, sa vojničkom novotarijom "Bugle Woogie" koji peva Dorothy Claire, zamena Mary Hutton tokom njenog porodiljskog odsustva.

Kvadrat 16: svetska premijera⁴⁸

S hrvaškim alternativnim umetnikom (performerjem, body artistom in režiserjem) Tomislavom Gotovcem smo se srečali dan po "svetovni" premieri njegovih dveh porničev (sicer z začetka sedamdesetih let) v ljubljanski galeriji Kapelica. V njih je nastopil s svojo takratno spremljevalko Ž., enega je pa posnel celo Slobodan Šijan (*Gdo neki tam poje*).

- Začeli bi projekcijo, ki je do solz nasmejala publiko...

"ampak to je dobro, ne?"

- Je, vendar se zdi, da se je za vsem skupaj, predvsem za vašimi duhovitimi komentarji, skrivala žalost.⁴⁹

"To je res. (...) Ko je človek mlad se zafrkava, fuka, pljuva, skače, masturbira. Potem pa naenkrat ugotovi, da vsega tega ne more več početi. (...) "

- Bi bilo mogoče vaša filma, ki smo ju videli, predvajati zdaj v Zagrebu?

"Seveda, zakaj pa ne? Le zaradi moje zdajšnje žene bi mi bilo nekoliko neprijetno."

- Še imate slike z spremljevalko Ž.?

"Nazadnje sva kontaktirala nekje v letu 1982, ko je dobila sina (...). Film, ki ga je posnel Slobodan Šijan, je nastal leta 1973 in takrat sva se z Ž. razšla. Videla sva se šele leta 1981, ob obletnici začetka ljubezni, in nazadnje leto pozneje. "

- Kako, da je bilo dekle iz province, ki poleg tega niti ni študiralo umetnosti, tako zelo zagreto za snemanje filma z zelo "eksplicitno vsebino"?

"Ona je oboževala vse zvezde z umetnostjo. To je bil konec norih šestdesetih let, ko je bilo vse dopuščno, seksualna revolucija je še zmerom trajala. To je bilo po norih študentskih dnevih v Parizu, po norih študentskih dnevih v Beogradu. Vse je bilo razuzdano. V zraku je bilo čuditi svobodo in ‚vsejestvo‘. Spal si lahko z vsakim; aidsa ni bilo. (...) Po drugih mestih Jugoslavije tega ni bilo, razen morda v Ljubljani. Beograd je takrat bil svetovno mesto, potem pa je šlo vse v ‚tri krasne‘. Začela so se mednarodna trenja, potem so zafrkavali še umetnike in nastalo je totalno sranje. Šlo je tudi za vseplošni zlom starih vrednot in zato je bil tak film mogoč. Zato je ona bila pripravljena snemati."

- Ste imeli vseeno kaj težav sa prepričevanjem Ž.?

"Kje pa! Ona je nagovarjala mene! Normalne ženske ni mogoče nagovoriti k takšnim stvarim, če ni profesionalka, in če ni v igri denar. To naredi le, če sama hoče, kar se pozna tudi v filmu."

- Pozna se tudi, da je bilo vami bolj neprijetno kot njej.

"Najprej ne. Neprijetno mi je bilo šele, ko naju je snemal Šijan. Ko sva bila sama, je bila prava norišnica."

- Je bilo tudi Šijanu neprijetno?

"Strašno neprijetno, kar je celo priznal. Soba, v kateri smo snemali je bila tako majhna, da ni bilo prostora za obračanje kamere. Ubogi revež je bil povsem blizu naju."

- Zakaj so filma pri nas nadnaslovili kot porno filma? Zdi se, da gre bolj za intimne spomine.

"Tak naslov so dali najbrž zato, da bi pritegnili več gledalcev. Sam temu pravim družinski film – Družinski film 1 in 2. Gre za "home porno movie", kjer sodeluleljo samo tisti, ki se "porivajo". Pomembno je, da je kamera med seksom prehajala iz roke v roko. Odredil sem blendo in ostalo, snemala pa sva oba."

- Je obstajal scenarij?

"Ne, to je bila čista improvizacija. Šijanu sem rekel, da naj snema po lastni presoji. On je režiser, on že ve. (...)"^{xiv}

48 Zoran Gabrijan, "Problematična pojava filma – Kaj je Paranoia View Art", *Večer*, Ljubljana, sreda, 28. oktobra 1998, str. 19.

49 Očigledno je da je več u Ljubljani Tom počeo da eksperimentiše sa svojim verbalnim intervencijama tokom neme projekcije ovih filmova.

Kvadrat 17: teška nevolja Sergija i Mile⁵⁰

Filmovi *Obiteljski film 1* i *Obiteljski film 2* puštani su s osammilimetarskog⁵¹ projektora koji je Tom donio sa sobom iz Zagreba i najavljeni su jedan kao "tipični obiteljski film snimljen u Beogradu", a drugi kao "netipični obiteljski film snimljen u Beogradu". Tu Tom i neka njegova prijateljica izvode raznorazne vratolomije u krevetu. U prvom se Tom, osim kolegicom, morao još baviti i kamerom, dok u drugom, atipičnom, iza kamere stoji Slobodan Šijan, pa se Tom mogao potpuno posvetiti kolegici. Kako su filmovi snimljeni bez tona, zamolio je dvoje selektora Festivala da mu pomognu. On će govoriti dijaloge, a Sergio Germani Grmek i Mila Lazić će publici to prevoditi na talijanski. Sergio, naravno, muški, a Mila ženski dio dijaloga. U početku su se ti dobri i uglađeni ljudi još i držali dok su dijalozi bili na razini "Dragi, skinu se..." i "Draga, leži kraj mene...", ali vrlo brzo se sve pretvorilo prvo u zbunjnost, a onda u opći urnebes kad je Mila počela prevoditi "Grickaj mi dlačice..." a Sergio odgovarao "Oliži mi glavić...". U početku zbunjeni i zatečeni, "prevodioci" su se prvo malo pogledavali i oklijevali, ali su se onda i oni počeli smijati, a Tom je do kraja odradio svoj "zadatak". Gledao sam ga kako stoji pored snopa svjetlosti koja izlazi iz projektora i mirno i hladno, ne obazirući se ni na smijeh publike, ni na zbunjnost "prevoditelja", nastavlja s pričanjem dijaloga. Gledao sam ga i nisam mogao pojmiti da je to onaj isti Tom koji mi je dva dana ranije pričao kako je u mladosti dugo vremena mucao, kako je isto tako dugo vremena bio nesiguran u sebe i kako se nije mogao družiti sa svojim vršnjacima, nego je, na poticanje svoje majke, spas i utjehu nalazio u svijetu filma i muzike.⁵²

Kvadrat 18: sms

✉ Messages 105 Umro je Tom. From: Polimac 20:26 25/6/10

Kvadrat 19: smrt

Gledao sam Svetsko prvenstvo u fudbalu, utakmicu Španija–Čile, kada mi je stigla Nenadova SMS poruka. Moji su negde zbrisali da ne bi gledali fudbal. Bio sam sam. Osećao sam potrebu da nešto moram da uradim, da odreagujem na ovu iznenadnu vest. Toma sam poslednji put video u Zagrebu, početkom Maja, tokom trajanja Festivala subverzivnog filma. Lazar Stojanović i ja smo otišli da ga posetimo u privatnoj bolnici u kojoj je bio smešten. Odvela nas je Diana Nenadić urednica izvanredne monografije *Tomislav Gotovac*. Dočekao nas je medicinski brat, koji se obradovao našoj poseti jer je smatrao to za dobar razlog da Toma pridigne iz kreveta. Međutim, Tom je odbio da ustane. "Nemojte me pomerati!" naredio je medicinskom osoblju. Bilo mu je drago što nas vidi. Smršao je od kada smo se poslednji put sreli u Beogradu, kosa i brada su mu se nekako istanjile i kao da su još više posedele. Raspitivao se šta radimo, gde Lazar sad živi... Mene je pitao kada ću mu dati knjigu, mislio je na veli-

⁵⁰ Vanja Valtrović, "Hvala Tomu Gotovcu što mi je 'oteo' film", *Slobodna Dalmacija*, 04. 7. 2010. Ovaj deo teksta prenosi autore ustiske o projekciji Tomovih filmova *Obiteljski film 1* i *2* tokom filmskog festivala "X edizione Trieste, 17–24 gennaio 1999" <www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/108262/> 10. 9. 2010. Prenosim ih ovde, jer u kombinaciji sa opisom projekcije u ljubljanskom listu Večer i mojih sećanja o snimanju filma, upotpunjuju razumevanje o Tomovom postupku stalnog "dorađivanja" svojih filmova.

⁵¹ *Obiteljski film 1* su snimili Tom i njegova devojka na 8 mm formatu, i Tom je verovatno doneo svoj 8 mm projektor kako bi bio siguran da se unikatni primerak filma neće oštetiti u nekom drugom, neproverenom projektoru. *Obiteljski film II* snimio sam ja svojom 16 mm Bolex kamerom, i on je verovatno projektovan sa nekog festivalskog 16 mm projektora ili sa tejsa. Čak i u italijanskom programu manifestacije se navodi da su obadva filma snimljena na formatu 8 mm, ali to nije tačno.

⁵² Ovde je Tom primenio postupak japanskih „benshi“ glumaca-naratora iz doba nemog filma. Oni su glumeli "sinhrono" dijalog u japanskim nemim filmovima za koje su postojale i napisane dijalog liste. Ovaj postupak on je "usavršio" na projekciji "Obiteljskih" filmova u Trstu time što je improvizovao dijaloge na hrvatskom i srpskom a prevodioci, priređivači njegove retrospektive, su simultano prevodili na italijanski. Na taj način on je objedinio filmsku projekciju i performans, uključujući u performans i kustose.

ku monografiju *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)* koja je izašla iz štampe prethodne jeseni. Izvadio sam iz bečke primerak koji sam spremio za njega. Radoznalo ga je prelistavao, uvek ga je interesovao rad drugih, oči su mu zasijale dok sam prelistavao stranice knjige, nastojeći da mu u što kraćem vremenu ukažem na neke stvari koje ga mogu posebno zanimati. Rekao sam mu da smo bili da vidimo novu postavku u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i da je odlično zastupljen. Smeškao se. Pitao sam ga da li bi mu smetalo da fotoaparatom napravim nekoliko snimaka. "Naravno ne". Dok su on i Lazar razgovarali, namestio sam *setup* na video snimanje i zabeležio nekoliko kadrova naše posete. Onda sam dao aparat Lazaru i zamolio ga da snimi mene i Toma dok mu pokazujem knjigu. Znali smo da je ozbiljno bolestan. Neko mi je rekao da je rak jetre, ali niko nije bio siguran o čemu se zaista radi, ili bar niko nije želeo o tome pričati. U svakom slučaju, dok smo se opraštali kao da ćemo se uskoro ponovo videti, u pogledima se osećala težina poslednjeg susreta. Ipak, bilo je lepo što smo se videli. Eh, kad bi mogao, Tom bi odradio još stotinu istih života, u bioskopu, izvodeći performans ili živeći art. Kakvu je energiju taj čovek imao! Poslao sam Lazaru SMS da je Tom umro. Odgovorio je odmah, veoma dirljivom rečenicom o Tomu, koja mi se iz nepoznatih razloga odmah izbrisala. Sedeo sam u svojoj sobi i posmatrao TV ekran. Čavi je imao loptu. Uzeo sam isti onaj foto aparat. Morao sam nekako da odreagujem na Nenadov SMS. Ali "filmski". Snimio sam detalj SMS poruke pa švenkovao na ekran televizora, tamo je pravac presecao kružnicu na centru fudbalskog terena. Odšvenkovao sam kamerom ka terasi i izašao na nju. Napolju je bilo veliko dvorište okruženo stambenim zgradama sa nekoliko hiljada stanara. Kao deset Hitchcockovih dvorišta. Bila je noć. Videli su se osvetljeni prozori koji su svojom neravnomernošću stvarali apstraktni ritam, čuo se prigušeni zvuk sportskog komentatora koji je prenosio utakmicu. Snimio sam te četvrtaste, svetle pravougaonike u noći, prekadrirajući sa jedne grupe prozora na drugu. Bilo je mnogo više prozora nego u Krajiškoj 29. Obuzeo me je užasan osećaj usamljenosti, ljudi su gledali fudbal, odjekivao je lavež nekoga psa... S kime ću sada razgovarati o filmu? Kome je još važno šta ja imam o tome da kažem? Da prenesem utiske o gledanju nove kopije starog Boetticherovog vesterna? Tom je bio jedan od onih ljudi zbog kojih ste želeli da komunicirate kroz umetnost, kroz film... da stvarate. Ali njegov prozor se ugasio.

Kvadrat 20: osjećaji

☒ Sent: Wednesday, June 30, 2010 5:40:28 PM

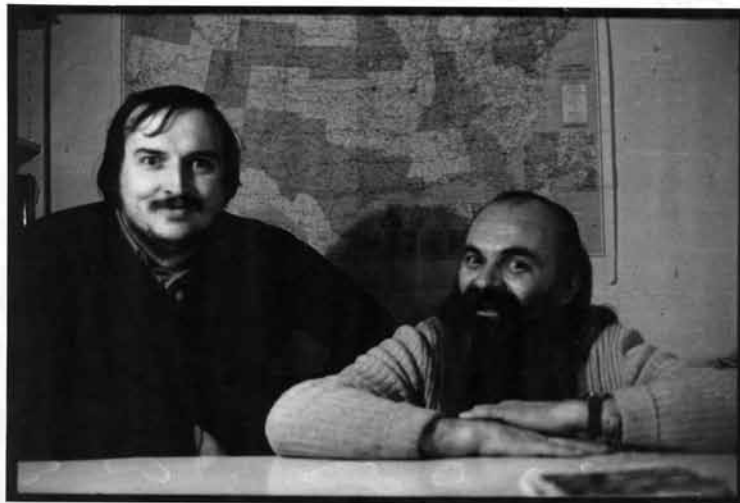
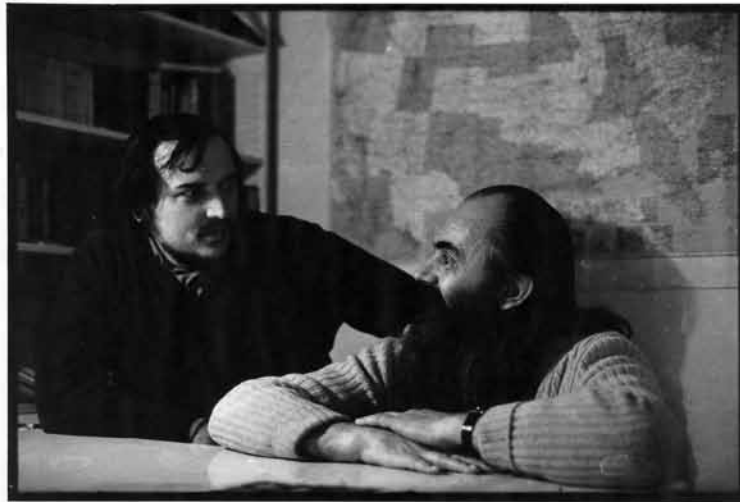
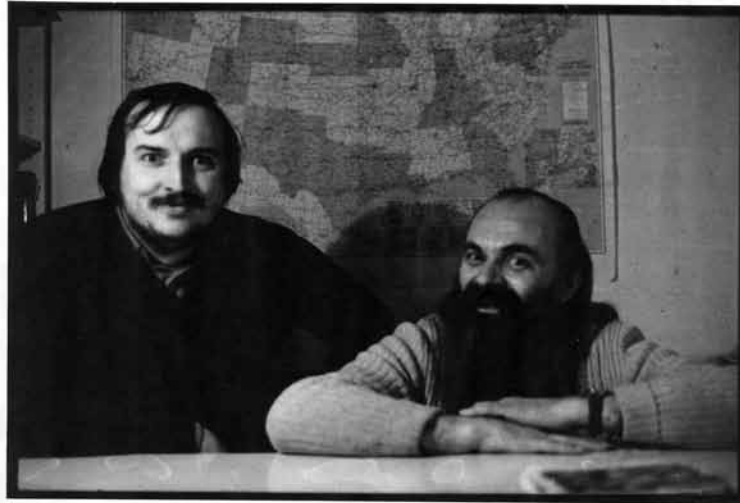
Bila je komemoracija Tomu u Studentskom gradu. Govorili smo Branko Vučićević, Lazar Stojanović i ja. Oni su zaista govorili neke izvanredne stvari. Pre govorancije prikazana su dva kraća Tomova filma koje je Miša Milošević doneo sa komemoracije u Zagrebu — jednogminutni film o Tomovom životu: svaki kvadrat, nova fotografija. Izvanredno! A onda nešto za šta nisam ni znao da postoji — jedan rad iz serije filmova "osjećaja" — *Osjećaj 6*, a sastoji se od projekcije potpuno plavog ekrana (mislim da je digitalna boja a ne blank) uz jedan evergrin američke popularne muzike — izvanredno! Jednostavno je to neka vrsta eseja o bioskopu, za mene, jer bilo bi nezamislivo da čovek to gleda na televizoru i ima takav doživljaj. Ovako, sediš u mraku, posmatraš veliki plavi ekran, na kojem primećuješ neke minimalne promene, mislim piksela a ne zrna, i slušaš tu muziku, zaista je "osjećaj"! Onda su pustili trilogiju ovim redom: *Pravac*, *Plavi jahač*, *Kružnica*. Neverovatno je koliko novih stvari čovek vidi svaki put kada se zaista suoči sa gledanjem filma u relativno adekvatnim uslovima. Mada znatno iskracovane i prljave kopije (što im samo daje draž), filmovi su me apsolutno uzdigli u visine najboljeg što sam ikada gledao na velikom ekranu! Zvuk je bio izvrstan a i transferi su bili urađeni profesionalno, osim *Kružnice*, koja je imala neko razmazivanje usled švenka i mislim da joj nedostaje deo samog kraja za koji ja pamtim da se još malo uzdiže ka nebu, ali me možda memorija vara, u svakom slučaju to je bila ideja. *Plavi jahač (verzija dva)*, koji je sada u centru, kako i treba, deluje mi modernije od najčjuvenijih eksperimentalnih, avangardnih i *underground* filmova. To je film koji po modernosti ne zaostaje za

najboljim radovima Godarda. Lazar je u svom slovu rekao jednu stvar koja se potom najočiglednije potvrdila i pri projekciji ove trilogije: da je Tom uvek imao svoju priču iza tih naizgled apstraktnih filmova, koju je objašnjavao Lazaru. Ta priča je često bila politička. Kada mu je Lazar rekao, začikavajući ga, "ali Tome to se u filmu ne vidi", on mu je rekao "pa nisam valjda lud da me uhapse". Tako u trilogiji, moje viđenje te priče ide otprilike ovako: *Pravac* — partijska linija ili direktiva; *Plavi jahač* (*verzija dva*): obični ljudi u kavezu ideologije (sound track *Bonanze*); *Kružnica*: Autor u centru svega toga. Još uvek sam pod veoma snažnim utiskom ove projekcije. Ti filmovi ipak deluju najbolje gledani na velikom platnu sa dobrim zvukom. Tom je bio gigantska figura svetskog filma!

Kvadrat 21: America to the Americans

Dodatak razmišljanjima o trilogiji *Pravac*, *Plavi jahač*, *Kružnica*: Može se čitava stvar tumačiti i kao Tomova reakcija na boravak u novoj, drukčijoj sredini. Na taj način ona, ta nova sredina, postaje mesto izolacije i posmatranja: Lični iskaz o sopstvenom usmerenju ka filmu (Stevens), emotivnoj usmerenosti sopstvene duše ka tom cilju (Duke), zadržtoj nacionalističkoj sredini (ne neophodno srpskoj, *soundtrack Bonanze* pokazuje da je patriotska zatucanost svugde ista i "vlasništvo" uvek iste vrste ljudi – razularene, ali manipulisane, "opijene" gomile), ali i o autoru trilogije kao o biću koje je u centru svega toga i kojem preostaje da taj svet posmatra i snimi uprkos ideologiji, iz subjektivnog ugla, iz centra u kojem on stoji i gleda (Jutkevič-Basie). Gotovac ne insistira i ne nameće ni jedno od ovih mogućih tumačenja svoje trilogije.⁵³ Ali nam njegova "neopredeljenost" omogućuje da razmišljamo o svim ovim mogućim tumačenjima. Jer upravo ideološka nepristrasnost tih filmova (u čemu je sličan svome uzoru Howardu Hawksu), usmerava našu misao ka traganju za ideološkim matricama ili porukama – čime se upravo rađa i saznanje u nama o ideološkoj zasnovanosti filmske produkcije. Ovo saznanje je oslobađajuće, ali u isto vreme i obavezujuće. Ono nas tera da sami tražimo u prezentovanom filmskom prizoru značenje, jer subjekt uvek tumači svet. I tu se otkriva veličina Tomovog postignuća – on je subjektu, gledaocu, dao slobodu da traži i pronađe svoje tumačenje sveta prikazanog na ekranu, što je samo po sebi radikalno, koliko estetski, toliko i politički čin. Po rečima Lazara Stojanovića Tom je bio veoma prisutan tokom studentskih demonstracija 1968, snimao je sa Lazarom filmske materijale koje je kasnije zaplenila policija, a učestvovao je i u mnogim drugim aktivnostima. Ima se utisak da njegovi filmovi, nastali posle ovih događaja, dobijaju jednu političku dimenziju. Ovi protesti i sve što se tokom njih dešavalo, kao i dobar deo scena i dokumentarnih sekvenci iz *Plastičnog Isusa*, zauzimaju značajno mesto u njegovom kolažnom filmu *Dead Man Walking* (2002). Imajući u vidu Tomov uticaj na Lazara Stojanovića, filmskog stvaraoca, kroz dihotomiju avangarda—holivud, očigledan je i uticaj Lazara Stojanovića na političku radikalizaciju Tomovih stavova, ili bar na potrebu za njihovim radikalnijim ispoljavanjem, kako kroz kolažne filmove kao što su *Zdrav podmladak* ili *No.1*, tako i kroz pravu eksploziju seksualnosti kao jedne vrste političke provokacije. Postoji bitna razlika u Gotovčevim filmovima do studentskih protesta i posle njih. Zato i verzija dva *Plavog jahača* (1964/1977) dodavanjem soundtracka *Bonanze*, značajno menja relativno apolitičnu dimenziju pr-

⁵³ Ovo moje (jedno od mogućih) tumačenje trilogije je u potpunoj suprotnosti sa Tomovom izjavom datom u Turković i Trbuljak (1978) o tome da je koncepcija sva tri filma bila zamišljena za realizaciju na specifičnim lokalitetima u Zagrebu. Upravo i jeste stvar u tome, da dokumentarna priroda njegovih filmova dozvoljava snimljenom prizoru i gledaocu da sami izvlače zaključke ili učitavaju značenja. – Tako sam, na primer, gledajući *Prije podne Jednog fauna* razmišljao o mogućim iščitavanjima ili učitavanjima sledećih značenja u prvi deo filma, scenu sa polomljenim pacijentima ortopedije koji odmaraju i zafrkavaju se na terasi bolnice: a) Raditi u bolnici, od toga zarađivati za život, sa uverenjem da ćeš uraditi neke stvari u umetnosti; b) Bolesnici žele živeti, zato je za njih potrebno "živjeti samouvereno", verovati da će preživeti i biti bolje; c) Čitajući film unazad: to su ljudi koji nisu "gledali" kuda idu (peške ili vozeći neko vozilo) pa su lupili u zid (drugi deo), ili koji nisu "gledali" prelazeći ulicu pa ih je udario automobil (treći deo), otuda krici iz *The Time Machine*. Zaključak: Potrebno je živjeti samouvereno gledajući.



AAAMERIKA

© SLOBODAN ŠIJAN & TOMISLAV GOTOVAC, PHOTO: GORANKA MATIĆ, 1981.

vobitne trilogije (ili njenu blagu i teško čitljivu društvenu kritičnost) i postavljajući se u sam centar trilogije prosto poziva na "nemilosrdnu kritiku svega postojećeg"⁵⁴ što je jasan refleks 68'. U stvari, tek sa zamenom Blakeyevе muzike *soundtrackom Bonanze 1977*, filmovi *Pravac –Plavi jahač – Kružnica* postaju prava trilogija i zaista – jedan koherentan duži film.

8. 6. 2010.

Kvadrat 22: dekontaminacija

☒ Sent: Sunday, July 11, 2010 3:48:42 PM

Sutra uveče (ponedeljak) je neka vrsta sećanja na Toma u CZKD⁵⁵. Prikazaće snimak njegovog performansa, a posle toga ćemo govoriti Jerko Denegri, Lazar Stojanović i ja.

s.

☒ On 12.07.2010., at 17:57:

Baš je dobro da i CZKD organizuje nešto u vezi Gotovca – da li je to Borkina inicijativa ili nečija drugo?

pl.

☒ Sent: Monday, July 12, 2010 4:05:30 PM

Ne znam, mislim da je Borkina. upravo sam se vratio sa događaja. prikazan je snimak njegovog performansa *Paranoja Vew Art*⁵⁶ u CZKD od pre jedno dve-tri godine, mislim iz 2007. Trebalo je da govori i Jerko Denegri ali nije došao, onda je najavljen Neša Paripović, ali se ni on nije pojavio, tako da smo govorili samo Lazar Stojanović i ja, i nešto malo Borka Pavićević. ali u publici je bilo teške artiljerije: Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Boda Ristić, Borut Vild sa suprugom, Ivko Šešić, Aleksandra i niz drugih dobrih poznavalaca Tomovog rada ili bar dela njegovog rada. Šteta je što nije bio Ješa, jer mislim da je nedostajao neko iz čisto likovne sfere, da govori. Ja sam pokušao da to nadomestim koliko sam znao i umeo, ali ne znam da li sam. Bilo je i malo neprijatno, jer je Tom u performansu davao veliki broj informacija o Lazaru koje su delovale prilično provokativno kada se izreknu u njegovom prisustvu, tako da je on bio doveden u nezahvalnu situaciju da možda ljudi očekuju da se on nešto pravda. Ipak, on je mudro to izbegao, ali to je ipak "no win situation". Međutim to je Tom, uvek neki incident! To je jedna vrsta verbalnog performansa u kojem on tumači "zaveru" oko stvaranja *Plastičnog Isusa* kao neku igru tajnih službi koja dobija globalne dimenzije. Tako sam i počeo svoje izlaganje rekavši da sam na putu ka CZKD razmišljao kakav će incident biti ovoga puta... jer uz njega je to neizbežno. Pozdrav.

s.

P.S.

Pogledaj razgovor sa Marinom Abramović o Tomu u *Jutarnjem listu*, mislim od 30.5.2010.

☒ On 13.07.2010., at 06:36:

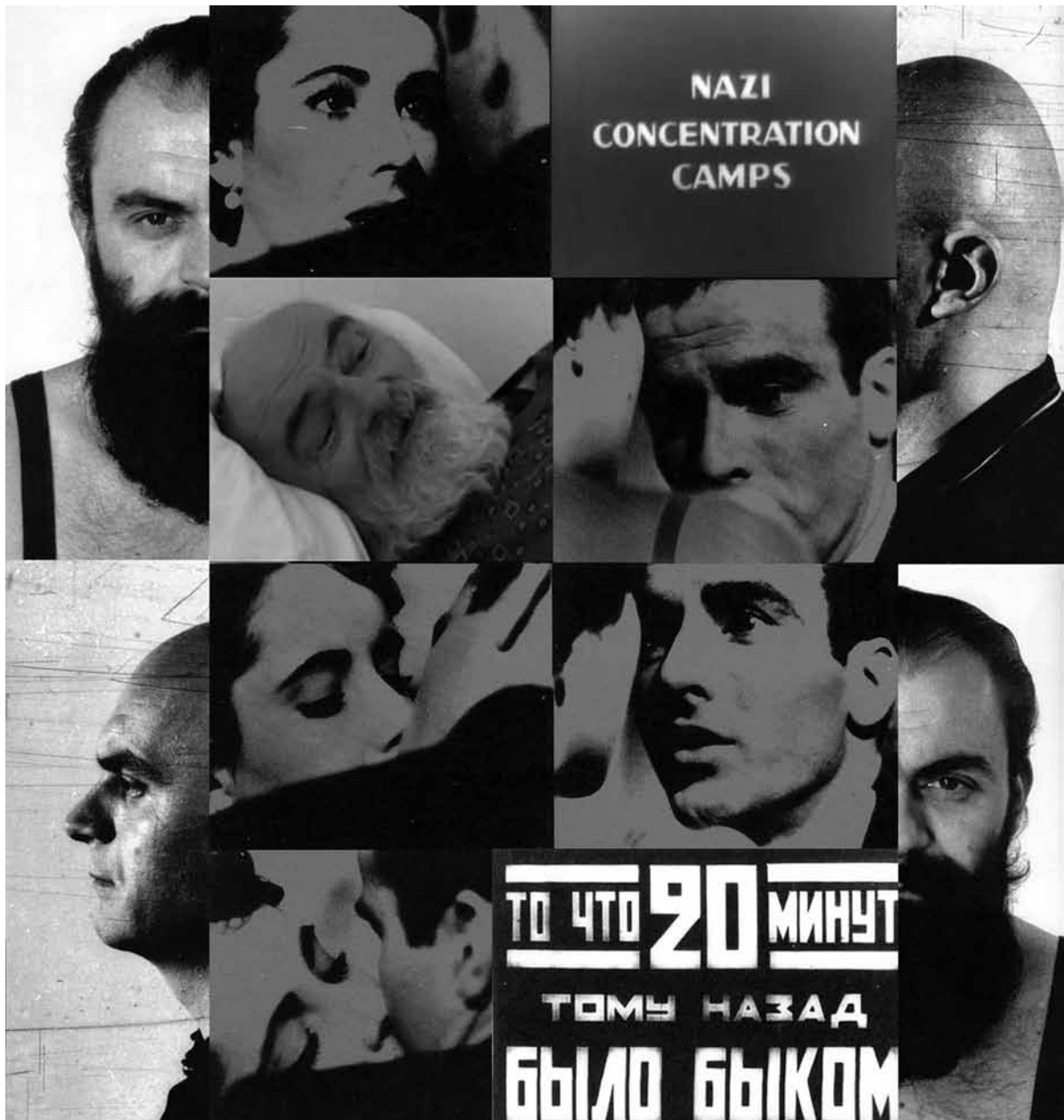
Hvala na update-u. Pa, odlično je da se toliko ljudi okupilo (to ume da bude slučaj sa CZKD-om). Što se tiče Laze: ja imam jedan DVD, zove se *Balkanska pita* i to je zapravo vrlo skorašnji snimak/performans Gotovca kako jede nekakvu pitu i priča svoje viđenje čitave storije o *Plastičnom Isusu*. Tu takođe iznosi brojne vrlo ekstremne teze o Lazaru... Da li ti je taj rad poznat? Pročitao sam i intervju sa Marinom Abramović — hvala što si mi obratio pažnju. puno pozdrava,

pl.

⁵⁴ Robert C. Tucker (ed.), *The Marx-Engels Reader, revised edition*, New York – London: Norton, str. 13. Citat prema navodu Greg DeCuir Jr.-a u *Yugoslav Black Wave*, doktorska disertacija na FDU u Beogradu, koja treba da bude objavljena u izdanju Filmskog centra Srbije.

⁵⁵ Centar za kulturnu dekontaminaciju.

⁵⁶ Greškom je objavljeno da se performans zove *Paranoia New Art*, što su prihvatili i medijski izveštaji.



© Slobodan Šijan: A PLACE IN THE SUN - Homage to Tom No. 4. Prema ideji Branka Vučićevića. Oktobar 2010.

☒ Sent: Monday, July 12, 2010 11:47:45 PM

Da, i ja imam taj DVD i pogledao sam ga. To je otprilike to, s tim što u ovom beogradskom, koji je mislim iz 2007. (ali nisam siguran) ima i ekstremnijih teza, ali i dosta ekstremno vidljivih (očiglednih) netačnosti, jer ovaj beogradski nije ni malo montiran. Mislim da su u *Balkanskoj piti* neke stvari ipak trimovane kako bi neupućenima izgledale uverljivije. Ovde je Tom spomenuo i izvesnu poznatu njujoršku umetnicu verbalnog performansa kod koje je bio na studijskom boravku. Lazar je ispričao dosta dobru anegdotu: kada je rekao Tomu "pa dobro Tome, što ti pričaš sve te stvari o meni" on mu je odgovorio "pa ti imaš tvoj film, a meni je ostalo samo pričanje". Takođe u ovom, beogradskom performansu, Tom je rekao i da mnogo priča zato što ranije nije mogao da priča jer je bio mucavac.

Od toga ga je izlečio Cvetko Brajević, poznati beogradski logoped. To je bila neka vrsta ironijskog otklona koja je bitna u svim njegovim verbalnim performansima i često se ogleda u ekstremnoj upotrebi psovki i vulgarnosti. Na You Tubeu ima dosta njegovih "prostačenja" što mi se čini zgodan naziv za tu vrstu performansa. Istina, u *Balkanskoj piti* i *Paranoia View Art* performansima i nema mnogo prostačenja, ali u priči o raznim zagrebačkim drmatiorima u kulturi to je veoma prisutno. Još jedan zanimljiv element ovoga performansa je da je izvođen u prisustvu mnogobrojne publike, noću, i da je Tom stajao pored ofarbanog bureta u kojem je zapalio naftu i na tom plamenu je tokom performansa palio listove dnevnih novina. Dim iz bureta je vetar nosio u publiku koja se gušila. U jednom trenutku, kada je Tom završio svoju teoriju o zaveri i prešao na priču o mucanju, kroz kadar je prošao sitnim korakom Makavejev, sklanjajući se od dima i otišao ka izlazu iz dvorišta CZKD, kao da je predviđao da se stvar tu neće završiti. I, na kraju performansa, Tomov "asistent" je ugasio vatru spravom za gašenje požara koja je napravila nepodnošljivi oblak belog dima i praha u kom je iščezlo sve.

s.

Kvadrat 23: film 21. stoljeća ⁵⁷

6.3.3. Tomislav Gotovac

TOTALNI PORTRET GRADA ZAGREBA

Grad Zagreb je ljudsko biće.

Ima svoje tijelo i dušu. Ima svoj krvotok, svoje disanje, svoje živce, svoje korake, svoje optimizme, svoje pesimizme, svoje bolesti, svoja oduševljenja, svoje ruke, svoje noge, svoje tijelo, svoju glavu, nos, uha, kosu, zube i svoje oči. Zagreb ima svoju visinu, težinu, obujam, dah i svoju modu. Grad Zagreb ima svoj temperament, svoju prošlost, svoju budućnost, i što je najvažnije svoje sada i svoje ovdje - svoju ljubav i ljepotu! Grad Zagreb je kao ljudsko biće.

Grad Zagreb će živjeti u 21. stoljeću, živjeti će u 22. stoljeću, živjeti će...

Ja tada neću živjeti /u gradu Zagrebu/, kao što sada ne žive u Zagrebu ni Šenoa, ni Kovačić, ni Zagorka, ni Dabac, ni Majer. Svi oni danas jesu Zagreb.

O 21. stoljeću govorim. Govorim o filmu 21 stoljeća. Govorim o filmu kakav će se jedino moći gledati u 21. stoljeću, o filmu bez fikcije.

Govorim o totalnom dokumentarnom filmu - o totalnom dokumentu - /o totalnom portretu grada Zagreba - sada, 20. stoljeću - 1979./

Želio bih snimiti grad Zagreb na način kako pletilje pletu čipke, kako jazz-pijanista satima prebira po dirkama klavira, želio bih snimiti Zagreb na način kako pauk plete svoje mreže.

⁵⁷ Tomislav Gotovac, 1980, "Totalni portret grada Zagreba. Natječajnoj komisiji samoupravne interesne zajednice kinematografije SR Hrvatske", Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, O.O.U.R. Kultura, Centar za multimedijalna istraživanja SC, 28. svibnja 1980, broj: /03/00/, str. 75. Ovaj Tomov predlog za film, koji očigledno nije usvojen, "legao" mi je za THE END.

Kvadrat 24: 9. 2. 1937 – 25. 5. 2010.⁵⁸

Tomislav Gotovac = Antonio G. Lauer = Tom = 24 × ∞



58 "kraja nema. Film nije završen." (Tomova beleška za No.1, u *Filmforum*, br. 2, SKC, Beograd 1971.)

Napomene:

i *Filmforum*, br. 2, SKC, Beograd, jun 1971. Pitanje dužine Tomove verzije filma je takođe problematično. U mojim beleškama o *Faunu* iz 1976. godine, zapisao sam trajanje 8 min. (Slobodan Šijan, 2009, *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik, str. 14), što može značiti da je Tom već tada, uoči, ili odmah posle izložbe u Galeriji SKC izbacio nove međunatpise (dužina u katalogu izložbe je 12 min.). U časopisu *Film* br 10–11 iz 1978. i monografiji *Tomislav Gotovac* (2003) u filmografijama se navodi trajanje od 9 minuta, s tim što se u monografiji navodi da je zvučni zapis "svjetlotonski", a Gotovac je naveden kao autor svega, pa i kao kameraman uz Vladimira Peteka. Svjetlotonski zapis znači da je kopija izrađena u laboratoriji, verovatno uz pomoć HFS, pa se datum izrade kopije može utvrditi u njihovoj evidenciji troškova i verovatno korespondira sa datumom izrade kopije njegovog filma *Glenn Miller I (Srednjoškolsko igralište I)* 1977. Takođe, tu kopiju sa moje beleške o 8 min. na 9 min. produžava i uvodna muzička špica Glenn Millerovog radio programa. Međutim, u monografiji Đorđa Janjatovića *Vladimir Petek*, HFS, Zagreb 2001, dužina filma *Prije podne jednog fauna* se navodi kao 11:20, što se verovatno odnosi na prvu, originalnu verziju filma, čija dužina je u raznim filmografijama "zaokruživana" na 12 minuta, ili je to pak razlika u "video" minutaži filma u kojoj brzinom 25 kv. u sek. 12 minuta traje 11:31 minut.

ii Rezultat najvažnijih telefonskih razgovora koje sam obavio: Tomov kolega Dragomir Zupanc (vidi kvadrat 3) koji je bio na toj projekciji se seća prve polovine filma, ali nije siguran da je prikazan i treći deo sa zumovima napred nazad. Mihajlo Ilić misli da je prikazan ceo film, a urednik programa, Božidar Zečević se ne seća. Ali, postoji teoriska mogućnost, da ako je film bio podeljen na Petekov i Tomov deo (a Tomov ovde uslovno smatramo onim koji je on snimio kao kameraman, znači treći deo sa zumovima napred nazad), da je Petek "provртеo" svoju verziju prve polovine filma.

iii Iznerviran razlikama u podacima o dužinama filma, lično sam premerio verziju *Fauna* na DVD-u *Tomislav Gotovac* u izdanju HFS-a. Rezultat je sledeći: Od početka blanka, sa novom najavnom zvučnom špicom iz radio programa Glenna Millera pa do kraja zvuka u trećem delu filma, koji ide preko crnog odjavnog blanka, film traje 8 minuta i 50 sekundi, brzinom 25 kv. u sek. Ukoliko bi smo računali samo sliku, od prvog natpisa špice do poslednjeg kvadrata slike u trećem delu, bez crnog blanka, film traje 7 minuta i 52 sekunde, brzinom 25 kv. u sek. Jasno je da je film znatno kraći od originalne verzije od 12 minuta (ili 11minuta i 20 sekundi). Razlika u dužini je prilično velika za kratkometražni film. Čak i ako se uzme u obzir u ono vreme obavezna špica Kinokluba Zagreb, čija dva frejma su vidljiva u 36-oj sekundi DVD-a HFS-a, ipak ostaje pitanje šta je izgubljeno? Jer i da pretpostavimo kako su međunatpisi, špica, kraj, itd. trajali i po nekoliko sekundi i ponavljali se više puta, ne bi smo nadoknadili više od minuta.

iv Što svakako treba proveriti u dokumentaciji HFS, jer možda postoje neki tragovi o tome. U svakom slučaju, na priloženim fotografijama sa novim međunatpisima "potrebno je živjeti", "samouvereno", "gledajući" vidi se da ta međukopija nije bila "svjetlotonska", već da je pri projekcijama zvuk "puštan" sa magnetofona, na klasičan kinoamaterski, niskobudžetni način.

v U nekim filmografijama se u nazivu filma pojavljuje "Blakey" umesto "Art" (*Filmforum*, br. 2, SKC, Bgd 1971), ali uvidom u filmcu samog filma, utvrdio sam da na njoj piše Godard – Art. Svaki od filmova u beogradskoj trilogiji je uz glavni naslov imao jednu filmsku i džez referencu. Pravec (Stevens – Duke), znači reditelj George Stevens i velikan džeza Duke Ellington. Shodno tome, vizuelni koncept filma je inspirisan filmom Georgea Stevensa *Mesto pod suncem (A Place in the Sun, 1951)* u kojem se pojavljuje pravolinijska vožnja tramvajskim šinama kao simbol neumitne sudbine glavnog junaka, a zvuk u filmu čini kompozicija Duka Ellingtona. *Kružnica (Jutkević – Count)* je inspirisana kružnim švenkom iz filma Sergeja Jutkevića *Zlatna brda*, a muzika je Counta Basia, pijaniste i jednog od najvećih *big band* lidera u istoriji džeza.

vi Ali, opet se postavlja pitanje datiranja. *Plavi jahač* u *Bonanza* verziji nastao je posle Tomove retrospektivne izložbe u beogradskoj Galeriji SKC-a 1976, a pre objavljivanja temata zagrebačkog časopisa *Film*, br. 10-11, iz 1978. posvećenog Tomu. U katalogu *Tomislav*, za retrospektivu u Galeriji SKC-a u Beogradu 1976. dužina *Plavog jahača* se još uvek navodi kao "20 min.", ali u *Filmu* br. 11-12, iz 1978. koji ima najdetaljniju filmografiju Gotovčevih filmova, koju je on sam priredio, dužina *Plavog jahača* je "14 min." Znači da je između decembra 1976. i 1978 iz filma izbačeno čitavih 6 minuta, najverovatnije je Tom odluku o tome doneo ubrzo posle projekcije tokom retrospektive u SKC-u decembra 1976. i komentara savremenih umetnika i kustosa. Po moje sećanju, 6 minuta je otprilike i bilo ukupno trajanje materijala sa Goyinim grafikama, raspoređeno kroz čitav film, znači skoro trećina filma. Prema sećanju Miše Miloševića, direktora DKSG, Ivko Šešić, veteran AKK Beograd u kojem je proizveden taj film, i šef Arhiva Alternativnog filma i videa u DKSG, dao je Tomu originalnu kopiju *Plavog jahača*, kada mu se ukazala prilika da u Zagrebu izradi nove kopije svojih starih filmova, što je, pretpostavljam moglo biti 1977. u vreme izrade kopije njegovog filma *Glenn Miller I (Srednjoškolsko igralište 1)*. Tačnije datiranje verzije sa *Bonanzom* bilo bi: *Plavi jahač (verzija 2)* 1964/1977, čime bi i čitava trilogija, u svom najefektnijem obliku, sa verzijom 2 *Plavog jahača* kao središnjim filmom, morala biti datirana kao 1964/1977.

vii Filmografski podaci o ovom filmu se takođe veoma razlikuju od filmografije do filmografije. Dužina filma varira od 15 min. (*Tomislav Gotovac*, 2003), pa do 30 min. (*Filmforum*, br. 2, 1971; *Tomislav*, SKC, Bgd 1976). Ja se sećam ove duže verzije, nju sam gledao, verovatno 1971, u SKC, u Beogradu. Nastajanje filma je omeđeno godinama 1962, godinom nastanka Tomovog prvog filma *Smrt*, za koji se u filmografiji iz 1978. kaže: "Film *Smrt* je većim svojim delom uklopljen u film *No. 1*" (*Film* 10–11, Zgb, 1978) i godinom 1972. (*Tomislav Gotovac*, 2003), a kraća dužina navedena u ovoj monografiji iz 2003. može da znači da je iz te verzije "izvađen" film "Smrt" iz 1962, koji traje 10 min. i da je Tom možda izbacio ili premontirao još nešto. Ili da je sve pokraćivao. A, kao što je često slučaj, podatak o kraćoj dužini može biti i greška. Neko bi zaista morao da ponovo premeri sve te filmove i njihove eventualno postojeće verzije. Jer ova razlika u dužini bi značila da i *No.1* postoji ili je bar postojao u dve verzije: *verziji 1* (1962/70, od 30 min) i *verziji 2* (1962/72 od 15 min). Takođe, za *verziju 2*, u monografiji *Tomislav Gotovac* piše da je film *No.1* "nijem", dok u zanimljivom Tomovom komentaru uz filmografske podatke za *verziju 1*. u *Filmforumu* br. 2 (1971) piše sledeće: "Ima još jedno lepilo: mukli 'soul' Buddy Ritche, uz asistenciju publike koja urla i zviždi, ponašam se kao gledalac: ti prigušeni udarci bubnja kao da nešto obećavaju, kao da pripremaju neki strašan obrt, ali ništa se ne desi, kraja nema. Film nije završen"

viii *Slikar, model, snimatelj*: scenario, režija, kamera: Tomislav Gotovac; druga kamera: nepoznati snimatelj; Pojavljuju se: Tomislav Gotovac kao snimatelj, Aleksandar Saša Brusilovski kao slikar, Danica Mirković kao model, gledaoci hepeninga: Marina Abramović,

Dragomir Zupanc, Saša Goldman i drugi; col., 15 min, bez zvuka. Beograd 1970. Film je sniman u ateljeu Marine Abramović u Beogradu i na zidu se mogu videti njene slike iz perioda studija na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu. Film je u celosti uključen u DVD izdanje Hrvatskog filmskog saveza *Performance Tapes*, Antonio G. Lauer a.k.a. Tomislav Gotovac, Zagreb 2008. Inače ovo je verovatno film koji se pojavljuje u Tomovoj filmografiji u *Filmu*, pod naslovom *Happening* (1970) i za koji se navodi da je "produkt akcije: pravimo film. Film nije završen. Materijal se zagubio," (*Film*, br. 10–11, 1978). Film se sastoji od tri dela. U prvom delu, uglavnom nemontiranom, sa vidljivim krajevima spojenih rolni, nepoznati, možda nemački snimatelj, snima happening: to je nemontiran materijal u kojem posmatramo Aleksandra Brusilovskog kako slika po golom telu modela Danice Mirković i razbija po njoj kokošja jaja, Toma kako Arifleks kamerom sve to snima, i publiku. Marina Abramović, za to vreme sedi na podu sa ostalim posmatračima, a u očima joj se vidi da dobija prosvetljujuće ideje o onome šta bi sve mogla da radi u budućnosti. U drugom delu, snimanom u eksterijeru, na sprudovima "na ušću Save u Dunav" (*Film* br. 10–11), inostrana ekipa snima Toma koji pak snima potpuno голу Danju – Danicu Mirković, kako trči kroz blatnjavu, vodom natopljenu obalu, smrzavajući se. Smenjuju se kadrovi stranog snimatelja i kadrovi iz Tomove vizure. Treći deo predstavlja kraći film, bez ikakve posebne špice, onaj film koji je Tom snimao dok ga vidimo u prvom delu sa kamerom tokom hepeninga u ateljeu. Film je sniman u "underground", dnevničkom maniru Jonasa Mekasa, "montiranjem" u kameri, sa nizom kratkih, "blic" kadrova kondenzovanog dešavanja. Očigledno je Tom uspeo nekako da dođe do materijala Bavorske televizije i da na ovaj način sklopi film od 15 minuta. 1970. je godina snimanja, ali kada je film sklopljen u ovom, trodelnom obliku, teško je reći. Ne verujem da je film u ovom obliku prikazan na televiziji u nemačkoj, ali je moguće da je deo materijala ušao u neku emisiju od umetnosti "iza gvozdene zavese". Tomov film, kao celina, svakako je značajan dokument o umetničkoj sceni u Beogradu, i to u trenutku rađanja novih ideja. Pored Marine Abramović, koja se tada bavila isključivo slikarstvom, u jednom kadru mi se učinilo da vidim i Zorana Popovića, koji je zajedno sa Marinom i drugim umetnicima okupljenim oko Galerije beogradskog Studentskog kulturnog centra, već sledeće godine, odigrao značajnu ulogu u nastanku konceptualne umetnosti i performansa kod nas.

ix Inače, s početka 70-ih potiče još jedan Tomov dokumentarni film snimljen u Beogradu o kojem se mnogo ili ništa ne zna: *Otvoreni atelje*, reditelji: Tom Gotovac, snimatelj: Milorad Glušica, 16 mm, col. neg, sep mag. 15 min., dokumentarno-igrani, 1971. Film je sniman tokom deset dana "Otvorenog ateljea", događaja koji su organizovali slikari Radoslav Trkulja i Todor Stevanović u Galeriji Doma omladine u Beogradu. "Juče je kroz 'Otvoreni atelje' prošlo oko 1000 ljudi (...) Među najznačajnijim posetiocima bile su dve časne sestre, koje su se zadržale oko jedan sat razgovarajući sa umetnicima (...) Danas se nastavlja snimanje filma 'Otvoreni atelje', reditelj Tom Gotovac i snimatelj Milorad Glušica. U večerašnjem programu je narodni guslar Milutin Stevanović." pisalo je u *Billtenu Otvorenog ateljea*, 22. i 23. 3. 1971. (Jedna strana špirografisanog teksta, koju sam valjda tamo pokupio, ali se ničeg ne sećam osim gužve). Glušica mi je rekao da je tu bilo prilično bizarnih događanja i da je Tom intervenisao i na neki način "režirao" neke od neobičnih situacija, pretpostavljam sa golišavim modelima koji su privlačili toliku publiku, a za časne sestre nisam siguran. Film je verovatno u posedu Radoslava Trkulje, koji je i obezbedio njegovo finansiranje. "

x *Presuda*; pp: FDU; ps: Milorad Glušica, prema istoimenoj priči Bore Horvata; r: Tomislav Gotovac; df: Milorad Glušica; tp: 16 mm, col., sep, mag, 25 min; gl: Tomislav Gotovac, Neša Paripović, Dule Ilijin. Igrani film. 1976. Filmografske podatke sam dobio od Milorada Glušice, a dopunjeni su podacima iz časopisa *Film*, br. 10–11, 1978, gde se ovaj film spominje u filmografiji Tomovih filmova.

xi Tom je krajem pedesetih sa Martincem upisao Arhitekturu u Zagrebu. Još tada su pokazali interesovanje za film. Bili su i u Kino klubu Zagreb, gde mu "1957. odbijaju scenario za film." (iz beleški S. Š. iz 1976). Martinac se 1958. seli za Beograd, gde ostaje sve do 1962. Godine između 1960-62, naziva "najlepšim i najuzbudljivijim godinama svog filmskog života" (iz beleški S. Š., 1976). U tom periodu snima neke od svojih najznačajnijih amaterskih filmova za Kino klub Beograd, gde je izvršio značajan uticaj na mnoge filmske autore kluba. (O Martincu u Beogradu više u Mihailo P. Ilić, 2008, *Serbian Cutting*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 192–195.

xii Ivan Gotovac (1907–1977), rođen je u Hrvatskoj, u Vinovu Gornjem. Majka, Elizabeta Lauer - Beška, je bila Nemica rođena u Somboru, 1911. od oca Franza Lauera, uglednog mesara. Njene sestre su vodile glavno zastupništvo Singera za Vojvodinu (podaci iz Dopsnice/Kataloga i pozivnice za *Performance tribute za Billie Holliday* u Galeriji Forum, 13 lipnja, 1996). Godina smrti oca, utvrđena je prema podacima dobijenim od Tomove supruge Zore Cazi, posredovanjem Hrvoja Turkovića, a podatak o tramvaju dobio sam svojevremeno od Toma.

xiii U katalogu izložbe *Collages 1964* (Studio GSU, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, svibanj 1979) svi izlagani radovi su nastali između 11. septembra i 16. oktobra 1964. Kako je 16. oktobar petak, to bi značilo da su filmovi *Pravac*, *Kružnica* i *Plavi jahač* snimljeni u jednoj od dve poslednje nedelje oktobra meseca 1964. u četvrtak, petak i subotu, kako Gotovac navodi Turković i Trbuljaku (str. 27. u monografiji *Tomislav Gotovac*). Za kolaže reprodukovane u monografiji *Tomislav Gotovac*, navodi se godina izrade kao 1964/65.

xiv Ovo nije potpuno tačno, jer u Tomovoj kratkoj prozi "Grupno uživanje" (*Vidici*, br. 137, Beograd 1970, preštampanoj i u katalogu *Tomislav*, SKC, Beograd 1976), postoje ideje za scene i radnje od kojih su neke realizovane u filmu *Obiteljski film II*. Evo nekoliko primera iz drugog dela ovog teksta sa podnaslovom "U zatvorenom prostoru" (prvi deo ima podnaslov "U otvorenom prostoru"). Primeri nisu uvek poređani istim redom kojim su u priči, ali su naznačena kraćenja i uspostavljen blago izmenjen redosled koji jasnije ukazuje na sličnost sa filmom o kojem je reč: "(...) U sobi može da bude još ponešto, kao hrpa ilustriranih časopisa, neka ukrasna biljka i drugo. Vrata kupatila su sa leve strane. Morate još pronaći muškarca i ženu, ni prestare ni premlade (od 23 do 30 godina), koji su voljni i koji mogu da se pred vama svuku do gola i da vode ljubav u cilju istraživanja.(...) Muškarac i žena su se potpuno svukli i nastavljaju ljubavnu igru: ljube jedno drugo po svim delovima tela. (...) Postepeno dolazi do koitusa. (...) Nije uopšte važno da li uživete ili osećate gadenje – važno je da prisustvujete činu. (...) Uzimate ponovo fotoaparata, sada sa crno-belim umker filmom i snimate koitus iz najneverovatnijih uglova (...) sve što želite, ako hoćete i naslove knjiga na polici, telefon ili ukrasnu biljku u saksiji (...) Dolazi do orgazma, pretpostavlja se zajedničkog (kod muškarca i žene). Oni ostaju kraće vreme priljubljeni jedno uz drugo, a zatim se rastave i odmaraju se, možda zapale cigaretu (...) Par koji ste posmatrali zaogrne se čaršavom i odlazi u kupatilo da se okupa (...) Kad se muškarac i žena prestanu ljubiti i odu u kupatilo da se operu, vi ih i tamo fotografisete." Motiva koji su korišćeni u filmovima *Slikar*, *Model*, *Snimatelj* i *Slani kikiriki* takođe ima dovoljno u ovoj priči, pre svega ideja o slikanju po golim telima, publici koja to sve posmatra izbliza itd. Znači, Tom je, ako se pažljivo prouči njegov rad, opsesivno istrajavao na realizaciji svojih ideja, koje se možda ne mogu nazvati scenarijima u klasičnom smislu te reči, ali jesu prilično detaljni opisi mogućih filmova ili performansa, a njihova realizacija je zavisila od mogućnosti.

Goran Trbuljak

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

Tomislav Gotovac, s 1000 kilometara

U vlaku koji juri, kao po ravnom pravcu, s južnog dijela Njemačke gore prema sjeveru, sjetio sam se Toma.* Iz najmanje dva razloga. Jedan je sigurno to što sam oduvijek mislio o tome što bi on sve napravio da živi negdje drugdje. Naprimjer, baš ovdje u Njemačkoj. Ne da nije napravio mnogo i kod nas, ali tko je od toga imao koristi? On sam? Ili možda naša kulturna javnost? On sigurno nije. Drugi razlog za prisjećanje je i taj da se brzim kretanjem vlaka, koji se odmiče od moga mjesta polaska, odmičem i od Toma samoga, toliko da ga mogu vidjeti još bolje. Valjda je to slično kao u crtanju. Teško je nacrtati Zagrebački neboder ako stojiš u llici na dva metra od njega. Da li bi on sam bio veći umjetnik da živi u većoj zemlji? Vjerojatno ne. Njegova umjetnost ne bi se bitno promijenila, ali bi on imao više prostora. U tom većem prostoru svi bi ga mogli gledati s veće distance. On bi sam imao više zraka oko sebe, a publika bi se mogla odmaknuti više od njega i tako vidjeti koliko strši u visinu. Nepravda je da netko tko ima dva metra visine spava u krevetu od samo metar kao i to da netko tko ima noge maratonca mora trčati na mjestu, jer živi na otoku veličine vlastitih stopala.

Netko će reći da pretjerujem, ali Tomova energija i vitalnost u disproporciji su s ljudima i prostorom u kojem živi i radi. On ih zamara. Njega ima svuda, previše i predugo. Naša mala sredina može podnijeti samo po jednu radikalnu gestu nekog pojedinca. Zna se da će se, ta jedna gesta, koja je možda nekoga uzrujala, tome vjerojatno mlađahnom nesretniku zaboraviti i oprostiti. Jednokratni buntovnik ubrzo će se korumpirati, a oni koji su se malo čudili, zbog njegovih nestašluka, dobrodušno ga, s tapkanjem po ramenima, primaju u svoje društvo mrtvih pjesnika. I svi ćemo dalje biti mirni. Ali kada se nekonformističko ponašanje, velike umjetničke geste, radikalni projekti stalno ponavljaju to onda postaje "dosadno", iritantno, a i ozbiljno. Ljudi su s pravom uznemireni, jer napokon shvaćaju da zapravo s njima možda nešto nije u redu. Ta enormna količina istinitosti, senzibilnosti, naivnosti, sofisticirane uobrazilje, zastrašujuće memorije, izrečene ili pretočene u radikalne akcije, kartuzijanske filmove, previše suptilne kolaže, s čime nas Tom obasipa, ljude plaši. Na tako malom, a opet nedovoljno, napućenom prostoru prvo plaši, a onda zamara.

Pomislio sam kako bi on u ovoj velikoj zemlji već odavno vozio vlastiti bijeli R.R. (makar i u krug), koji bi mu sigurno darovao zaljubljeni kolekcionar dok bi si benzin i pivo uvijek mogao platiti od nemale profesorske penzije koju bi bez problema zaslužio na nekoj od akademija Hamburga, Berlina, Münchena ili Frankfurta. Ovdje u Njemačkoj, stotine kolaža i akcija te deseci njegovih filmova imali bi svoju stalnu mnogobrojnu publiku, kolekcionare i povjesničare koji bi se njima bavili. Stotine njegovih nelegalnih studenata, koji su od njega učili o režiji, filmu i ostalome, po ulicama, kinima i kafićima, tamo doma, ovdje bi bili potpuno legalni. Ta količina energije koju Tom posjeduje svuda bi bila dobro iskorištena. Naravno svuda, osim tamo kod nas.

Stigavši vlakom na određite odmah sam obišao, radi čega sam zapravo i putovao tako daleko, sve izložbene prostore krcate teškom umjetnosti. U želji da odmorim malo oko i duh odlučio sam ostatak

* Tekst je izvorno objavljen 2002. u *Slobodnoj Dalmaciji*. Ovdje ga donosimo uz autorovo susretljivo dopuštenje. (op. ur.).



Zagreb, volim te! / fotograf Ivan Posavec, 1981.

dana provesti u Muzeju braće Grimm koji se nalazi u blizini izlagačkih prostora. Tu ću se, vjerovao sam, smiriti s prisjećanjem na bezazlene dječje priče i slikovnice. Ali, gotovo sve njihove priče sada su mi se učinile dosta jezivim. Gomile slikovnica, s ekspresivnim crno-bijelim crtežima vještica, Ivce i Marice, a i one obojene, sa srcem u ruci sluge Crne kraljice, koje je trebalo pripadati samoj Snjeguljici, crtane kroz povijest u raznim realističnim stilovima, djelovale su sugestivno poput najboljih hollywoodskih filmova i nisam mogao, a da opet ne pomislim na Toma. Onaj koji je kao dijete jednom vidio te crteže, u nekoj polumračnoj sobi, s poplunom do nosa, uz hipnotizirajući govor odraslih, a u davno doba bez filma i televizije, sigurno ih je zapamtio zauvijek. Da li su i Tomu djetetu slični crteži palili maštu da bi se oni, kasnije, u njegovoj odraslijoj dječjačkoj dobi, zamijenili još upečatljivijim filmskim slikama?

Možda je njegova generacija baš ona zadnja generacija koja je imala sreću odrastati s ta dva svijeta, s čarima prepuštanja majstorskim ilustracijama, tim zadnjim nepokretnim slikama i magiji prvih pokretnih slika, filmu. Već dosta generacija unatrag djecu više ne uspavljaju pričanja roditelja uz akvarelirane grafike već TeVe, a danas Play Station 2 svojim zornim prikazima štrcanja krvi zamjenjuje jednako braću Grimm kao i hollywoodski film. Zureći u prepune vitrine raznovrsnih Snjeguljica, Crvenkapica, Trnoružica itd. pitao sam se, da li bi mogao bolje razumjeti Toma, i je li ovaj naivni pričalačko-slikovni svijet prisutan u njemu i danas? Teške su to špekulacije i tko zna da li je to zamišljeno pretapanje s naratora roditelja, koji priča Grimmove priče, na hollywoodskog redatelja, koji mu priča filmske priče, išlo baš tako kako mi se učinilo u jednom trenutku. No, uzмимо da je Tomova pričalačka sposobnost, to kako je jednostavno sugestivan kada, najčešće svojim mlađim slušateljima prenosi svoju fascinaciju slikama svih vrsta, vezana za onu najraniju fazu kada je sam bio opčinjen slušanjem.



Dimnjačar, 1984.



Maska smrti; Ne smije se vikati "Polet", 1984.



Čistač ulca, 1984.



Djed Mraz, 1984.

Kada slike, priče, *plot*, intriga postaju u njegovu pričanju kompliciraniji, tada je prevladala ona druga faza njegove rane edukacije. Kada ispituje svoje sugovornike, njegova pitanja i zaključci imaju začuđujuću naivnu, gotovo dječju prostodušnost sličnu onoj koju smo svi mi imali u najranijoj dobi kada smo postavljali svaku večer na istomu dijelu priče, pitanja s kojima smo si valjda željeli smiriti san. A onda opet u sljedećem trenutku uslijedit će njegova nevjerojatno precizna, sofisticirana rekonstrukcija nekog povijesnog događaja kakvu bi teško smislili najvještiji hollywoodski scenaristi. To je Tom kada govori.

A gdje je on kada gleda, kada grli zagrebački asfalt, kada hoda gradom i u svemu onom što je dio njegove umjetnosti? Pa isto tu.

U istim tim vitrinama gledajući stotine crteža Crvenkapice nemoguće je ne sjetiti se njezina pitanja vuku i odgovora koji je dobila. Zašto imaš tako velike oči? Da te bolje vidim! I to je istina koja vrijedi za Toma. Njegove oči su naprosto velike. Jedno njegovo oko veliko je barem kao dva moja oka. I zbog toga on bolje vidi. Zato on može gledati duže i vidjeti više. Film koji će netko, iz velike ljubavi, vidjeti dvaput Tom će gledati barem 25 puta. Zbog toga velikoga oka, stvari, svijet, ljudi, umjetnost, filmovi, sve ono što te oči gledaju, moraju mu izgledati drukčije nego onima koji imaju sitne oči. U takvom oku svjetlo se valjda lomi drukčije, a zamračene dvorane njegovih očnih jabučica nisu normalne veličine već *drive-in* proporcija. Obrnute slike projiciraju se u Vistavision formatu na *multiplex* ekrane Cinema "Retine" lupajući po čunjićima i štapićima prenadražujući živce. King-Kongovskom tam-tam jekom i čejskim dimnim signalima impresije, slike, još malo uvećane, putuju dalje, u više centre, na Photo shop i Final Cut Pro doradu. Nije li onda, ako se sve to tako odvija, u tim ogromnim Mozart-kuglama od šarenica i Schwarzwaldskom šumom od obrva, koje ih nadkriljuju, i odgovor za sve nerazmjere s kojima se je on u svom životu dosad sretao?

Pa to, da je Tom stasom ogroman i nije neko otkriće, jer je to svatko tko je ikada bio u njegovoj blizini morao jednostavno primijetiti. Ali pretpostavljam da se s dužim poznanstvom s njim čovjek na to navikne i naprosto tu jednostavnu činjenicu s vremenom zaboravi, kao što se to desilo i meni. Ili obrnuto, možda družeći se s njime zapravo zaboravimo koliko smo sami mali. Jer kako drukčije objasniti da nama, grupi njegovih iskrenih poklonika, kod njega najviše smeta baš ono što sami sebi najčešće ne želimo priznati, a to je sitnost. Od nekoga koga smo si isklesali u Rushmore sivu stijenu vlastitoga mozga kao treću, četvrtu glavu po važnosti ili ga držimo za najveću živu senzibilnu hodajuću antenu koja je u stanju detektirati istinitost ili laž u umjetnosti i šire, u njenim mikronskim naznakama, ne očekujemo bavljenje profanostima kojima se bavimo mi ostali.

Ali Tom ima pravo i na to, a to, da bih ja to mogao razumjeti, trebao sam se od njega odmaknuti na pristojnu udaljenost, kao u ovom slučaju, od barem 1000 kilometara. Sada znam, te njegove sitnice zapravo svima nama daju malu šansu da se s njim barem u tome možemo poistovjetiti te nam stoga on postaje još bliži. Nije više za nas nemjerljivi stvor iz bajke već ljudsko biće.

Ipak, veće nego što je većina ostalih.

Sanja Lovrić

Učiteljski fakultet, Zagreb

Poetizacija narativnog: neki aspekti *Ronda* Zvonimira Berkovića

Sažetak: Nakon pregleda kritičke i filmološke recepcije filma *Rondo* Zvonimira Berkovića (tekstovi I. Škrabala, D. Gouldinga, K. Eberharda, B. Kragića, D. Radića, T. Šakića i drugih), autorica taj film, jedno od najcijenjenijih ostvarenja hrvatske kinematografije (premda slabije cijenjeno među širokom publikom), analizira film izrazito poetsko ostvarenje, u skladu s tipologijom filmskog izlaganja Hrvoja Turkovića. Poetski elementi i njihovo osvještavanje u filmu značajan su prinos otkrivanja dubinskih slojeva složenih odnosa troje ljudi. Pritom posebnu pozornost pridaje ritmu i tempu kao filmskim kategorijama, usklađenih s glazbenom komponentom filma koji se, počevši već sa samim naslovom, deklarira kao djelo u kojem će glazba biti i temom ali, kao što gledatelj doznaje prateći Berkovićevo djelo, i kao temeljno strukturno načelo. Ipak, riječ je o složenom filmskom djelu u kojem se u karakterizaciji likova i motiviranju njihova ponašanja velika pažnja pridaje i kompoziciji slike, kao i odnosu svjetla i sjene (snimatelj je bio Tomislav Pinter), a posebna se pozornost u analizi pridaje i narativnim, odnosno naratološkim kategorijama.

Ključne riječi: Zvonimir Berković, *Rondo*, recepcija, poetsko izlaganje, poetizacija narativnog diskursa

Pristupi filmu

Nezaobilazan film u pregledima hrvatske ili jugoslavenske kinematografije zasigurno je *Rondo* redatelja Zvonimira Berkovića (Jadran film, 1966). *Rondo* se u većem dijelu literature već automatizmom smješta u kategoriju jednog od najboljih hrvatskih filmova uopće (Kragić i Giljić, 2003: 590) ili se opisuje sličnim sintagmama: remek-djelo (Rabin, 1968: 496; Langola, 1968: 497), film velikog formata (Eberhart, 1968: 502), umjetničko djelo (Fove, 1968: 504), superiorno ostvarenje nove jugoslavenske kinematografije (Vuković, 1992: 23), legendarni *Rondo* (Grčić, 2004: 116), film neotkrivenih vrhunskih vrijednosti (Škrabalo, 2008: 95). Takva je atribucija rezultat slaganja

mišljenja kritičara u pogledu značaja i vrijednosti *Ronda* u hrvatskoj kinematografiji. Tako se u izboru najboljeg hrvatskog filma svih vremena prema glasovima filmskih kritičara u anketi časopisa *Hollywood* 1999. godine *Rondo* nalazi na trećem mjestu (Škrabalo, 2008: 103). Kad je riječ o popisu najboljih debitantskih hrvatskih filmova, napravljenom prema glasovima filmskih kritičara u časopisu *Hollywood* 2003, *Rondo* je na drugom mjestu. Vladimir Vuković 1992. godine sastavlja vlastiti popis najboljih hrvatskih filmova, a *Rondo* smješta na vrlo dobro peto mjesto (1992: 223). No, suglasnost kritičara ne odražava se u anketi gledatelja. Naime, u kategoriji najboljeg hrvatskog filma svih vremena, glasovi gledatelja otkrivaju kako se *Rondo* ne nalazi među 25 najboljih hrvatskih filmova (Škrabalo, 2008: 104). Koji je razlog tako velike diskrepancije u mišljenju između kritičara i publike, odnosno koju to vrijednost *Ronda* publika ne uočava?

Vrijednosnoj procjeni filma kritika i publika očito pristupaju na različite načine. I dok se prosječna publika u vrednovanju oslanja na subjektivni dojam, filmski kritičar uvijek ima na umu filmsko povijesni kontekst u koji se *Rondo* nastoji uklopiti i zauzeti određeni položaj u vremenskom slijedu. *Rondo* je tipičan primjer, a u vrijeme nastanka i jedini pravi primjer hrvatskog komornog filma (Škrabalo, 1996: 34). Nastao je u vrijeme autorske kinematografije u Hrvatskoj (Škrabalo, 2008: 94), kada popuštaju ideološke stege do tada značajno prisutne u filmskom stvaralaštvu. Ta se relativna autorska sloboda¹ očituje u modernističkom pristupu posebice vidljivom u filmovima Vatroslava Mimice, Ante Babaje i Zvonimira Berkovića. Dakle, osim što Berković u *Rondi* slijedi suvremene europske tokove, *Rondo* predstavlja jednu značajnu novost u tadašnjoj hrvatskoj kinematografiji. No, vrijednost *Ronda* daleko premašuje puki povijesni značaj;

¹ Vrijeme je obilježeno jačanjem liberalnog trenda koji polagano dopušta utjecaje sa zapada i doziran dotok modernističkih ideja, uz još

uvijek prisutnu partijsku kontrolu. (Turković i Majcen, 2003: 40)

upravo kako to naziv ankete naglašava, riječ je o jednom od najboljih hrvatskih filmova svih vremena.

Ukoliko odgovore počnemo tražiti u analizama koje bi ukazale na skrivenu vrijednost filma koja prosječnom gledatelju ostaje neprepoznata, zateći će nas neočekivana situacija. Naime, referentne literature o jednom od najboljih hrvatskih filmova svih vremena manje je od očekivanog. Ivo Škrabalo to u jednom trenutku i navodi kao ključan problem, spominjući nemar hrvatskih filmskih kritičara:

pa u bibliografiji tekstova o njemu [Berkoviću] ima više naslova stranih autora samo o njegovu prvu filmu, nego svih domaćih pera o svim njegovim filmovima. (Škrabalo, 1996: 38)

Nažalost, do tih tekstova stranih autora teško se dolazi jer se nalaze razasuti po stranoj periodici, a neke prijevode možemo naći u *Filmskim sveskama*. No, danas bi se Škrabalovu izjavu ipak trebalo revidirati. Naime, dok se brojnost osvrta na film od strane inozemnih kritičara povezuje s aktualnim prikazivanjem *Ronda* po europskim kinematografima i njihovim neposrednim reakcijama, aktivnost hrvatskih proučavatelja koja, priznajemo, nije intenzivna, ipak ne prestaje do današnjih dana i njihov je rad zaslužan za sada već kulturni status *Ronda*. Unatoč tome što je u hrvatskoj kinematografiji *Ronda* od samoga početka afirmiran kao ihnimno filmsko ostvarenje, vrlo su rijetki doista kritički osvrti. U gotovo svim raščlambama polazi se od sličnih pretpostavki: najčešće se spominju standardna fabula i tema ljubavnog trokuta, pa preko napomenutog glazbenog motiva Mozartova *Ronda u a-molu*, koji prožima i sadržaj i formu cijelog filma, do tek spomenutog briljantnog snimateljskog oka Tomislava Pintera.

Baš kao što se svaki gledatelj filma osjeća pozvan sebi rastumačiti fabulu i utvrditi razloge preljuba, analize također idu u tom smjeru. Tema koja inače stoji kao svojevrsna inovacija onodobnog jugoslavenskog filma (Škrabalo, 1996: 34) postavljena je na netipičan način, pa se u ljubavnom trokutu nikoga ne može bez ostatka okriviti za preljub jer nitko nije u potpunosti kriv niti nevin.

Naime: muž (Relja Bašić) nije predestinirani rogonja osuđen da ispadne smiješan; supruga (Milena Dravić) nije neka zapostavljena žrtva ili koketa koja ima moti-

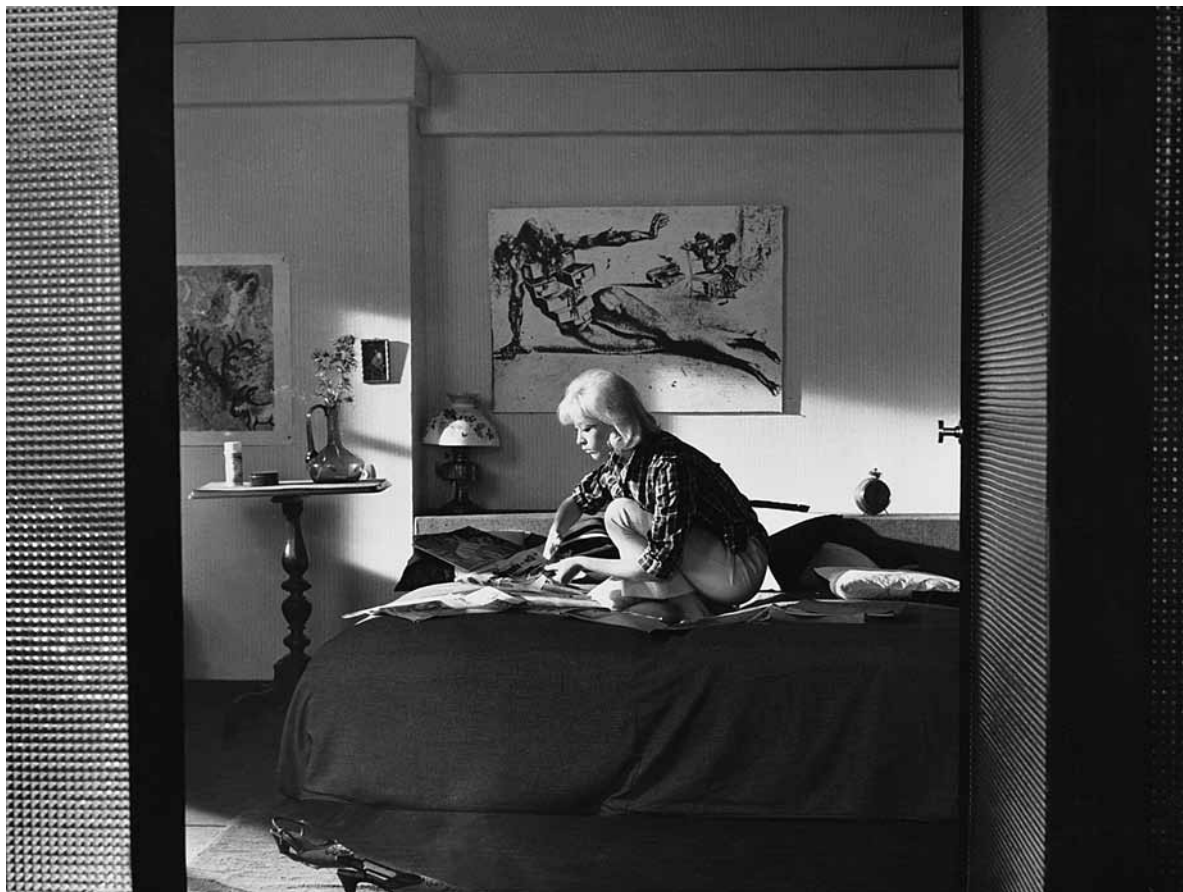
va da iznevjeri muža; a ljubavnik (Stevo Žigon) postaje to protiv vlastite volje, jer ne poduzima ništa da zavede domaćicu. (Škrabalo, 1996: 34)

Za razliku od Škrabala, Daniel Goulding razloge preljuba traži u Mladenovoj (Stevo Žigon) dosadi samačkog života i Nedinoj neispunjenoj ambiciji pijanistice, svjesno potisnute radi muževe umjetničke karijere (2004: 125). Vladimir Vuković pak blagonaklono gleda na sve likove, uspoređuje ih s figurama šaha čijom sudbinom ravna netko drugi, a oni se potpuno nemoćno predaju silini osjećaja i čehovljevske neprotumačivoj snazi afiniteta i privlačnosti (1992: 21). Detaljniju analizu bračnog trokuta iz feminističke vizure nudi Sanja Kovačević (2000), prikazujući slučaj preljuba kao sudbinski, neminovan i neizbježan samo kao vanjski ili pojavni razlog u čijoj se pozadini i dubinskoj strukturi zapravo nalaze patrijarhalni nazori junakinje. Nekonvencionalnost bračnog trokuta ponajviše se ogleda u društvenim ulogama likova, za koje ne možemo reći da su patrijarhalne:

Muš nije nikakav papučar, još manje strogi patrijarh, ljubavnik nije nikakav latinski zavodnik, žena nije poslušna, uplašena "nevista" nego glazbeno obrazovana diplomantica (kemije!), a kao lik ravnopravan muškim likovima i u količini dijaloga i u karakterizaciji. (Kovačević, 2000: 134)

No, Nedine patrijarhalne konvencije ženske uloge dovest će do konačnog preljuba jer onaj muškarac, koji je voli na jednostavan način, koji je dobar, ali dosadan i nezainteresiran, predestiniran je za poziciju "gubitnika". Njezin će stabilan, ali simbiotičko-prijateljski brak poljuljati patrijarhalni lik neodgovornog, ali autoritativnog nositelja moći, Mladena, koji će je svojom strašću pretvoriti u žrtvu njenih patrijarhalnih nazora.

Damir Radić (2009) i Tomislav Šakić (2009) slično pristupaju analizi *Ronda*. Radić u svom članku tematizira muško-ženske odnose i provlači ih spretno kroz cijeli Berkovićev opus, dok se Šakić bavi tim istim opusom, ali koncentriran samo na ženske likove. Oboje su složni u tezi kako lik Nede zapravo predstavlja figuru kraljice u igri šaha koja je samo ulog u igri velikih muških igrača. Ona sama ne odlučuje ništa, već pripada onome tko bolje odigra potez te i na samome kraju o njezinoj sudbini odlučuje dogovor između šahista.



Milena Dravić u filmu *Rondo* (1966) Z. Berkovića

pri čemu je ispalo da sudac igra igru ljubavi radi igre same, dok je Neda bila kraljica, privremeno osvojena, ali – prema džentlenskom sporazumu dvojice šahista – vraćena na prvotno mjesto da bi se igra mogla dalje nastaviti – jer nakraju i nije važno pobijediti, nego igrati. (Šakić, 2009: 11)

Radić Nedinu pasivnost tumači njezinom “nedoraslošću” u igri velikih, moćnih i zreلودbnih muškaraca. Obojica se očito slažu kako se jedan prizor u filmu doista odigrane partije šaha može preslikati na razinu cijeloga filma, gdje igrači šaha igraju i povlače životne poteze.

Jedna od sustavnijih i detaljnijih analiza je ona Brune Kragića (2009) koja tematizira prostornu dimenziju *Ronda*, odnosno interpretira prostorne odnose kao simboličke, čime se daje svjež kritički pomak u analizi Berkovićeve filma. Kragić uvodno pozicionira prostor filma *Rondo* u povijesnom okviru hrvatskog filma, ali ključni

naglasak ipak stavlja na prikaze i interpretaciju prostora i prostornih odnosa u samome filmu:

promjenama rakursa, pokretima kamere, uporabom dubinskih kadrova, odnosno dubinske mizanscene i razrađenim kadriranjem. (Kragić, 2009: 12)

Razlog neslaganja publike s kritikom još uvijek nije dovoljno jasan, no dao bi se naslutiti iz riječi jednog poljskog kritičara, koji zbog sporog razvoja fabule umalo odustaje od filma.

Zvonimir Berković, autor izvanredno interesantnog “Ronda”, nastupa drukčije: ne radi ništa da pridobije gledaoca; naprotiv, pre ga odbija monotonijom radnje, sivlom snimaka. One prve partije šaha u troje zaista zamaraju, pa čak pomalo i nerviraju i mnogi već sigurno traže u mračnoj dvorani crvenu lampicu koja označava izlaz. (Eberhart, 1968: 501)

Rondo nije film koji pruža laku i neobaveznu zabavu, on od samog početka traži puni gledateljev angažman i punu pažnju. Sastoji se od nebrojeno mnogo detalja, od kojih se neki uočavaju tek nakon više gledanja, a svaki od njih dodaje jednu novu nijansu koju se nikako ne bi moglo uočiti osim ako gledatelj ne isključi sva osjetila za svijet koji ga okružuje i sve ih usmjeri na film i prizore koji se tako sporo pred njim izmjenjuju i daju mu vremena da se i osobno uplete.

Rondo je zaista prepun takvih finoća i osobina, na prvi pogled teško zamjetljivih i "nevažnih", da ih samo strpljivi i naklonjeni gledalac može postepeno otkrivati i adekvatno doživljavati. (Vuković, 1992: 22)

Još jednom se moramo vratiti na Škrabalovu procjenu *Ronda* kao filma "još neotkrivenih vrhunskih vrijednosti". No, ipak, one sigurno nisu neotkrivene jer su te vrhunske vrijednosti osjetili svi oni koji su *Rondo* svrstavali tako visoko. Problem je u tome što su one prisutne i dostupne svima, ali ih je teško osvijestiti, jer su subjektivne i iskustveno intimne svakom gledatelju. Vrhunska vrijednost *Ronda* ponajviše se očituje u sposobnosti da svojim prizorima začara gledatelja i uvuče ga u svoj svijet u kojem će on postati hipersenzibilan na dozirane, ali dojmive podražaje koji postupno obuzimaju svakog gledatelja ako im se prepusti. Doživljaj je to sličan poeziji, kako je shvaća Emil Staiger tvrdeći da se lirska poezija treba čitati iz posebnog duševnog raspoloženja kako bi se doista razumjela, a čitatelj pritom mora biti otvoren i sam. Samoća je potrebna jer jedino taj uvjet omogućuje potpuno prepuštanje i isključivanje iz svakodnevnog okruženja (Staiger, 1996: 51). Iako je samoća uvjet koji je potpuno suprotan logici filmskog doživljaja, koji karakterizira združena pozornost, odnosno komunikacija gledatelja koji zajedno gledaju film (Turković, 2008: 133), samoća se ipak može postići. Naime, gledanje filma se odvija u specifičnim standardnim uvjetima: publika se nalazi u mraku i tišini, što gledatelju olakšava isključivanje iz stvarnosti i potpuno uživanje u prizore pred njime. Gašenje svjetala u kinu signalizira gledatelju početak fil-

ma i trenutak kada svaki gledatelj ostaje sam i prepušten vlastitim doživljajima.

Staiger vrijednost lirske poezije nalazi u jedinstvu značenja riječi i njihove glazbe, pri čemu se prvenstvo vrlo često daje upravo glazbi, jer ona stvara ugođaj koji je neophodniji od logičke konstrukcije i jezičnih zakonitosti. Početne note *Ronda* i prvi prizori filma dat će boju naočalama kojima treba pratiti cijeli film, raspoloženje koje će s vremena na vrijeme samo varirati u svome intenzitetu. Iz tog je razloga vrlo važno gledatelja pripremiti i različitim signalima usmjeriti njegovo očekivanje u poželjnom smjeru. U *Rondu* će to učiniti glazba, Mozartov *Rondo u a-molu*, koja će na samom početku sugerirati raspoloženje iz kojega treba početi pratiti zbivanje na ekranu. Dakle, važnost glazbe u *Rondu* je slična važnosti zvukovnog sloja u lirskoj poeziji.

Usporedbom filma i poezije bavili su se brojni filmski teoretičari (usp. Turković, 2010), a njihova razmatranja idu u smjeru primjećivanja posebne vrste izlaganja koja se ne može prikloniti ni narativnom, ni opisnom, a niti argumentacijskom² izlaganju jer se naglasak ne stavlja na naraciju i zbivanje niti na informiranje i dodatno obrazloženje, već na sugestivnost prizora. Svaki film u sebi sadržava različite tipove filmskog izlaganja, no jedan je od njih uvijek dominantan. U cijeloj filmskoj produkciji može se zamijetiti dominacija narativnog filma te narativno izlaganje kao dominantni način organizacije filma. No, postoje i nenarativni filmovi, iako su u manjini i nisu u tolikoj mjeri usmjereni komercijalnoj eksploataciji, oni posebno njeguju druge tipove filmskog izlaganja.

Poetsko filmsko izlaganje: poetizacija narativnog

Jedna od najčešćih i najupadljivijih karakteristika poetskog filmskog izlaganja je asocijativnost, odnosno asocijativna montaža. Dugo su zapravo asocijativnost, asocijativna montaža i asocijativno izlaganje bili termini kojima se objašnjavalo ili poistovjećivalo poetsko filmsko izlaganje.³ No, asocijativnu montažu u poetskom izlaganju moramo ograničiti. Riječ je o montažnom diskontinuitetu koji se može, a uglavnom se i javlja i u drugim tipovima filmskog izlaganja, dok se u poetskom izlaganju diskon-

² Podjela tipova filmskog izlaganja prema Turković, 2006.

³ Problematikom nazivlja i razgraničavanjem pojmova se u Hrvatskoj

tek nedavno počinju baviti Gilić (2005) i Turković (2006). Zadnji teorijski tekst Turkovića (2010) donosi značajne pomake na tom polju, gdje se vrlo jasno i pregledno razgraničuju tipovi filmskog izlaganja.

tinuitet kadrova nalazi u ulozi sugestivnog faktora, dočaravajućeg efekta ili u službi poticanja emocija (Turković, 2006: 19). U *Rondu* je diskontinuitet montaže prisutan no samo kao dio narativnog filmskog izlaganja u kojim se pomoću elipse postiže sažimanje filmskog vremena. Zapravo je teško u *Rondu* tražiti poetski dojam dobiven montažnim diskontinuitetom jer se svaki prostorno-vremenski prijelaz sekvenci tijekom filma stalno ponavlja s minimalnim promjenama: gledatelj prati monotono ponavljanje nedjeljnih sastanaka i igranja šaha ritmički isprekidanima uvijek istim ambijentom puste kavane. Svaki bi drugi montažni diskontinuitet u film uveo živost, privukao pažnju i promijenio raspoloženje. Taj mir i očekivanost konstantno ponavljano mora dočarati beskraju dosadu nedjeljnog popodneva i bilo kakva promjena prizora izvan očekivanog donijela bi novost i usmjerila pažnju gledatelja na traženje novih veza i odnosa. Montaža konstantno ponavljanih sličnih prizora nedjeljne igre šaha, istog ambijenta mračne i zadimljene kavane sugerira monotono protjecanje vremena, dosadu, rutinu. Doprinos je to općem raspoloženju kojeg je započeo Mozartov *Rondo u a-molu* odmah na početku.

Glazba: strukturna, narativna i poetska funkcija

Glazba u filmu se uobičajeno dijeli na prizornu, onu koja ima svoj izvor u prikazanom prizoru, i neprizornu, popratnu glazbu čiji je izvor izvan kadra (Turković, 2008: 125). U *Rondu* se može uočiti upotreba autonomne glazbene teme *Ronda u a-molu* i u prizornom i u neprizornom obliku. Kao neprizornu glazbu, *Rondo u a-molu* primjećujemo u tri situacije: u klasičnom uokvirujućem obliku, na početku i na kraju filma, te u sredini filma kada se glazba koristi u funkciji integracije vremenski odmaknutih prizora. U svim je navedenim situacijama glazba zapravo dio narativnog izlaganja, no unutar narativnog ipak možemo zamijetiti funkciju glazbe u konotativnom obilježavanju.

Na samome početku *Rondo u a-molu* kreće kao uvertira koja prati uvodnu špicu i tijekom njezina trajanja zapravo cijelo vrijeme ostaje u fokusu. Glazba se nameće glasnoćom koja ne odgovara pozadinskoj glazbi dok se jednostavna bijela slova na crnoj pozadini trude svojim sadržajem ne odvući suviše pozornost gledatelja s glazbe i početnog ugođaja. Glazba u ovom slučaju treba izazvati emotivni efekt kod gledatelja, stvaranjem ugođaja i sugestijom raspoloženja.

Središnji dio filma obilježen je dugom glazbenom dionicom koja zapravo započinje kao prizorna glazba, ali potom nastavlja svirati u pozadini bez obzira na primjenu prizora i gubitak izvora glazbe. Riječ je o drugoj nedjelji po redu, kada Mladen donosi gramofonsku ploču, Mozartov *Rondo u a-molu*, Nedi na poklon. *Rondo* pušten s gramofonske ploče ima narativnu funkciju sažimanja događaja i prikazuje razvoj prijateljskih odnosa u nekoliko skraćених izvještaja o proteklіm nedjeljama. I dok glazbena podloga koja teče u pozadini bez izvora u prizoru svojom glasnoćom dolazi u prvi plan, prizori se nastavljaju izmjenjivati i tehnikom nijemog filma nastavljaju priču. Slijed nedjelja integriran je glazbom koja ih zapravo veže na općenit način i bez ikakvog naglašavanja pojedinačnih prizora. Konotativnu funkciju uočavamo u naglašeno drugačijem tretmanu glazbe, gdje glazba traje duže nego uobičajeno, puštajući različite varijacije osnovne teme da sugeriraju taj protok vremena koji se očituje u repetitivnom ponavljanju jedne radnje i određenim pomacima u bliskosti između troje ljudi.

U ovom se slučaju može uočiti razdvajanje narativne i poetske funkcije prizora. I dok glavna tema *Ronda u a-molu* poetski svojim varijacijama naglašava promjenu, rast emocija u njihovom odnosu i postupno jačanje veza između troje ljudi, narativna linija želi naglasiti ponavljanje istog, rutinu ponavljanja zajedničkog druženja koje se uvijek odvija u nedjelju, u točno određeno vrijeme, igra šaha uz uvijek iste uloge: Feđa i Mladen igraju šah, a Neda sudjeluje iz prikrajka, večera nakon igre i nezaobilazni ispraćaj dragog gosta. Posljedica takvih druženja, koja je glazbom samo sugerirana, u narativnom se izlaganju eksplicitno izražava već u sljedećoj epizodi, za Novu godinu, kada Mladen predlaže da se njihovi sastanci malo prorijede. Navika stvorena rutinskim, pravilnim ponavljanjem dovela je do svojevrstne ovisnosti o toj radnji i određene emotivne upletenosti. U tom se slučaju poetska komponenta nalazi kao nagovještaj budućih događaja.

Posljednje pojavljivanje *Ronda u a-molu* udovoljava strukturnoj shemi filma zaokružujući jednu cjelinu s jednakom temom s kojom se i započelo. U prizoru pratimo ponovno Feđu i Mladenu kako igraju šah te Nedu kako ih prati sa strane. Iako zbog razvoja zbivanja to nije scena koju smo kao gledatelji očekivali, naracijom smo zapravo vraćeni ponovno na početak, na jednaku scenu kao s početka, samo minimalno promijenjenu: Neda je trudna.

Konotativno, taj nas se detalj mora najviše dojmiti i odvesti do zaključka da ništa nije isto kao prije. Poetski, *Ronda* asocira neminovnost i neizbježnost sudbine, krajnju i opsesivnu potrebu za ponavljanjem rituala i poštivanjem reda.

Drugi oblik pojavljivanja *Ronda u a-molu* je prizorno, kada se glazba u nekoliko navrata može detektirati s točnim izvorom u prizoru.

Glazbeni oblik Ronda (ponavljanje tema) organizira narativni slijed, no važan je i kao tema – likovi vole, slušaju i sviraju Mozartov Rondo, raspravljaju o sličnosti žene i glazbe, a izlet u jazz u temelju ne mijenja glazbeni ugođaj već tek osnažuje dojam o želji za promjenom zbog koje preljub nastaje.

(Kragić i Gilić, 2003: 590)

Ronda u a-molu prvi put Feđa zviždi, potom ga drugu nedjelju puštaju s gramofonske ploče, nekoliko mjeseci kasnije ga Neda svira na klaviru, a Feđa nastavlja u samostalnoj jazz obradi kojoj se ubrzo pridružuju maškare s pratnjom na glasoviru i improvizaciji na saksofonu. I u prizornoj glazbi može se razaznati uloga glazbe u konotativnom obilježavanju scene i davanju emocionalne obojenosti prizorima uz koje se proteže. Glazbom je obilježena međusobna sudbinska povezanost likova, posebno naglašena u prva dva razgovora o *Ronda u a-molu*: Mladen *Rondo* ponovno oživljava i unosi u dom Nede i Feđe kao sjećanje na davno i prošlo vrijeme njihova upoznavanja i žara zaljubljenosti, a Neda i Feđa svojim društvom pak unose neke varijacije i promjene u Mladenovu monotonom životu. Sljedeće pojavljivanje *Ronda* kao prizorne glazbe je prilikom Nedina sviranja na glasoviru. Narativna funkcija *Ronda* u ovom trenutku je pokušaj junaka da glazbom podigne svoje tmurno raspoloženje. Poetska funkcija pak želi prikazati unutarnje doživljaje, simbolički prikazati Nedino kolebanje i nagovijestiti njezinu odluku.

Nedino nevoljko sviranje predstavlja njezinu nemoć i slabost – prvo, da se dosljedno, kao do tada, odupre svim molbama da ponovno zasvira, a drugo, slabost da nastavi započeto. Već od prethodne nedjelje ona se bori sa snažnim, ali oprečnim osjećajima koji je razapinju između dvaju muškaraca. Ona od Feđe traži da se bori za nju, da je prigrli i ne dopusti da ode Mladenu, no, Feđa ima prekrizane ruke i ostaje pasivan promatrač nje-

zina kolebanja. Istovremeno s Feđinim odustajanjem od borbe, Mladen nastupa čvrsto i autoritativno te bez suviše nametljivosti, ali odlučno zadobiva Nedinu pažnju. On prestaje biti pasivni promatrač i ne dopušta Nedi da pobjegne iz kuće kao prošle nedjelje, već krši pravilo ponavljanja i dolazi u subotu, mjesto u nedjelju, kako bi s njima proslavio svoj rođendan. Neda se nalazi u zamci čiji užas još dodatno pogoršava Feđa tjerajući je da se suoči sa svojim strastima te da konačno odluči. Posebno je to vidljivo u trenutku kada je potiče da poljupcem čestita Mladenu rođendan. Nedina nelagoda se tokom večeri produbljuje sve dok na kraju ne kulminira u trenutku sviranja *Ronda u a-molu* na klaviru pred Feđom i Mladenom. U tom trenutku Neda postaje fokalizator, a mi zajedno s Nedom osjećamo taj pritisak pogleda: s jedne strane Feđa, nagovorivši je da konačno odsvira taj *Rondo*, želi vratiti taj osjećaj zaljubljenosti i njihova upoznavanja, a s druge strane Mladen, čiji težak pogled postaje nepodnošljiv teret i onemogućuje je u daljnjem sviranju. Tim prestankom usred sviranja Neda zapravo odustaje od borbe. Feđa nastavlja svirati neposredno nakon Nedina odustajanja i to tako što provlači motiv *Ronda* kroz zanimljivu jazz varijaciju. Njemu se pridružuje i društvo maškara s pratnjom na glasoviru i improvizacijom na saksofonu. Dolazak maškara omogućio je razdvajanje trojnog društva i Nedino konačno izjašnjenje. Feđa se povlači, pićem otupljuje osjećaje i u društvu vidi idealan način za bijeg od nelagodne i tmurne atmosfere u kojoj se osjeća suvišan. Takav doživljaj sugeriran je krupnim kadrovima Feđina lica dok se pozadina oko njega zamagljuje, a glazba zaglušuje svaki mogući razgovor. Suprotno tome, Neda i Mladen posve mirno, ozbiljno i nepomično sjede za stolom ignorirajući ludo društvo u stanu. Neda izjavljuje Mladenu ljubav i u tom trenutku ništa drugo oko njih ne postoji – glasna glazba i veselje do njih ne dopire jer se oni nalaze u svom svijetu. Prikazani su njih dvoje za stolom, u jednom dugom statičnom kadru pratimo njihov razgovor dok su oboje licima okrenuti prema kameri, a metež u stanu zastupljen je samo pozadinskim zvukovima.

Uzmemo li u obzir i prizorno i neprizorno pojavljivanje *Ronda u a-molu* u filmu, zaključit ćemo da je poetska uloga glazbe prisutna u nagovještajima budućeg događanja, u sugestijama emocionalnog stanja likova te možda i najvažnije, indikator raspoloženja i izazivanje emocija kod gledatelja. Mol kao tonaliteta odmah daje do znanja da je

raspoloženje “tužnjikavo”, a sama struktura ronda kao glazbenog oblika u kojem se tema neprestano ponavlja pridonosi širenju početnog osjećaja na cjelokupno raspoloženje. Ne možemo reći da je tu riječ o tuzi, to je preintenzivan osjećaj, riječ je o raspoloženju, razvodnjenoj tuzi, melankoliji koja se nadvila nad cijeli film. To se raspoloženje prenosi i na gledatelja, koji u takvom ugođaju postaje tankočutan i osjetljiv na tek naznačene promjene u prizorima jer gledatelj pri praćenju filma nije opterećen ničime što bi od njega zahtijevalo veći angažman. Kragić (2009) primjećuje kako u cijelom filmu pretežu dulji kadrovi, a upravo ta njihova duljina i statičnost pridonose stvaranju melankoličnog raspoloženja te osjećaja beskrajno dugog, neispunjenog i dosadom preplavljenog vremena. Baš kao i veliki majstori umjetnosti o kojima u filmu govori Neda, i Berković je svoje djelo okovao sa svih strana kako bi moglo rasti u visinu. Uz ograničeni broj likova (tri glavna lika i nekoliko sporednih), ritualne radnje i dobro poznate ambijente, gledatelj je primoran svoju pažnju usmjeriti na suptilne pomake u pojedinom prizoru. Prizori očišćeni od svih vanjskih podražaja omogućuju primjećivanje detalja kao što je promjena pozadinskih zvukova, zamjena mjesta igrača u rutinskoj igri šaha ili pak promjena osvjetljenja, koji doduše jesu u funkciji naracije, ali oni istovremeno i sugeriraju promjene u unutrašnjem doživljaju likova, promjenu njihovih odnosa i stavova. Primjerice, iz stana Nede i Feđe uvijek dopire moderan jazz, a nikada nedjeljna utakmica s radija, što sugerira kako njih dvoje nisu jedan od tipičnih konvencionalnih parova. Također, osvjetljenje Mladenova lica je uvijek u skladu s njegovom aktivnom ili pasivnom ulogom u životu mladog bračnog para.⁴ Kragić te pomake u odnosu između tri lika primjećuje i proučavanjem njihova prostornog rasporeda.

Situacija pak u kojoj Neda, nakon što je sama u kadru (što se može tumačiti kao iskaz samoće) stane iza Feđe (a se čin može tumačiti kao prostorni iskaz njezine potrebe za vezanošću, jasno iskazane u njihovom dijalogu) pa ode u drugu sobu gdje je sama uokvirena vratima, u dubini kadra vrlo je indikativna za ovakvo tumačenje semantizacije prostornih tehnika: dubinski

kadar Nede konačni je pokazatelj njezine temeljne osamljenosti i distanciranosti u tom trenutku. (...) Dakle promjena prostora (osim što je dramaturški neminovna) postaje u tom slučaju konkretizacija emocionalne promjene... (Kragić, 2009: 13)

Pripovjedačka vizura

Raspoloženje koje kao gledatelji prihvaćamo ujedno nam otkriva i vizuru iz koje treba promatrati razvoj događaja, a koja pripada liku suca Mladena. Iako je on treći, onaj koji dolazi sa strane i naknadno se uključuje u život Nede i Feđe, razvoj događaja se ipak promatra iz Mladenove perspektive. Od samoga početka mi pratimo sudca koji živi tmurnim, ispraznim i dosadnim životom koji se najbolje očitava u provođenju slobodnog vremena nedjeljom. I dok mu vrijeme tijekom tjedna ispunjava posao, nedjelja je dan koji je potrebno ispuniti zabavnim sadržajem i vlastitim malim užicima. Vidimo Mladena da to čini u polupraznoj, mračnoj i zadimljenoj kavani s prijateljem s kojim ni na koji način ne komunicira. Dugi prizor i statični kadar njih dvojice za stolom u polumraku dok ih obavijaju trake dima koje lebde oko njih, a u pozadini samo ambijentalni šumovi, ne možemo smatrati opisnim izlaganjem jer je kadar predug za samu informaciju. Ostatak informacije je izlišan i ne služi gledateljevu snalaženju u ambijentu već sugerira osjećaj, raspoloženje, prazninu i dosadu Mladenova života. I dok vidimo da je cijeli Zagreb nedjeljom upravo takav, nepomičan, prazan i neaktivan, Mladenov ulazak u potkrovlje jedne zgrade promjenom pozadinske glazbe iz nedjeljne utakmice s radija u modernu jazz glazbu, označuje Mladenov korak u potpuno drugačiji, nekonvencionalni svijet doma Nede i Feđe.

Iako je “inteligentno provođenje nedjelje” u igri šaha ideja koja odgovara i Mladenu i Feđi, Mladen se drži pomalo rezervirano, obrambeno i ne razgovara mnogo, a kad progovori to čini odmjereno, tiše, intonacijski jednolično. Njegov je glas odblesak stanja njegove duše, dubine gdje vlada otupjelost osjećaja, odsutnost doživljaja i manjak uzbuđenja. Primjećujemo to jer se Mladenov glas nalazi u kontrastu prema razgovoru Nede i Feđe, koji je intonacijski mnogo življi i neposredniji. Mladen

⁴ Kragić (2009) često ostavljanje Mladenova lica u sjeni tumači poznatom konvencijom uspostavljenom još 1910-ih, u kojoj je smještanje

lika u sjenu implikacija nejasnih i mračnih poriva.

iz prikrajka, sa sigurne udaljenosti promatra život dvoje ljudi, proučavajući njihov odnos i polako se uplećući. Vizura nedjeljnih druženja je dominantno Mladenova. Tu ne možemo govoriti o sveznajućem, nepristranom pripovjedaču koji nas o svim promjenama obavještava ravnomjerno uz dodatni komentar o unutrašnjem stanju likova. Unutrašnja proživljavanja likova nam zapravo nikad nisu izravno ni prikazana, jer o njima saznajemo samo iz njihovih postupaka i određenih sugestija. Dolaskom Mladena u dom Nede i Feđe i mi ih, zajedno s Mladenom, isprva promatramo te na temelju njihova razgovora i načina ponašanja prosuđujemo o njihovu odnosu, načinu života, problemima. Fokus našeg interesa je bračni par i odmah na početku mi saznajemo većinu podataka o njima: kako su se upoznali, Nedinu glazbenu prošlost, Feđin karakter, njihov zajednički život i neslaganje u planiranju budućnosti. Za to vrijeme Mladen nam izlazi iz fokusa, on se povlači u sjenu i nijemo sudjeluje u igri, a u njihove se razgovore vrlo rijetko upleće. On o sebi daje štire informacije, o njemu saznajemo samo da je sudac i da nema obitelj, ali više od toga mi kao gledatelji i ne tražimo jer smo preuzeli Mladenovu vizuru i na taj način preuzimamo i njegov interesni fokus. U tom nam pomaže i izbor točke promatranja, koja vrlo često uzima Mladenovu perspektivu kada prikazuje Nedu bilo da je odmjerava pogledom dok odlazi, ili pogledavajući je povremeno iz daljine dok sjedi na krevetu u drugoj sobi, bilo njezinim krupnim kadrom ili detaljima njezina tijela dok pleše. Iako ti kadrovi prividno izgledaju kao da opisuju Nedu, oni ne pružaju nikakvu informaciju o njoj nego zapravo zadovoljavaju Mladenov interes. U skladu s time, mi nikada nakon Mladenova odlaska iz stana bračnog para ne saznajemo što se s njima zbiva, nego nastavljamo dalje pratiti Mladena, njegov odlazak u mrak i nikad se ne vraćamo na njihove moguće komentare o dnevnim događanjima. Nedu i Feđu vidamo uglavnom samo nedjeljom kada ih posjećuje sudac Mladen.⁵ Ni o Mladenovu domu ne saznajemo ništa, ali je o njegovu hladnom samačkom stanu moguće zaključiti iz scene njegova odlaska kući nakon prvog nedjeljnog druženja. Vožnjom kamere uz Mladena koji korača po nogostupu dugo pratimo njegov krupni kadar koji postupno odlazi u mrak

popraćen ambijentalnim zvukovima sa ceste i njegovim koracima koji odzvanjaju pustom ulicom. Dodamo li k tome kružno ponavljane kadrova njegova ispraznog vremena provedenog u kavani, dobit ćemo vrlo jasnu sliku njegova života. Izvedeni zaključci nisu dio konkretnog prizora već su nastali na temelju jednostavne sugestije dane nam poetskim korištenjem izražajnih sredstava, odnosno poetski organiziranim filmskim izlaganjem.

Uloga poetskog filmskog izlaganja u naraciji

Iz priloženog je moguće zaključiti kako je poetsko filmsko izlaganje značajno zastupljeno u ovom filmu. Iako je naracija dominantni izlagački postupak, jer na kraju krajeva, priča o ljubavnom trokutu ipak je osnovna tema, poetskim elementima gledatelj dobiva uvid u građenje ljubavnih osjećaja među likovima. U konstantnom ponavljanju nedjeljnog igranja šaha mi uspijevamo zamijetiti gradaciju osjećaja. Isprva je Mladenov posjet Feđi u potpunosti ispunjen igrom šaha. Šah posve obuzima njihovu pažnju tako da Neda kao domaćica biva sasvim suvišna. No, slutnju promjene i sudbinskih poteza daju nam dugi kadrovi šahovske ploče i sporo pomicanje figura s posebnim naglašavanjem detalja figure konja. U tom prizoru nama nije bitno gledati njihovu igru ili uočiti njihove briljantne poteze, štoviše, gledatelj tijekom filma rijetko ima uvid u samu igru. Očito je dugi kadar šahovske ploče metafora Nedina i Feđina života u koji nenadano ulazi skakač koji ih zlokobno ugrožava. Njihovi potezi su spori, ali sudbinski i ne mogu se vratiti i odigrati ponovno. Igra šaha je kao i ljubav: netko je uvijek treći i samo smeta, a sva se tri lika tokom filma barem jednom nađu u ulozi trećeg i suvišnog. Neda je treća u igri šaha, Mladen je treći u Nedinu i Feđinu braku, a Feđa ostaje treći kod Nedina preljuba s Mladenom.

Već od prvog nedjeljnog druženja možemo vidjeti razvoj i gradaciju osjećaja: Mladen je prvo toliko zadubljen u igru da ne primjećuje da se treba pomaknuti kako bi Neda mogla proći, a već kasnije tog popodneva, Mladen krajičkom oka prati Nedina kretanja po stanu, bilo iz sjene ili rukama sakriva oči ili pak gleda preko naočala. Njegov interes već za večerom prelazi u svi-

⁵ Jedina iznimka se uočava u nedjelju nakon Nedina poraza u šahu protiv Mladena, kada vidimo njezinu nervozu prije njegova ponovnog

dolaska koja nam objašnjava njezin odlazak iz kuće prije no što se sretnu.

danje, što je sugerirano dugim kadrom njegova lica iz sjene dok u podlozi slušamo njezin govor izvan kadra. Iduće nedjeljne večeri Mladen Nedi poklanja ploču s Mozartovim *Random u a-molu*, na što ona ostaje zapanjena da ju je netko doista slušao dok je govorila. Osim što je Mladen tom gestom učinio nešto što je Nedu moralo impresionirati, on se u tom trenutku po prvi puta našao potpuno osvijetljena lica čime se sugerira njegov prvi korak, prvi iskreni istup. Daljnje nedjelje sažete su narativnim izražajnim sredstvima s *Random* u pozadini, a u prizorima vidimo Nedine i Feđine ljubavne igre, rast prijateljstva Nede i Mladena, ali odnos Feđe i Mladena ni u jednom trenutku ne izlazi iz okvira igre šaha. Svi Nedini prijateljski osjećaji prema Mladenu dani su narativnim izlagačkim tehnikama: ona se u razgovoru o njegovu sudačkom poslu silno trudi opravdati njegove prijašnje, možda ne toliko moralne poteze i presude, jer ne želi srušiti sliku o njemu koju si je izgradila. Također, ona se iskreno brine za njegovo zdravlje. No prva iskrica ljubavi među njima javlja prilikom kićenja bora, kada se njih dvoje po prvi puta nađu u fizičkom kontaktu:

Dolazi zima, i slijedi prizor u kojemu Mladen pomaže Nedi dok ona pali svjetla na božićnom drvcu. Neda se spotakne na ljestvama, i Mladen je dočekuje. Fizički dodir ih oboje uzbuđi, ali njegovim se implikacijama odupiru, te lako prelaze preko njih. (Goulding, 2004:126)

Naravno, kao i svaki put do sada, njihovi osjećaji i uzbuđenje prvog dodira nije popraćeno narativnim elementom, već poetskom sugestijom, jer nakon tog događaja dolazi kadar koji prikazuje detalj upaljene prskalice. Kadar zapaljene prskalice nema svoju narativnu, a ni informativnu funkciju, već se na taj način zapravo sugerira prva iskra koja se pali među njima. Taj će nagovještaj, pružen poetskim elementom, već iduće nedjelje biti aktualiziran i u narativnom slijedu: u poljupcu. Nakon tog događaja Mladen zna što želi, a Neda se u sebi lomi. Jasna metafora njezine unutrašnje borbe očituje se ponovno u igri šaha, kada se ona svim silama trudi da Feđa u toj borbi pobijedi, dok Mladen ne želi uzmaknuti. Dugi kadar koji prikazuje detalj Feđinih prekrivenih prstiju signalizira njegovo odustajanje i predaju.

Neda postaje svjesna svoje žudnje i ne može joj se oduprijeti. Kad Mladen sljedeće nedjelje zakasni pola

sata, Neda sama odlazi u zadimljeni, bučni kafić kamo Mladen ponekad odlazi nedjeljom nakon partija šaha. Sada ona, baš kao što je i Mladen običavao, sjedi sama u mračnom i bučnom kafiću, čime se sugerira košmar u njezinoj glavi, a Mladen za to vrijeme u stanu ne može bez njene prisutnosti igrati šah. Njegovi hladni i nezainteresirani odgovori Feđi, dok se on pred njim slama i moli za pomoć, otkrivaju kako šah više nije razlog Mladenova dolaska, što je sugerirano kadrom izrađenih maski prilikom njegova izlaska. Mladen je pod maskom prijatelja došao na partiju šaha, a da ga šah zapravo nije zanimao.

Idući njihov susret sasvim sigurno mora donijeti neku promjenu jer Mladen mijenja pravila igre i dolazi u subotu te time jasno pokazuje da želi više od "inteligentnog provođenja nedjeljnog popodneva". Večer završava preljubom. Dok Feđa odlazi paliti vatromet Neda i Mladen se nađu u zagrljaju, krupni kadrovi njihovih lica, poljubac zakriven maskom, magljenje kadra, rez i sljedeći kadar već prikazuje Nedu i Mladena u krevetu, kao dva stranca, dok kroz prozor dolazi svjetlost vatrometa.

Oni se pažljivo ljube, a zatim sve postaje strastvenije. Odlaze u krevet, ali konzumacija za kojom su toliko duboko čeznuli doima im se prilično praznom i nedovoljavajućom. (Goulding, 2004: 127)

Ljubavni čin vješto je zaobiđen elipsom jer se nije željelo staviti naglasak na ispunjenje strastvene želje, već se naglasak stavlja na prizor koji slijedi nakon ljubavnog čina. Vatromet u sceni dok Neda i Mladen odsutno leže u krevetu sugerira osjećaj krivnje zbog nedopuštenog čina. Naime, Feđa vatrometom krši zakon paleći ga bez dozvole, jednako kao što Neda i Mladen opijeni strašću ne poštuju nepisane zakone braka i prijateljstva. No, iako krivnju osjećaju svi, ipak će radije nastaviti sa svojim nedjeljnim druženjima kako bi zadržali rutinu, a time i mir kojeg ona donosi.

Poetizacija slikom

Izniman doprinos filmu, i to posebno poetizaciji, daje snimatelj Tomislav Pinter koji svoje kadrove gradi po uzoru na slikarstvo Miljenka Stančića. Pritom se posebno oslanja na Stančićeva rješenja u osvjetljavanju interijera putem postojećeg, iz jednog izvora usmjerenog osvjetljenja. Najveći dio zbivanja filma se zapravo

i odvija u interijerima (usp. Kragić, 2009) gdje je slabšno osvjetljenje uvijek posljedica postojećeg svjetla – prozor ili svjetiljka. Takav odabir osvjetljenja sugerira doživljaj realnosti, a često prigušeno svjetlo pridonosi stvaranju intimnog ugođaja. U takvom ambijentu gledatelj ima neko čudno voajersko zadovoljstvo neopaženog promatranja tuđeg života. Pinter se vrlo vješto poigrava ritmičkom izmjenom svjetla i sjene, a može se zamijetiti kako pritom iznimno mnogo računa vodi o tome koji će lik biti osvijetljen, a koji će ostati u sjeni. Film je crno-bijeli, što snimatelju pruža mnoge mogućnosti s crno-bijelim kontrastima koje se vrlo često mogu poslužiti u poetske svrhe; na primjer, poljubac Nede i Mladena je poljubac dviju crnih silueta na svijetlosivoj pozadini, što može sugerirati njihov zabranjeni čin jer se odvija u mraku, skriven od drugih pogleda, gdje se ne vide lica već samo njihovi obrisi i tamna strana strasti.

Najveći doprinos snimatelja jest upravo u dočaravanju atmosfere, koja prati početne note *Ronda*, gdje se gledatelja pokušava uvući u taj svijet, u mračni život Mladena Bakrana. Osvjetljenjem se također upravlja pažnjom gledatelja jer se u prevladavajuće mračnim kadrovima slabim osvjetljenjem želi naglasiti ono bitno, a mrakom zaviti ono što bi samo skrenulo pozornost. Zato se na samom početku druženja uz igru šaha, konstantno nastoji sjenom prikriti Mladenovo lice jer se naglasak i naš interes namjerno želi usmjeriti na život Nede i Feđe. Također je potrebno naglasiti kako i snimatelj slijedi logiku *ronda*, a potom i cijelog filma: sve

se ponavlja, a ništa nije isto. Možemo to lako primijetiti čak i ako se ograničimo samo na kadrove koji prikazuju Mladena s “prijateljem” u kavani. Kadrovi će, naravno uvijek prikazivati isto, njih dvojicu za stolom, svaki zablavljen svojim vlastitim mislima, bez ikakvog traga komunikacije. No ipak, ova uvijek ista situacija će se konstantno nastojati prikazati drugačije, bilo promjenom rakursa, kada će se njih dvojica prikazivati iz različitih perspektiva ili promjenom plana, gdje će se poigravati s udaljenošću našeg promatranja. U jednom trenutku će ih se snimati čak izvana, kroz prozor, kako nijemo i dosadno ispijaju kavu.

Zaključak bi nakon ovakve analize trebao ići u smjeru utvrđivanja izuzetne složenosti jednog tako jednostavnog filma u kojem se sve samo ponavlja. No, baš kao u ronu, ništa zapravo nije isto. Ograničenje prizora na ponavljanje istih prostora, istih glumaca, iste radnje u istom vremenu obvezuje nas na praćenje sitnih pomaka, malih varijacija, koje poprimaju neproporcionalno velike razmjere. Poetski elementi i njihovo osvješćivanje u filmu značajan su prinos otkrivanja dubinskih slojeva složenih odnosa troje ljudi. Naravno, gledatelju koji je svoju pažnju, već po navici, usmjerio isključivo na naraciju i zbivanje, ovaj film mora biti vrlo dosadan, no onome tko prihvati sugestiju i raspoloženje, ovaj film otkriva jednu sasvim novu dimenziju. I baš kao što Emil Staiger naglašava da su raspoloženje i zvukovni sloj izuzetno bitan faktor za razumijevanje poezije, ja bih u ovom slučaju istaknula i važnost slike kao dodatnog elementa koji dodatno obogaćuje film.

Literatura

Eberhard, Konrad, 1968, “Pažnja: Berković”, *Filmske sveske*, god. 1, br. 7, str. 501–502.

Fauve, Jean-Elie, 1968, “Začarani krug i propast strukture”, *Filmske sveske*, god. 1, br. 7, str. 504.

Gilić, Nikica, , 2005, “Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 41, str. 57–59.

Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film*, preveo Luka Bekavac, Zagreb: V.B.Z.

Grčić, Marko, 2004, “Zvonimir Berković: Rondo jednoga života”, *Književna republika*, god. 2, br. 5–6, str. 115–123.

Kovačević, Sanja, 2000, “Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 22, str. 133–146.

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

- Kragić, Bruno, 2009, "Rondo u prostoru i prostor Ronda", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 12–15.
- Langlois, Gerard, 1968, "Remek-delo Zvonimira Berkovića", *Filmske sveske*, god. 1, br. 7, str. 497–500.
- Rabin, Henri, 1968, "Rondo", *Filmske sveske*, god. 1, br. 7, str. 494–496.
- Radić, Damir, 2009, "Skroman, ali uman", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 7–9.
- Staiger, Emil, 1996, *Temeljni pojmovi poetike*, preveo Ante Stamač, Zagreb: Ceres
- Šakić, Tomislav, 2009, "Četiri filma, četiri žene", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 10–11.
- Škrabalo, Ivo, 1996, "Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 2, br. 5, str. 31–38.
- Škrabalo, Ivo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: V.B.Z.
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
- Turković, Hrvoje, 2010, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11–33.
- Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM
- Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16–23.
- Vuković, Vladimir, 1992, *Imitacija života*, Zagreb: Mladost

Petar Sarjanović

Filozofski fakultet, Zagreb (student)

Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galete

64 / 2010

Sažetak: Strukturalizam i njegovi doprinosi teoriji umjetnosti, poetika američkog strukturalnog filma 1960-ih i 70-ih te Galetni eksperimentalni filmovi i umjetnički projekti tri su odjelita područja koja će se u radu pokušati povezati isticanjem njihovih zajedničkih karakteristika. Analiza vođena specifičnim shvaćanjem strukture umjetničkog djela, zatim prepoznatljiv filmski jezik Snowa, Sharitsa, Warhola i drugih američkih eksperimentalista, te idiosinkratičan redateljski rukopis Ivana Ladislava Galete, skrivaju zajednički pogled na prirodu filmskog, odnosno umjetničkog djela, na koji ćemo usmjeriti pozornost u radu koji slijedi. U našem iscrtavanju poveznica teorijskih i filmskih škola poslužiti ćemo se knjigom Adamsa P. Sitneyja *Visionary Film: the American Avant-garde*, inače pionirskim djelom na području američkog eksperimentalnog filma, budući da upravo u njoj dolazi do konstitucije “žanrova” eksperimentalnog filma i pokušaja njihove pobliže definicije. Središnja točka rada pripada analizi opusa Ivana Ladislava Galete i njegovu smještaju unutar okvira strukturalnog filma, s posebnom pažnjom na tri filma iz 1980-ih: *PiRáMidás 1972-1984*, *Water Pulu 1869 1896* i *WAL(L)ZEN*. Ključne riječi: Ivan Ladislav Galeta, strukturalni film, strukturalizam, eksperimentalni film

Uvod: strukturalizam i strukturalni film

Prije nego utvrdimo paralele između strukturalističkih ideja i poetike američkog strukturalnog filma 1960-ih i 70-ih, u oči nam upada njihova vremenska koincidencija. Iako se počeci strukturalizma vežu uz Prašku školu i rad Mukařovskog i Jakobsona 1930-ih i početkom 40-ih, svoj puni procvat strukturalizam doživljava u Francuskoj radovima Lévi-Straussa, Foucaulta, Lacana, Barthesa, Genettea, Greimasa, Todorova i drugih koji svoja temeljna djela počinju objavljivati upravo 1960-ih. S druge strane, ako se orijentiramo prema Sitneyju i njegovu pionirskom djelu o američkom eksperimentalnom filmu, *Visionary Film*, strukturalni film u Americi ima preteče u filmovima Kubelke i Brakhagea iz druge polovice 1950-ih, izravni poticaj u Warholovim filmovima s početka 60-ih, te se

u potpunosti razvija u djelima Snowa, Landowa i Sharitsa sredinom iste dekade (usp. Sitney, 2002: 285–286; 347–370).

Dakle, vremenski period nastanka i razvitka tih dviju škola gotovo je identičan, što potiče tezu o međusobnoj vezi i isprepletenosti strukturalizma i njegovih pogleda na (ne samo) umjetnost, američkog strukturalnog filma 60-ih i 70-ih godina te filmskog stvaralaštva Ivana Ladislava Galete. No, između američke eksperimentalno-filmske i francuske književnoteoretske, antropološke, filozofske, psihoanalitičke (i mnoge druge) produkcije teško je naći konkretne “posrednike” koji bi ideje jednog pravca prenijeli u drugu sredinu (u ovom slučaju čak na drugi kontinent). Istovremeno pojavljivanje sličnih nazora u različitim disciplinama iz različitih sredina očito će morati ostati obavijeno velom misterije ili barem donekle razjašnjeno pozivanjem na “duh vremena”. Ostavimo li ironiju po strani, mogli bismo ustvrditi kako se odgovor možda nalazi u problematičnoj instanci kritičara koji ne poznaje granice “pristojnog” mišljenja te koji veze i značenja pronalazi i upisuje posvuda. No, snagu, odnosno slabost argumenata ovog “učitavanja” moći ćemo prosuditi tek na samom kraju.

Osim što je u teoriji umjetnosti dao dodatne argumente strogoj tekstualnoj analizi, potvrdivši shvaćanja ruskih formalista iz prve polovice stoljeća, strukturalizam je naglasak u proučavanju premjestio s pojedinačnih elemenata na njihov međusobni odnos. “[S]trukturalizam svraća pozornost na strukturu međuovisnost elemenata u sinkronijskim presjecima (...) Ono što na površini djeluje cjelovito i dovršeno, postaje takvim samo zahvaljujući dubinskoj mreži logičkih odnosa suprotnosti, podrazumijevanja i proturječja koja je djelatna u umu svakog od nas” (Biti, 2000: 519). Dakle, ne samo što opetovano naglašava važnost kritičarskog usmjerenja na tekstualni aspekt svakog umjetničkog djela želeći se tako približiti idealu egzaktnosti, inače ponajprije pripisivanom pri-

rodnim znanostima, i zasnovati “provjerljivu” znanost o književnosti, nego strukturalističko shvaćanje strukture odudara od dotadašnjih formalističkih analiza oblikovne dimenzije umjetničkog djela.

Navedeni su nam doprinosi strukturalističke analize zanimljivi iz nekoliko razloga. Na prvom mjestu, razumijevanje strukture na način u kojoj prvenstvo ima ovisnost svakog elementa o ostalim elementima dane strukture, te njegov položaj u cjelokupnom sistemu, pomiče težište s “otkrivanj[a] značenja, izvornog smisla ili nov[e] interpretacij[e] kao u hermeneutici i fenomenologiji” na “određivanje, skiciranje i modeliranje sistema u kojem proučavani objekt nastaje i funkcionira” (Šuvaković, 2005: 594). Time distancirani i zastarjeli “povjesničarski” pristup ovog rada barem jednim dijelom dobiva na vrijednosti budući da se, barem na deklarativnoj razini, pokušava ograditi od interpretativne zadaće te uklopiti poetiku američkog strukturalnog filma i Galetinih eksperimentalnih filmova u strukturalističku paradigmu.

Nadalje, ako dvama navedenim strukturalističkim “postulatima” pridodamo Šuvakovićevo pojašnjenje strukturalne ili “strukturalističke”¹ umjetnosti iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti*, dobivamo temeljnu poveznicu s deskriptivnom definicijom strukturalnog filma koju Sitney koristi kako bi opisao filmove slične estetike nastale unutar nekoliko godina u američkoj *underground* produkciji 60-ih. Dakle, posljednje odlomke natuknica “Struktura” i “Strukturalizam” Šuvaković posvećuje eksplikaciji strukturalne ili “strukturalističke” umjetnosti, odnosno umjetničkim pravcima koji su se ili otvoreno pozivali na strukturalističku teoriju ili djelovali “u otvorenom polju strukturalističkog duha vremena” (Šuvaković, 2005: 594), poput neokonstruktivizma, novih tendencija, kinetičke umjetnosti, kompjuterske umjetnosti, minimalne i postminimalne umjetnosti. Između ostalih odrednica (Šuvaković navodi tri), navedeni se pokreti nazivaju strukturalnim zato što “umjetnost definiraju kao sistem odnosa koji određuje i uvjetuje značenja, izgled, materijalnu strukturu djela” (ibid.). S druge strane, Sitney se

pak trudi iznaći poetičke grupacije, odnosno strukturne sličnosti filmova unutar pedesetak godina stare povijesti američkog eksperimentalnog filma, a jednu od takvih naziva strukturalni film, koju pobliže određuje – “static, epistemologically oriented films in which duration and structure determine, rather than follow, content” (2002: 27); zatim, “cinema of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film” (ibid., 348); i na kraju, “[t]he structural film insists on its shape, and what content it has is minimal and subsidiary to the outline” (ibid.).

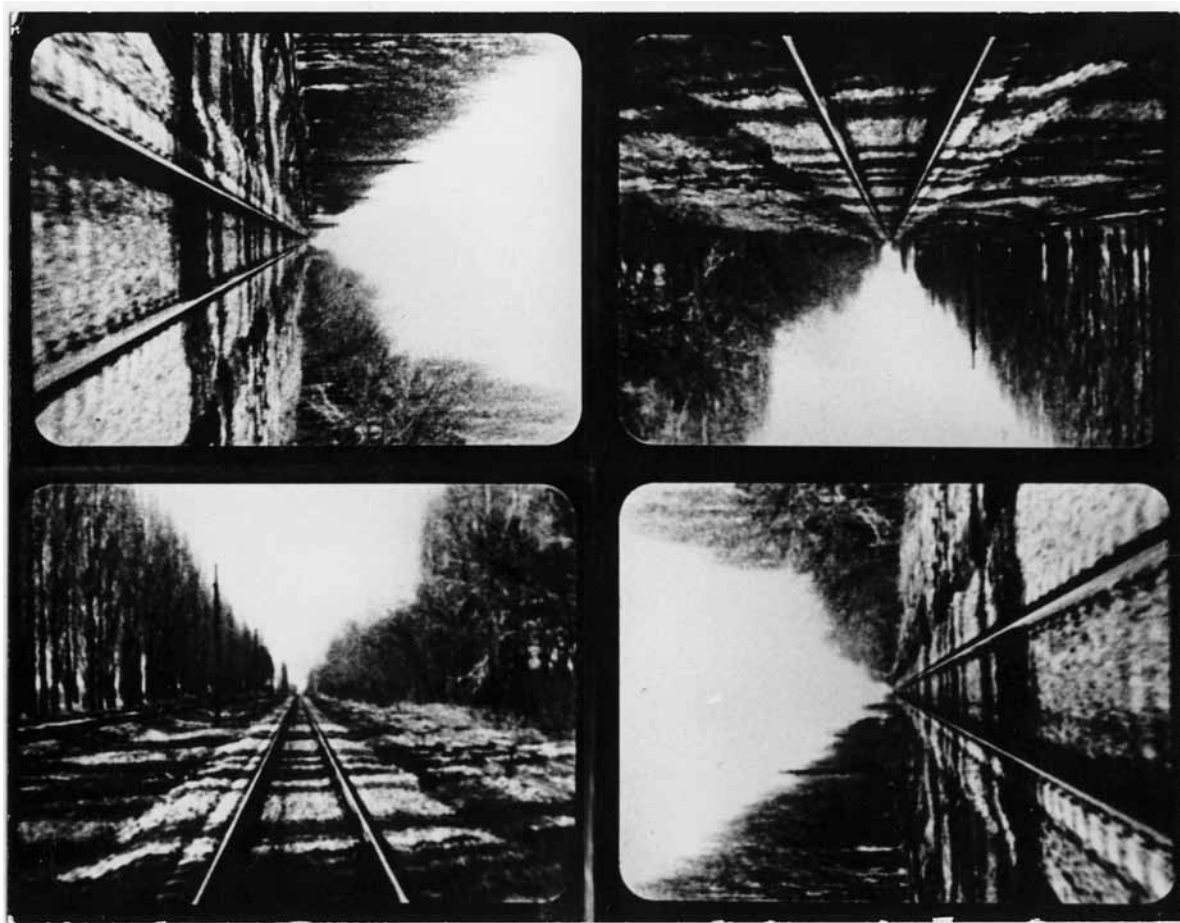
U posljednjim pasusima namjerno smo nanizali nekoliko citata različitih teoretičara, kako bismo istakli njihovu sličnost te na pojmovnoj razini povezali strukturalizam i strukturalni film. Na ovom mjestu bismo mogli sumirati navedene zaključke i istaći kako zamjećujemo, s jedne strane, usmjerenost strukturalističke kritike na oblik umjetničkog djela koje unutar sebe skriva dinamiku međusobno ovisnih elemenata, dok slično tome, s druge strane, u strukturalnom filmu uočavamo upravo tendenciju isticanja “retoričkih” oblika filmskog zapisa nauštrb sadržajnoj komponenti umjetničkog djela. Nadalje, Šuvaković u objašnjenju pojma strukturalne umjetnosti ističe ulogu međusobnih odnosa elemenata i njihove uzajamne povezanosti u procesu stvaranja značenja umjetničkog djela, a Sitney, nalik tom mišljenju, strukturalni film opisuje kao djelo u kojem je sadržaj sekundaran, sporedan i potisnut u odnosu na svoju formu, te proizlazi iz strukturne zadatosti filmskog djela. Strukturalizam i strukturalni film dakle imaju slične temeljne postavke – usmjerenost prema formalnom aspektu umjetničkog djela te način na koji se različiti elementi unutar umjetničkog djela organiziraju u tvorbi strukture.

Kao primjer možemo navesti film *Valna duljina* (*Wavelength*)² Michaela Snowa iz 1967. godine gdje je eliptična radnja, odnosno sadržajni aspekt filma, gotovo u potpunosti zanemaren. Preteča strukturalnog filma u Americi i suvremenik Michaela Snowa, Andy Warhol, takav

¹ Turković u članku “Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film” (2000) također govori o “strukturalističkom” filmu. No, u ovom radu koristit ćemo se terminom strukturalni, a ne strukturalistički film, prvenstveno zbog toga što se spomenuti filmski umjetnici 60-ih nisu deklarativno pozivali kao sljedbenici strukturalizma, nego su svoja djela stvarali kao istraživanja oblika filmskog zapisa i različitih mogućnosti njihovih spojeva unutar filma i videa, a zatim i zbog činjenice da se

na našim područjima termin strukturalni film već uvrježio kao prijevod engleskog termina “structural film” (usp. Turković u *Filmskom leksikonu*, 161; 653–654).

² Film bismo mogli prevesti i kao *Duljina vala*, budući da naslov filma na engleskom upućuje na val kao fizičku (npr. morski val) i val kao fizikalnu činjenicu (predmet proučavanja).



PIRâMidas 1972-1984 (1984)

postupak u potpunosti radikalizira u filmovima *Sleep* i *Empire* iz 1963. i 1964. godine, u kojima gledatelju nudi statičnu šesterosatnu, odnosno osmerosatnu snimku gotovo nepomičnog objekta – u slučaju filma *Sleep* to je čovjek koji spava, u filmu *Empire* to je noćni i ranojutarnji snimak zgrade Empire State Building. Takav se obrat, u kojemu se priča detronizira, kod Snowa može iščitati i iz kompozicije samog kadra – smrt čovjeka, događaj koji bi u (ne samo) klasičnoj filmskoj strukturi morao zauzimati glavno mjesto unutar filmskog snimka, ovdje je prikazan parcijalno te je gurnut na samu marginu kadra. Sami su događaji – dopremanje police za knjige, susret dviju prijateljica, smrt čovjeka i telefonski razgovor – samo “ukras” u odnosu na nevidljivu os kojom se kamera kreće tijekom četrdesetpetominutnog filma. Ona ostaje u potpunosti nepromijenjena i na nju ne utječu nikakvi “vanjski podražaji”.

Dakle, postupak postupnog i usporenog približavanja

kamere fotografiji uzburkane i valovite morske površine koja visi na zidu napola namještena stana organizira ostatak elemenata strukture filma, oni iz njega izvlače svoj smisao te se na njega se nadograđuju. No, cjelokupna struktura filma *Wavelength* malo je kompleksnija od jednog jedinog filmskog postupka te obuhvaća i česte montažne rezove koji prekidaju jedinstvo vremena snimljenog materijala; zatim efekt bljeskanja koji nas konstantno podsjeća na činjenicu da prilikom gledanja filma zapravo gledamo sličice koje zbog optičke varke percipiramo kao pokret; zvučnu podlogu kojoj se frekvencija tijekom filma konstantno povećava te se time dodatno naglašava simbolička vrijednost posljednjeg kadra, fotografije valova; negative filmske snimke kolažirane među ostatak filma; šturu i krnju filmsku priču...

Sve navedeno samo upućuje na činjenicu da glavnu riječ unutar gotovo cjelokupne strukture filma Michaela Snowa imaju formalni aspekti, odnosno oblici filmskog

zapisa koji svojom pojačanom retoričnošću guše sadržajnu komponentu te joj ne dopuštaju da se prometne u organizatoricu ostalih elemenata strukture. Naprotiv, ona u ovom filmu postoji upravo iz razloga da se naglasi njena nevažnost i podređenost kojih postajemo svjesni prilikom njezina sruza s formalnim elementima strukture. Gledateljska se pozornost tako usmjerava na prožetost i povezanost gotovo isključivo formalnih čimbenika filmskog djela, koja, organizirani na takav način, tvore jedinstvenu strukturu koja bi se narušila izostankom bilo kojeg od navedenih elemenata ili pomakom jednog od njih na neko drugo mjesto strukturne mreže.

Strukturalni film i Galeta

Galetu s američkim strukturalnim filmom 1960-ih i početka 70-ih, osim stilskih sličnosti kojih ćemo se malo detaljnije dotaknuti, također veže vremenski period stvaranja (Galeta snima filmove još od 1969)³ i, pogotovo, utjecaj koji su neki od američkih autora strukturalnog filma izvršili na formiranje Galetina opusa. U uvodu u film *PiRâMidas 1972-1984*, Galetinu komentaru na vlastite profesionalne, ali i privatne preokupacije⁴, na samom kraju, kao da je u pitanju znanstveni rad, autor navodi literaturu i filmografiju povezanu s nastankom tog filma. Tamo se među kulturnim imenima poput Buñuela, Claira, Duchampa, Ejzenštejna, Fischingera, Gotovca, Légera, Ruttmana i Vertova, mogu pronaći i imena protagonista američkog eksperimentalnog filma – Deren, Baille, Brakhage, Kubelka, Snow i Sharits. Posljednja četvorica su ili imali veliki utjecaj na nastanak ili su bili predvoditelji novog stila unutar američkog eksperimentalnog filma. Redatelji američkih strukturalnih filmova ne samo da su bili poznati Galetu u trenutku snimanja filmova koje na ovim stranicama pokušavamo analizirati, već su na njega izvršili direktan utjecaj budući da ih je spomenuo da su na neki (čitatelju nerazjašnjen) način povezani s filmom *PiRâMidas 1972-1984*.

No, vremenska podudarnost filmova Ivana Ladislava Galeta i navedenih američkih redatelja te, nadalje, Galetino upućivanje na autore koji su izvršili utjecaj na njegovu

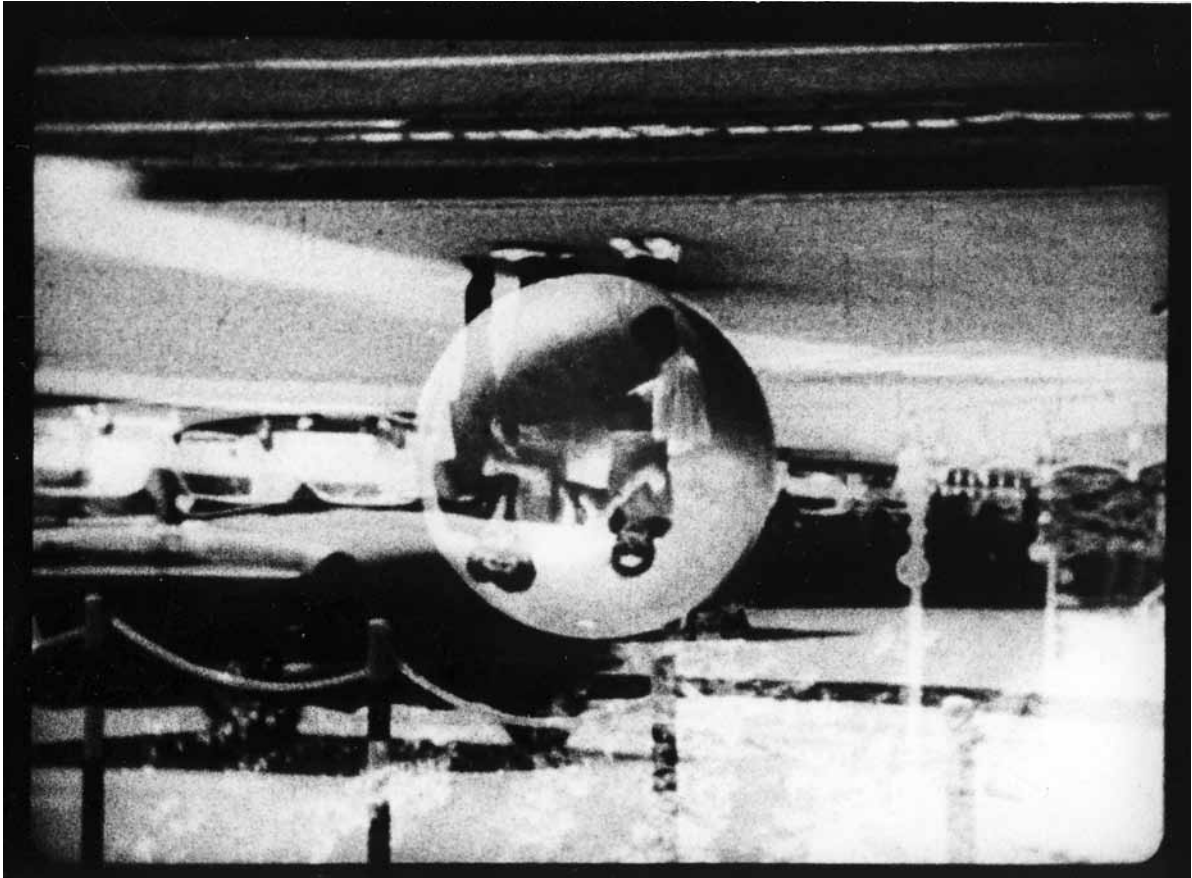
misao, ne moraju nužno značiti da je podudarnost stvarno i prisutna u samim djelima. Kako bismo osvijestili vezu (labavu, ali ipak zamjetnu) između Galeta i strukturalnih filmaša, morat ćemo se okrenuti značajkama koje Sitneyju u knjizi *Visionary Film* omogućuju zaključak da unutar američke avangarde egzistira poseban stilski pravač kojeg naziva strukturalni film. "Four characteristics of the structural film are its fixed camera position (fixed frame from the viewer's perspective), the flicker effect, loop printing, and rephotography off the screen. Very seldom will one find all four characteristics in a single film, and there are structural films which modify these usual elements" (2002: 348). Uzgred budi rečeno, Sitney je tvorac pojma *strukturalni film* (i još mnogih drugih) budući da je navedena knjiga, koja je prvi put objavljena 1974, prvo djelo koje dijakronijski prati nastanak i razvitak eksperimentalnog (u knjizi autor koristi termin "avangardnog") filma u Americi te se velika većina znanstvene i ine literature nakon godine njena izdanja koriste terminima koje je Sitney u njoj uveo.

Budući da niti jedan Galetin film ne posjeduje sve četiri navedene karakteristike, okrenut ćemo se njegovu cjelokupnom filmskom opusu kako bi pronašli navedene značajke i tako Galetu barem malo primaknuli našoj tezi. Statični kadar ("fixed camera" ili "fixed frame") možemo naći u Galetinim filmovima, ali ne kao postupak koji Galeta opetovano koristi i koji bi pripadao u Galetin prepoznatljiv filmski rukopis. Za primjer možemo navesti *Two Times in One Space* u kojem se Galeta koristi kratkim filmom *U kuhinji* Nikole Stojanovića, koji je snimljen u jednom kadru bez pomaka kamere. U izvornoj verziji, Galeta ga je pomoću dva projektoru projicirao dvaput na isto platno u razmaku od devet sekundi (ili 216 sličica), dok u kasnijoj laboratorijskoj obradi filma, Galeta dvije filmske snimke s istim vremenskim pomakom spaja na istu filmsku vrpču, pa tako ovaj "prošireni film" dobiva svoj oblik na jednoj filmskoj traci. Također, morali bismo istaknuti kako postupak sličan statičnom kadru, odnosno, idiosinkratičnu modifikaciju statičnog kadra, Galeta koristi u filmu *Water Pulu 1869 1896* (a dijelom

³ Galetina umjetnička biografija može se pronaći među popisom radova umjetnika "nove umjetničke prakse" u također pionirskom djelu, zborniku o gibanjima na (ne samo) likovnoj sceni na području Jugoslavije sredinom 1960-ih i kasnije, urednika Marijana Susovskog (1978: 79–80; 110), te u Turkovičevu "Leksikonu

videoumjetnika" (1999: 51–52).

⁴ Usp. Galetin uvod u film *PiRâMidas 1972-1984*, objavljen kao dodatni materijal uz DVD-izdanje njegovih filmova *Ivan Ladislav Galeta. Obsession: Structuring Time and Space*, Arge Index & sixpackfilm.



sfajra 1985-1895 (1984)

i u filmovima *WAL(L)ZEN* i *sfajra 1985-1895*) u kojem se kamera fokusira na jedan objekt (lopta za vaterpolo u filmu *Water Pulu 1869 1896*, ljudska ruka koja svira klavir u filmu *WAL(L)ZEN*, odnosno Kožarićevo *Prizemljeno sunce* u filmu *sfajra 1985-1895*) koji tvori središte kadra i koji organizira poredak i pomake svih ostalih objekata prisutnih u kadru. Budući da centralni objekt ne mijenja svoju poziciju unutar kadra iako se sam pomiče (ruka koja svira, lopta koja se dobacuje s jedne na drugu stranu bazena), rezultat je retorički puno naglašeniji i simboličkiji ispunjeniji postupak od samog statičnog kadra. Prikazani filmski svijet se tako miče i titra oko odabranog – mogli bismo čak reći posebnog i posvećenog – objekta koji dominira kadrom, predmeti zamućenih obrisa kruže oko centralne točke kadra. Sve to utječe na promjenu ili “kopernikanski obrat” gledateljske percepcije filmske snimke – dominantni predmet kadra poput lopte za vaterpolo više nije objekt koji trpi radnju, on je sad aktivan (“nepokretni”) pokretač subjekata koji su ga donedavno postavljali u gibanje.

Efekt bljeskanja (“flicker effect”) Galeta koristi u filmovima *WAL(L)ZEN* i *Water Pulu 1869 1896*, no opet ne na “uobičajen” način korištenja, poput filmova Paula Sharitisa, već na sebi svojstven način. Galeta tako na strateški bitnim mjestima filma (točna središta filmova; polovice četvrtina vaterpolske utakmice između Francuske i NDR Koreje; kraj i početak jednog načina sviranja, snimanja i reprodukcije Chopinova *Valcera* br. 2 op. 64) ubacuje sličice duljine 1/24 sekunde koje prikazuju najčešće slova (na grčkom pismu i latinici), a ponekad riječi i slike. Film *WAL(L)ZEN* je tako podijeljen u dvanaest dijelova slovima A, N, E, M, I, C i njihovim parnjacima koji su zrcalno obrnuti (no koje zbog ograničenja znakovne baze programa Microsoft Word nismo u mogućnosti ovdje reproducirati), dok se u treću minutu, dakle u samo središte filma, među detaljima ruku koje prebiru po klavirskim tipkama, ubacuje detalj Isusove glave iz Leonardove *Posljednje večere*, a zatim i ime IYNX. U filmu *Water Pulu 1869 1896* su središta vaterpolskih četvrtina i sama sredina filma označeni slovima grčkog alfabeta – Σ, Υ, Θ, Χ, Ι – koja su

praćena glasanjem dupina jednake duljine trajanja. Takvo idiosinkratično korištenje efekta bljeskanja igra i golemu ulogu u odgonetavanju značenja Galetinih filmova, budući da čak i pomniji gledatelji mogu ostati zbunjeni autističnim formama njegovih filmova pa se tim signalima gledateljima nedvojbeno daju informacije presudne za dosljednu interpretaciju.

U svrhu pronalaska karakteristika poput printanja u nizu ("loop printing") i ponovnog snimanja filmske snimke ("rephotography off the screen") morat ćemo se poslužiti novijim Galetinim projektima i filmovima, točnije projektom *V.I.R.á.G.* (usp. Galeta, 2004) i projektom *Bloomsday na Tuškancu* (usp. Krivak, 2005). Prvi od njih se temelji na prvoj rečenici *Uliksa* Jamesa Joycea "Introibo ad altare Dei" koja se sastoji od devetnaest slova. Prema svakom od tih slova, osim prema zadnjem jer je ono jednako prvom, Galeta namjerava snimiti jednako toliko kratkih filmskih prizora, koji bi bili naslovljeni navedenim slovima. Budući da je zadnje slovo rečenice jednako prvom, ono može biti i početak nove rečenice te se na taj način ona može zatvoriti u krug tako da se stalno ponavlja. Galetina je ideja projekciju svih filmova organizirati na sličan način, točnije, zatvoriti u *loop*, tako da bi posljednji film jedne projekcije ujedno bio i prvi film sljedeće te bi novi ciklus projekcije tim postupkom opet započeo, a projekcija bi se na taj način vrtjela unedogled, sve do isključenja samog projektora. Identična bi se struktura ponovila i u slučaju prebacivanja filmova na 35mm vrpce na način da se početak i kraj filmske trake fizički poveže što bi rezultiralo ponovnim i ponovnim projekcijama iste "beskrajne" vrpce.

U projektu *Bloomsday na Tuškancu*, u čast svome duhovnom učitelju Jamesu Joyceu, 16. lipnja, na dan na koji je Leopold Bloom započeo svoju dublinsku odiseju, Galeta u prostoru zapuštenog ljetnog kina Tuškanac prikazuje film snimljen zajedno s asistenticom Anom Hušman nekoliko dana prije na istom mjestu, u kojem on sam raščišćuje prostor kina od korova, smeća i priprema ga za predstojeću projekciju. Dakle, tri dana poslije snimanja čišćenja tuškanačkog ljetnog kina, na *Bloomsday*, u istom se prostoru pod vedrim nebom prikazuje snimljeni materijal. Ta ista projekcija ne samo što je bila puštana iznova u neprekidnom nizu (u *loopy*), nego se također i snima te zajedno sa svim materijalima kasnije montira u novi film. U Galetinu stvaralaštvu primjećujemo dakle i postupak ponovnog snimanja projekcije vlastitih filmova koji Sit-

ney svrstava među karakteristike strukturalnih filmova. No, jednako kao ni prve dvije karakteristike, ni zadnje nisu ostvarene na "pravilan" način, odnosno na način koji Sitney opisuje da je korišten u npr. ranim Waholovim radovima. Takvoj "purističkoj" zamjedbi ipak možemo pružiti kontraargument da američki autori koriste gotovo identične filmske postupke kao i Galeta, samo ih svaki autor prilagođava vlastitom senzibilitetu i poetici.

Zatvaranje kruga: Galeta i strukturalizam

Nakon što smo pokušali iscrtati paralele između strukturalizma i strukturalnog filma, a zatim između strukturalnog filma i Galetinih uradaka, kako bismo zatvorili krug između elemenata naše analize, okrenut ćemo se povezivanju prvog i zadnjeg člana ovog lanca, to jest, potražiti ćemo usporedne značajke strukturalizma i Galetinih filmova. U tu ćemo se svrhu vratiti koji odlomak unazad i prisjetiti strukturalističkih "principa" koje smo istaknuli, jer bi nam oni mogli pružiti mogućí model pristupa Galetinu filmskom opusu koji je, iako se na prvi pogled doima iznimno jasan, zapravo strukturalno vrlo složen. No, trebamo istaknuti kako se tijekom analize nismo isključivo povodili za strukturalističkom "ideologijom", već da je "kopanje" po Galetinu filmskom stvaralaštvu iznjedrilo (hipo)tezu o korelaciji njegovih djela s mislima strukturalističke škole. Također, strukturalizam ne mora biti jedini teorijski pravac na koji nas Galetini filmovi navode ili koji nam omogućava lakše razumijevanje njegova opusa. Tu činjenicu i potvrđuje Galetin popis literature koja je imala utjecaja na stvaranje filma *PiRáMidas 1972-1984*, a na kojoj se kao jedini predstavnik strukturalizma (terminološki preciznije, semiotike) među tematski šarolikim društvom (djelima koja se tiču povijesti kršćanstva, filozofije, psihoanalize, budizma, simbolike, teorije filma, estetike glazbe, Da Vincija, gnosticizma, alkemije...) nalazi Boris Uspenski.

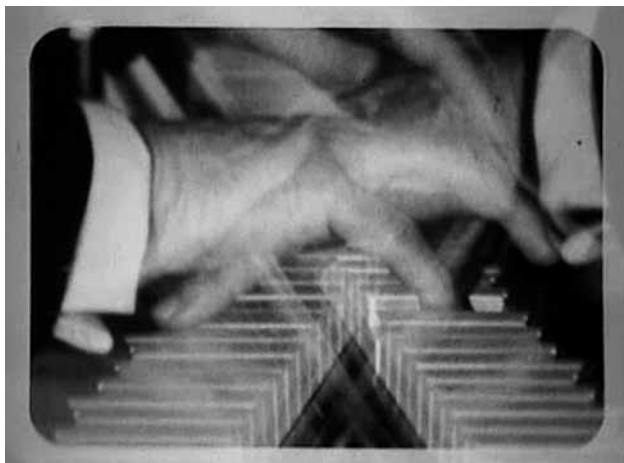
Što zbog autorove zamisli o konstantnoj nadogradnji i razvijanju vlastitih projekata koji su se u početku često izlagali u obliku skica i njihovih objašnjenja koje tek nekoliko godina kasnije dobivaju svoj filmski izraz (usp. Kalčić, 2003: 104), a što iz potrebe da potpuno elaboriraju, čistu ideju samo prebaci u filmski medij bez potrebe za dodatnim postproduksijskim intervencijama, gotovo svaki Galetin film je prije trenutka samog snimanja izvedbeno precizno zamišljen, filozofskim referencama potkrijepljen, matematičkim proračunima razrađen i detalj-

no skiciran. Galetin poznat i već spomenut filmski trolist iz 1980-ih, *Water Pulu 1869 1896*, *WAL(L)ZEN* i *PiRâMidas 1972-1984*, ima vrlo promišljenu pretpovijest koju najčešće upoznajemo preko minucioznih skica kojima je autor poklanjao iznimnu pozornost. U tim grafički pažljivo dotjeranim radovima, koji bez sumnje mogu funkcionirati i kao zasebna umjetnička djela, uočavamo kako u temelju Galetinih filmova leži specifična struktura koju tvori matematički precizna povezanost različitih dijelova i elemenata. Trajanje filmova je unaprijed (u sekundu!) određeno, filmovi su podijeljeni u nekoliko etapa koje su omeđene precizno proračunatim brojem sličica, titlovi na početku i kraju su pomno isplanirani, sličice trajanja 1/24 sekunde su strateški smještene, a zvučna podloga unaprijed programirana.

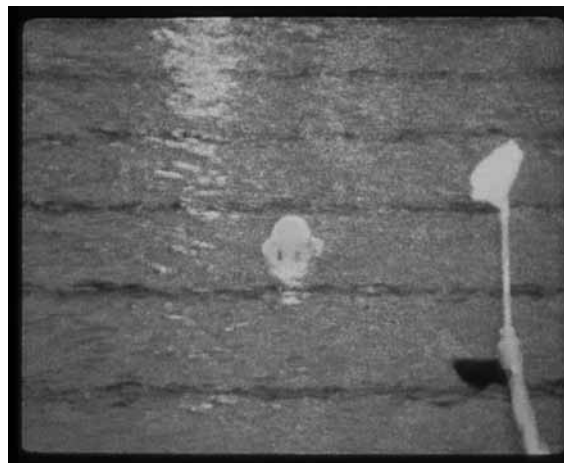
No, ne bismo smjeli zanemariti ni poetsku funkciju Galetinih filmova, odnosno treba istaknuti kako nas oni opčinjavajućim vizualno-auditivnim spojem dobrim dijelom i odvođe s puteva analize i tjeraju na nepromišljenu fascinaciju viđenim. Iz tog razloga je posve razumljiva i opravdana Gilićeva zamjedba u natuknici o filmu *Water Pulu 1869 1896* u *Filmskom leksikonu* (2003: 744) – “[u]mjetnički dojam nastaje u napetosti između poriva za prepoznavanjem i interpretacijom kao i poriva za neosvijještenim užitkom: ono što film prikazuje doima se kao fascinantno, nemoguć svijet, koji istodobno signalizira besmislenost mimetičke interpretacije te mnogobrojnim konotacijama obogaćuje gledateljski doživljaj” – koja progovara o dimenziji interpretacije zapostavljenoj u ovom radu; iz koje se daje zaključiti kako se nijedna interpretacija ne može prozvati potpunom ili konačnom; te koja nas još jednom podsjeća kako su pristupi umjetničkom djelu mnogostruki, kako naš stav nije isključiv, jedini moguć, niti nespojiv s drugima, već iziskuje nadopune, nadograđivanja i prerade.

Dakle, krunski dokazi Galetine “opsesije” matematički uređenim omjerima između elemenata, odnosno zasebnih “poglavlja” unutar vlastitih filmova, zamjećuju se već ako malo zagrebemo površinu ispod svakog od njegovih vizualno i auditivno iznimno dojmljivih radova, od kojih ćemo u ovom radu u grubim crtama proanalizirati dva. Film *Water Pulu 1869 1896* posjeduje centralnu točku filma (sličica broj 6600, označena umetnutim plavim grčkim slovom Θ) koja film dijeli u dva dijela istih duljina; zatim, drugi dio filma je zrcalna preslika prvog dijela s istim elementima iste duljine trajanja (prvi dio filma sa-

stoji se od uvodne špice (1440 sličica), odtamnjenja ili “zore” (1270 sličica) i dvije vaterpolske četvrtine (s po 2330 i 1440 sličica), dok se drugi dio sastoji od dvije vaterpolske četvrtine (1440 i 2330 sličica), zatamnjenja ili “sutona” (1270 sličica) i završne špice (1440 sličica); nadalje, film ne samo što oprimjeruje načelo zrcalne simetrije, već su i omjeri duljina trajanja vaterpolskih četvrtina međusobno proračunati da oponašaju omjer zlatnog reza ($1440 : 2330 = 2330 : 3770$, odnosno, kraća vaterpolska četvrtina se prema duljoj odnosi kao dulja prema zbroju obje vaterpolske četvrtine); zatim, duljina filma *Water Pulu 1869 1896* je određena duljinom prvog stavka Debussyjeve skladbe *La Mer* (devet minuta i deset sekundi), koji se pak na jednako zrcalno simetričan način kao i elementi vizualnog plana filma, pojavljuje, nestaje i stapa sa zvučnom podlogom vaterpolske utakmice u prvom i drugom dijelu filma – tijekom uvodne i završne špice skladba je jednake glasnoće i jedini izvor zvuka, zatim se u prvim dvjema vaterpolskim četvrtinama postupno stišava i gubi u zvukovima vaterpolske utakmice, dok se u trećoj i četvrtoj četvrtini postupno polako pojačava i nadglašava ostale zvukove, dok prvi stavak Debussyjeve skladbe potpuno nestaje u momentima pred sam početak i kraj utakmice koji su obilježeni sučevim zvižducima. Film *PiRâMidas 1972-1984*, također kao i u primjeru filma *Water Pulu 1869 1896*, svoju strukturu i na vizualnom i na auditivnom planu organizira prema načelu simetričnosti, dakle, prvi dio filma u potpunosti je identičan s drugim dijelom, što je ovdje dodatno potencirano činjenicom da nije jednako samo trajanje (pet minuta ili 7260 sličica), već je i sama filmska snimka identična u oba dijela, s razlikom da se u drugom dijelu prikazuje unatrag i “naopako”; u istom se filmu duljina kadrova i u prvom i u drugom dijelu proporcionalno smanjuje ili povećava, odnosno svaki sljedeći kadar je za jednu sličicu kraći (odnosno dulji) od prethodnog u prvom (odnosno drugom) dijelu filma, što je rezultat transponiranja ortogonalnih crteža poljskog arhitekta Wacława Karola Szpakowskog u filmski medij na način da duljina kadrova i njihov položaj u konačnoj verziji filma (prema gore, dolje, lijevo, desno) prati duljinu i smjer kretanja crte Szpakowskijevih crteža; prvi i drugi dio filma se simetrično organiziraju oko centralne točke filma koja čini dvostruko središte filma – prostorno, budući da je imaginarna točka perspektive postavljena u samo središte kadra te se u odnosu na nju kadrovi rotiraju u smjeru obrnutom od kazaljke na



WAL(L)ZEN (1989)



Water Pulu 1869 1896 (1987/1988)

satu (u prvom dijelu) ili u smjeru kazaljke na satu (u drugom dijelu), te također i vremensko, budući da je točka u kojoj se prvi dio filma počinje prikazivati unatrag ujedno i vremensko središte filma (7261. sličica od 14521 sličice trajanja filma); ista imaginarna točka u kojoj se sijeku osi perspektive, vizualno organizira dvodimenzionalnu plohu filmske slike da nalikuje tlocrtu piramide, ali i, nakon nekog vremena, zbog lažne percepcije dvodimenzionalnog prostora na trodimenzionalan način, na samu piramidu s vrhom (ili dnom?) baš u sjecištu imaginarnih linija, odnosno rubova (piramide).

Pridodamo li ovome Galetino pažljivo tumačenje Da Vincijeve *Posljednje večere* koje dobrim dijelom odudara od klasičnih analiza Leonardove zidne slike budući da Galeta postulira dva (a ne jedan) imaginarna centra koja organiziraju proporcionalne odnose elemenata strukture djela, no kojim Galeta opet dolazi do otkrića zlatnog reza kao temeljnog principa koji postavlja dijelove slike u skladan odnos⁵; zatim imamo li na umu Galetine konstantne reference (unutar i izvan svojih filmova) na pitagorejce i na njihova filozofska promišljanja vezana uz narav brojeva, odnose među brojevima i kretanja nebeskih tijela, mogli bismo zaključiti kako je pravilan omjer među elementima i kompaktna cjelina koja iz njega proizlazi centralna preokupacija Galetina umjetničkog opusa. U svakom od svojih filmova on se trudi ostvariti skladno zvučanje filmskih elemenata, savršen odnos cijele lepeze korište-

nih oblika filmskog zapisa. Upravo se na ovom mjestu otkriva sličnost strukturalističke misli i Galetine poetike – uz opasnost da zvuči neprimjereno, ipak bismo mogli zaključiti kako je i za strukturaliste i za Galetu glavno oruđe tijekom stvaranja (i proučavanja) umjetničkog djela upravo štoperica, naizgled banalni predmet koji s umjetnošću nema puno veze. Matematička preciznost tako nije temeljna odlika samo umjetnika, nego i kritičara, a odnos elemenata unutar cjeline očito nije samo strukturalistička, već i Galetina životna preokupacija.

U ovom smo se radu pokušali ograditi od smještanja radova Ivana Ladislava Galeta u kontekst “nove umjetničke prakse” ili eksperimentalnog filma i videa u Hrvatskoj, prvenstveno zbog neslaganja s početnim stavom i pozicijom većine znanstvene literature objavljene na ovim prostorima koja tendira prema takvoj vrsti kritike. Pogled na umjetničke tekstove može biti raznolik, kontekstualni pristup je samo jedna od opcija koja ne mora nužno biti i najprihvatljivija, a kamoli najispravnija. No, pred sam kraj ćemo se ipak poslužiti knjigom usmjerenom upravo na omeđivanje granica i dosega “nove umjetničke prakse”, budući da kvalitativna razina tekstova iz zbornika urednika Marijana Susovskog o navedenoj temi na našem području niti nakon nekoliko desetljeća još uvijek nije dosegnuta.

Zaključne misli o Galetinu radu posudit ćemo iz priloga Ješe Denegrija koji, analizirajući široku lepezu poetika

5 Usp. fusnotu 4.

umjetnika “nove umjetničke prakse”, unutar turbulentnih 60-ih i 70-ih godina razlikuje dva suprotstavljena umjetnička stava – jedan koji koristi umjetnost kako bi “progovorio” o društvu u kojem se nalazi (“umjetnost kao život”) i drugi koji umjetničkim putem pokušava misliti granice medija u kojem djeluje (“umjetnost kao umjetnost”). Kao i u ovom radu, Galetin je opus, još od sredine 1970-ih pa sve do današnjih dana – kao recentni primjer možemo uzeti Galetino mjesto unutar nedavnog postava zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti –

promatran u okviru “stav[a] (...) u kojemu se u središte ispitivanja stavlja analiza konstitutivnih termina sâmog jezika umjetnosti, stav[a] u kojemu se upravo zbog toga i izbjegava svaka kontaminacija s realnim i predmetnim, gdje se izražajni potencijali medija povlače pred ulogom provjeravanja samih elementarnih faktora strukture tih medija i gdje se upravo iz tog razloga teži krajnjoj objektivnosti i impersonalnosti operativnih postupaka” (Dene-gri u Susovski, 1978: 6).

Literatura

Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturalne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Galeta, Ivan Ladislav, 2004, “Što je Endart No 4”, *Zapis*, bilten Hrvatskog filmskog saveza, br. 45, <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=432>

Kalčić, Silva, 2003, “Umjetnost slike, zemlje i zvuka. Razgovor s Ivanom Ladislavom Galetom”, *Up & underground art dossier*, br. 6, str. 88–109.

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Krivak, Marijan, 2005, “Galetina Odisejada (kroz prirodu i umjetnost): Promišljanja o filmu, videu, ‘umjetnosti zemlje’ i I. L. Galeti”, *Zapis*, bilten Hrvatskog filmskog saveza, br. 51, <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=730>

Sitney, P. Adams, 2002 [1974], *Visionary Film: the American Avant-garde*, 3rd edition, Oxford University Press

Šuvaković, Miško, 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Gent: Horetzky i Vlees & Beton

Turković, Hrvoje, 1999, “Leksikon videoumjetnika”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 18, str. 45–68.

Turković, Hrvoje, 2002, “Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film”, *Zapis*, bilten Hrvatskog filmskog saveza, br. 38, <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192>

Filmografija

Two Times in One Space, 1976/1984, 16mm / 35mm, c/b, 12 min.

sfaira 1985-1895, 1984, 16mm / 35mm, c/b, 10 min.

Water Pulu 1869 1896, 1987/1988, 16mm / 35mm, kolor, 9 min.

WAL(L)ZEN, 1989, 16mm / 35mm, kolor, 6 min.

PIRâMidas 1972-1984, 1984, 16mm / 35mm, kolor, 12 min.

Ivan Ladislav Galeta: Obsession: Structuring Time and Space, Arge Index & sixpackfilm (DVD)

Miljenko Buljac

Konjanik od romana Ivana Aralice do filma Branka Ivande

Sažetak: *Konjanik* je romaneskni biser, prvi u nizu romana Ivana Aralice koji koncipira literarne sastavnice kasnijih povijesnih romana, ali i neobična kompozicijska rješenja: ključnu analepsu, prijelom sižea u šestom poglavlju kojim piščev narator vraća recipijenta polaznoj vremenskoj točki u romanu – tragediji Revačove obitelji, točki u kojoj filmski autor započinje naraciju. Branko Ivanda je na taj način ostvario odklon od literarnoga predloška te. Na aktantskoj se razini javlja dvadesetak protagonista; a u središtu zbivanja su žrtve ljubavi muslimanka i katolik, u životnim pustolovinama zbog nedopuštene veze koja na općem planu postaje pravom zavrslomom, prijeti novim pograničnim nemirima i ratnim sukobima između Mlečana i Otomanskoga Carstva. Završetak devetoga poglavlja ujedno je i sižejni dovršetak romana, a preostala tri donose obrazloženje neočekivanoga raspleta. Unatoč odklonu od literarnoga predloška i neznatnim promjenama njegove semiotike i semantike, Branko Ivanda je filmom svjedočio o dramatičnim povijesnim zbivanjima na granici dvaju svjetova.

Ključne riječi: Ivan Aralica, Branko Ivanda, *Konjanik*, filmska adaptacija, ekranizacija, komparativna analiza

O filmskoj inačici

Prema romanu Ivana Aralice *Konjanik* (1971) redatelj Branko Ivanda režirao je 2003. godine istoimeni film koji je prikazan na nekoliko filmskih festivala, a na Filmskome festivalu u Puli 2004. nagrađen Zlatnom arenom za scenografiju (Ivica Trpčić i Kemal Hrustanović) i Zlatnom arenom za najbolju mušku sporednu ulogu (Danko Ljuština za ulogu Džafer-bega Kopčića). Nositelji naslovnih uloga su Nikša Kušelj (Petar Revač) i Zrinka Cvitešić (Lejla).

U romanu je Ivanda prepoznao motive i teme kojima je uobličio priču, zanemarivši pritom piščeva fabulativna rješenja, nastojeći širim pomacima filmu podariti važnost povijesnoga spektakla, potvrdivši se vrlo istančanim smislom profiliranja, ocrtavanja karaktera. Nedopuštena veza muslimanke i katolika postaje na općem planu pravom zavrslomom, prijeti i novim pograničnim nemirima ili čak novim ratnim sukobima između dviju sila, ali i smjenama

bosanskoga paše i mletačkoga providura, stoga što su sami odgovorni za provedbu mirnih rješenja. Ivanda je slijedio i produbio Aralčinu suptilnost u slikanju Petra Revača, koji je samo za jednu noć postao siročetom bez roditelja, da bi kao pogorjelac i beskućnik postao konjanikom u službi nečvenskog kneza koji mu je nanio toliko zla i toliko boli – njegovi ljudi na okrutan način umorili su njegova oca, prouzročili smrt njegove majke koja je izgorjela u kući koju su im zapalili, a iz užarene buktinje još kao dječčić uspio se izvući i spasiti brata Ivana. Petar stoga postaje odmetnikom, a – kad mu je knez zaprijetio osvetom – i njegovim ubojicom. Film tako zanemaruje romanesknu retrospektivnost i započinje u vrijeme kad Petar i Ivan kao dječaci proživljavaju obiteljsku tragediju.

Ivanda je, dakle, napustio piščeva kompozicijska rješenja sazdana na ključnoj analepsi i neobično prelomljenim sižejima, odrekao se zapravo Aralčine kompozicije filmski uobličene, a ostvarene literarnim predloškom, da bi filmskim scenarijem udovoljio susljednosti, konsektivnosti zbivanja (što je zapravo filmskim izrazom manje očekivano od književnoga!), započevši od središnjega poglavlja koje prethodi bilo kakvoj radnji, a to je tragedija u kojoj su ljudi nečvenskoga kneza obračunali s Revačovom obitelji. Na taj način film slijedi postupnost zbivanja u njihovu uzročno-posljedičnome slijedu, za razliku od romana koji započinje Petrovim susretom sa starcem Martinom i bijegom s begovicom Lejlom, kad je Revač već imao tridesetak godina. Središnji likovi, Lejla i Petar, istinski vjeruju u snagu ljubavi, nastoje nadmudriti suprotnosti dvaju svjetova – islama i kršćanstva – i tako recipijent, i čitatelj i filmski gledatelj, prate teške trenutke njihovih pojedinačnih drama. Njihova veza mogla je izazvati nezamislive sukobe i stradanja jer su i ne hoteći dospjeli u žrvanj političkih, vjerskih i osobnih interesa. Tražeći zaštitu, oboje su braneci sebe manipulirali svima, odlučni ustrajno braniti čak i neznatnu dobit, spremni i na odricanje pripadnosti svome narodu i vjeri. Filmski autor zasladio je Lejline postupke u

hospiciju trudnoćom. Taj detalj Aralice ne navodi; njoj je pozlilo, no pravi razlog pisac nije naveo. Kad je od Scarsija doznala da je Revač okrutno pogubljen, Lejla se našla pred novim životnim raskrižjem. Mogla je odabrati povratak u Duvno – a to znači smrt – ili pak život u kojem bi je optuživali jer je izdala vlastiti narod i vjeru u kojoj je rođena. Nikad ne bi prestalo upiranje prstom u nju, i u njezino dijete koje bi pratila sjenka očevih ubojstava.

Redatelj Ivanda je, uz suradnika na scenariju Dragu Kekanovića, zaključni prizor bitno promijenio: Scarsi otkupljuje živoga Petra Revača za pet zdrjebaca od travničkog Hećim Oglu Ali-paše, i tako ga begovica Džafer-bega Kopčića oslobađa okova, u nadi da će ponovno uspjeti oteti Lejlu, o kojoj je doznala kako je vraćaju u Duvno, tj. u sigurnu smrt, jer je ne bi pomilovao ni vlastiti otac. Filmska inačica na taj način donosi dramatičan zaključni obračun Petra Revača s tridesetak konjanika pašina mubašira Ismail-efendije, obračun u kojem je Revač posmicao mnoge glave i uspio spasiti Lejlu od davljenja i utapanja, ali na izmaku snaga, ubodom s leđa iz zasjede stradava prvo on, a zatim i Lejla.

Film je, kao i roman, pokazao kako velika politika može u svoju mrežu zaplesti koga god poželi, i karakterna čovjeka i slabica. Filmski autori su u Scarsiju ublažili metaforu podle venecijanske kolonijalne politike i licemjerja, davši mu atribut nježnosti, ženskosti, popustljivosti, što je na tragu pogrešnoga čitanja romanesknoga predloška. Također, svoj narod i jezik kojim on govori filmski autori neprimjereno nazivaju "morlačkim" u kontekstu koji nije bitno mletački, a u literarnom predlošku taj izraz ipak nije piščeva kvalifikacija, iako mu je Inoslav Bešker (2002: 122) pripisuje. Budući da je Scarsi u Zadar stigao s Istoka, ustvari poslije dubrovačke službe u kojoj je naučio jezik, stekao spoznaje o mentalitetu i o moralnom habitusu čovjeka u našim krajevima, u svakoj svojoj gesti i izgovorenoj riječi donio je venecijanske manire koje zapravo nemaju ničeg zajedničkog s vladanjem dubrovačkih diplomata. Ivanda je sasvim nepotrebno mletačku perfidnost i prefriganost premazao dubrovačkom politurom. Na taj način bitno je promijenio stav prema Mlečanima i venecijanstvu u odnosu na Araličin stav.

Turci pak prikazani su kao otimači, pljačkaši, drski osvjetnici, miljenici sile i bezakonja. Uz okrutne prizore koje je filmskim sredstvima teško ublažiti, bilo je i suptilnih, lirskih situacija koje slave veličinu ljubavi i moći žrtve za bližnjega, i kad su ogoljene do strasti. Marijana Jakovljević je

u *Glasi Koncila* upozorila na odlike, kao i na neke slabosti filma, a posebno je istaknula erotičnost:

Raskošna produkcija, odlična fotografija, kostimografija, scenografija, solidna gluma i režija dobre su odlike filma. Ali, mora se upozoriti da je dug, ima nekoliko eksplicitnih erotskih scena, kao i scena brutalnog ubijanja i nasilja. (Jakovljević, 2004: 14)

Oba autora, i pisac i redatelj, promiču veličinu ljubavi na intimnom i na općem planu, zabranjene ljubavi katolika i muslimanke. Lejla i Petar su pokleknuli, nisu uspjeli ukloniti sve zapreke; dojam je kako nisu poduzeli sve za svoju sreću, iako su vlastiti život stavljali na kušnju. Imali su se pravo voljeti unatoč običajnim, vjerskim, političkim i civilizacijskim razlikama. Dubina njihove tragedije recipijentu donosi pročišćenje osjećaja: htijenjem, pokušajem stvaranja boljega svijeta. Filmskim sredstvima Ivanda je ostvario uvjerljivu predodžbu dramatičnih zbivanja s početka 18. stoljeća, nemirnoga i nesigurnoga doba puna neizvjesnosti, napetosti i stradanja.

Prožimanje literarnih i filmskih sastavnica

Romani Ivana Aralice su uz punoću literarnosti vrlo podatni i scenskim izrazima, osobito filmskom i televizijskom, upravo stoga što su nabijeni dramatičnim okolnostima, nevjerojatnim zapletima i raspletima, vrlo dinamičnom strukturom, velikim pomacima i zbivanjima na intimnom planu, koja su od presudne važnosti i u filmskom izrazu. Od svih svojih romana Ivan Aralice se *Konjanikom* najviše približio Andriću, svojem literarnom uzoru. Riječ je o njegovu prvom povijesnome romanu, izuzmemo li pripovjednu prozu s tematikom iz ilirskoga doba *Propast Magnuma*. Već u *Konjaniku* prepoznatljiv je uzorak na kojemu je pisac koncipirao kompozicijska rješenja svojih kasnijih poznatijih romana, ali i ostale literarne sastavnice. U to se uklapaju i sve šire prostorne značajke: zavičajna Promina, pa prostor od Zadra i drniškog Nečvena do rijeke Cetine i Imote, sve dok se ne obuhvati širi prostor ocrtan ikavsko-štokavskim idiomom, prostor određen trokutom između Neretve, Krbave i Travnika, a puno širi prostor u romanima *Graditelj svratišta* (1986) i *Psi u trgovištu* (1979), od Dalmacije i Mletaka sve do Carigrada.

Povijesni romani Ivana Aralice zaslužuju novu klasifikaciju koju ćemo nastojati obrazložiti. Izazovna je komparativna raščlamba Araličina *Puti bez sna* (1982) i romana *U žrvnju*

(1988) Emila Kazimira Žeravice, ne samo zato što govore o zbjevu, o egzodusu kršćanskoga puka iz Rame, odnosno s hercegovačkih vrleti u dolinu Cetine, prvi u sinjski, a drugi u vrlički kraj, nego i utvrđivanju posebnosti, sličnosti i razlika ovih dvaju literarnih svjetova. Aralićini povijesni romani obiluju izričajnim inovacijama, i posve modernim prosedeima; i kao da njihova romaneskost otima patinu prošloga, davnoga, prohujaloga, ali nipošto toliko da bi kategorija povijesnosti postala dvojbenom. Njegov rani, a do Ivardina filma i manje poznat roman *Konjanik* (1971) povijesni je roman, prethodnica *Putu bez sna*, a barem dijelom analogan *Dušama robova* (1984) i Žeravićinu romanu *U žrvnju*. Pisac odvodi čitatelja u davnu godinu 1718. kad nakon brojnih turskih poraza, velike sile konačno dogovaraju mir i povlače granice koje će odijeliti kršćansku Europu od islama, Zapad od Istoka. Tim mirom Venecija i Austrija proširuju svoje posjede duboko u unutrašnjosti Hrvatske. Na granicama nema mira, napetost je zavlada posvuda, nepovjerenje stvara i davni kršćanski raskol, a glad i životna neizvjesnost ugrožavaju opstanak.

Iz bilješke đakona Nikodema, koja je umetnuta kao moto, kao *autorski pasus*, od osobite je važnosti recipijentu prije nego započne čitati roman, iz kojega može doznati kako on sam, Nikodem, a ne pisac, započinje životnu priču o svojem bratu Petru Revaču i o njegovu križnome putu, i tako poput Ahmeda Nurudina iz romana *Derviš i smrt* (1966) Meše Selimovića, pisanjem se "od nemira u životu smiruje(m) nemirom među riječima." (Aralica, 1990: 7) Umetnuta bilješka pojavljuje se kao najava intertekstualnosti kojom se Aralica obilnije koristio u romanima koje je kasnije napisao, unoseći pisma, poslanice, raznolike povijesne izvore. Intertekstualnost nije nikakva novost sedamdesetih godina. Taj je postupak uveden u modu već u doba prve moderne u svim žanrovima, pa čak i u lirskom pjesništvu Milana Begovića.

Ipak, autor ne posuđuje naratora u Nikodemu kao što je to u romanu Meše Selimovića, u kojem Ahmed započinje priču o sebi i bratu Harunu. Sve je u romanu ispisano na jednoj jezičnoj razini, tek što smo u petom poglavlju mogli zamijetiti u zagradama napisan *piščev komentar* sastavljen od šest kraćih rečenica. Kompozicijsku novinu nalazimo u šestom poglavlju, u neobičnom prijelomu priče kojom piščev narator recipijenta vraća na sam početak, vraća ga događaju iz Petrova i Nikodemova (Ivanova) dječastva, koji je presudno utjecao na njihov život. U romanu je dvanaest poglavlja kao što je u godini mjeseci, a u samoj sredini

smještena je retrospektivna priča o umorstvu njihova oca (usmrtili su ga ljudi nečvenskoga kneza zato što je ukrao ovcu uoči Božića), priča o majci koja je izgorjela u ognju njihove kuće, a iz užarene kupke Petar je uspio izvući samo brata Ivana kojega će pravoslavni monah prevesti s katoličke na pravoslavnu vjeru kako bi ga, zato što je siročić, spasio i zamonašio. Retrospektivnu priču prati komentar u kojem su osmišljeni neki autorovi pogledi na književnu poetiku:

Događaje koji su nestali, koji su se slegli, ne nosimo u sebi kao mrtav talog već kao živ govor koji se glasi najednom na svim dijelovima, od početka do kraja naslage. Nije ih potrebno prepričavati jer su jednom zauvijek ispričani. Dovoljno je poželjeti i čut ćemo sazvučja svih časova koji su nekada pilili po našim živicima. Ne sumnjajte da ta sazvučja žele biti usuglašena sa sadašnjosti. Toliko žele i toliko jesu da ne znamo potječu li od prošlog ili od onoga što biva. (Aralica, 1990: 78)

Aralićin narator nositelj je čvrste uporišne točke, uvijek na istoj razdaljini od likova, ali i od čitatelja. Posebnim mjerilima kao da u svim odnosima i suodnosima istražuje udaljenosti između čovjeka i čovjeka, protagonista i svijeta, ali i udaljenosti između dvaju svjetova, mletačkoga i turskoga. Sve je osmišljeno i domišljeno na najprecizniji način, sve slutnje, svi koraci, svi pomaci su u suzvučju, i ničega suvišnog nema. Aralićin roman unosi onu mjeru sigurnosti prema kojoj se sve već davno dogodilo, i kako za sve već postoje gotova rješenja. Ipak, fabulativna okosnica nije namotano klupko s kojeg se otpetljavaju nanizana zbivanja zato što se u punoći orkestracije naziru neizvjesni i nepredvidljivi ishodi.

Ipak, u *Konjaniku* Aralica se još ne potvrđuje piscem koji silazi u onako naglašenoj mjeri u svijest protagonista, niti udiše prašinu koja se vitlala ispod kopita Revačova vranca (zbijsko / stvarno / realistično nije toliko čvrsto kao u Žeravićinu romanu *U žrvnju*), ali je zato recipijent u stalnoj prismotri lika, zaokupljen mislima, komentarima, opisima i vješto ispredenim narativnim predivom te dramatičnim situacijama u kojima su u pitanju ljudski životi (npr. u dvama okršajima Revačevim s dizdarom Mujagom). Čitav roman temelji se na sučeljavanju dvaju svjetova, osmanlijskoga i mletačkoga, a sva napetost i dramatika, tihi ratovi, nepredvidljivi, oni diplomatski, pokrenuti su kako bi se tek neznatno ojačalo vlastito mjesto u unaprijed zadanim okvirima.



Andrija Scarsi – ključ svim razlikama na aktantskoj razini

Ključni prijemor koji ostavlja film Branka Ivande na aktantskoj razini jest u njegovu otklonu od uloge koju u Aralčinu romanu ima Andrija Scarsi, otklonu koji priziva nove interpretacije i konotacije. Tim je postupkom Ivanda prikrio piščev tvrdi stav prema venecijanstvu i pretočio ga u nesnošljivost prema mudroj dubrovačkoj diplomaciji. Andrija Scarsi je u filmskoj obradi Dubrovčanin, a ne Mlečanin kao u romanesknom predlošku. U romanu kao i u filmskoj priči predstavljen je kao mirovnjak koji posreduje među posvađenim stranama. Zadovoljan je ishodom svojega poslanstva koje pisac metaforički oslikava postupkom u kojem kliještima izvlači užareno željezo iz tignja. Do svojih ciljeva Ismail efendija služi se lažima, potvorom: (“Lejla nasilno odvedena, a potom zavedena poklonima i obećanjima.”, Aralica, 1990: 132). Jakov Baldu je nevješt, prema mubaširu vrlo blag. Ovaj pak vrlo je lukav. Tvrdi da je djevojka muslimanka i preko paše traži izručenje. Lejla je već krštena u Sv. Krševana, kum joj je sam Baldu. Ismail efendija je stigao u Zadar s 30 konjanika kako bi iznudio Lejlin povratak u Duvno. Jusuf Begović vitla sabljom dok kruži na konju oko gradskih vrata i nasrće na gradske stražare. Turcima ovčožderima nikamo se ne žuri; na državnom su, mletačkome trošku.

Na povratku iz Travnika u Duvno Scarsijeva družina prepoznala je u crnom čovjeku na željeznom ražnju Petra Revača. Scarsi je stalno prisutan u tim mukama, opčinjen je prizorom, čak ga i savjest progoni. Ako nema ožiljaka, uspomenama se gubi trag. Scarsijev susret s Nikodemom je poput ispita savjesti: Revač nije mogao živjeti! U njemu nije bilo čovjeka za čovječiji život! Da je poštediti dizdara, proglasili bi ga izdajicom; kad ga je ubio, morao je na ražanj. Mož-

da je u mukama tražio veličinu čovjeka. Krivnja je u nama Pilatima. Svi smo ga mi gurali prema stratištima. Mi koji imamo sentimentalnu dušu, svi mi s težnjama za ratom, za plijenom, za teritorijem, za trgovinom, za koristima, za mirom, za predahom, za ratom bez rata, za podmuklostima, za varkama, mi koji imamo ruke koljača, a srce golubinje i sjeničinu dušu, mi prokleti Pilati koji peremo ruke, koji se ne uzbuđujemo, a izvršavamo zapovijedi, krivci smo za smrt Petra Revača.

Svi smo mi odgovorni! – potvrđuje Aralica na Šegedinov način. Nikodem žali što više od nikoga ne očekuje dobro, ili nešto što bismo tako mogli nazvati. Svakom je čovjeku teško kad spozna da su ga drugi udaljili od dobrote. Te stranice su Nikodemov pledoaje nad mrtvim bratom kojeg je Džafer beg Kopčić ispekao na ražnju. Poput Homerova Prijama koji odlazi u okol ahejski, u čador Ahilejev, moliti ga za mrtvo tijelo sina mu Hektora, tako i Nikodem stiže u Duvno, ali bez ikakvih izgleda da dobije mrtvo Petrovo tijelo. Nikodem zna da će njegovo tijelo razvlačiti psi, i zato je došao. Nikoga se ne usuđuje pitati, motrit će kamo će ga baciti, a onda će doći, natovariti truplo na konja i odnijeti, pokopati ga. Katolici mu neće dati u katoličko groblje jer je za njih poturica, pravoslavac nikada nije bio, a muslimani mu ne daju ni u neposvećenu zemlju. Ako uspije istrgnuti barem jednu kost iz pasje gubice, Nikodem će ga pokopati pod smokvom, kamo je želio da ga pokopaju.

Ako od Scarsija može očekivati kakvo dobro, a to je da u Travniku zamoli Hećima Oglu Ali-pašu za mrtvo tijelo Petra Revača. Molba je imala i svoju cijenu: pet punokrvnih ždrebica! Nikodem je iskupio svoj zavjet; pod smokvom je ukopao bratovo tijelo. Uporišnu točku pisac premješta u turski tabor u Duvno i otkriva njihov pogled na Lejlin nestanak:

sramota bi bila još veća, a i jasan razlog Revačovu ubojstvu. Lejlina rodbina postupa prikriveno kako bi sama ostala nekažnjena. Čeka li nju javna smrt ili smrt davljenjem?

Scarsi je u posjetu Lejli. Ono što je Lejla trebala doznati, doznala je, barem u Scarsijevoj slutnji da bi kaznu mogla preživjeti. Težina poruke je u Scarsijevoj potvrdi da je Revačov bijeg kažnjen smrću, i to će odrediti svaki idući korak u Lejlinu životu. Opis doživljajnoga stanja: mrak hospicija Svete Marije i razgovor Lejlinih očiju. Opis mnoštva u Gradskoj vijećnici, Lejlin dolazak do pregovaračkoga stola, oklijevanje, mučnina, i uz onijemjelost nazočnih pristup mubaširu: ponizno je kleknula, prihvatila, poljubila i zadržala mu ruku, pritisnula svoje čelo uz nju i tako ostala.

Scarsi je pomislio da je Lejla odabrala smrt. On joj to nije želio, ali je utjecao na njenu odluku. Svako upletanje u tuđi život dođe u krivo vrijeme i na krivome mjestu. Država i mir su spašeni, sve ostalo je pokvareno.

Posebnost Aralicičina *Konjanika* jest u nesagledivim razlikama koje upravljaju aktancijalnošću, osobito razlikama u ustroju njegovih protagonista. Čak i kad pomislimo da smo nekoga upoznali, da nam je blizak, otkrijemo zabludu. U takvom nas uvjerenju ostavlja ovaj Aralicičin roman, glasom sestre Domnane koja nije mogla shvatiti Lejlin čin: "Samo je Bogu dopušteno čitati u srcu ljudskom i otkriti istinu ljudskih namjera." (Aralica, 1990: 157) Umjesto smirenja među riječima o kojem nam je na početku romana govorio Ivan Nikodem, ostaje nam utjeha i nemiri koje dijelimo s njim i ostalim likovima. Ostaju nam nemiri i zabrinutost, kako nevoljama usprkos, sačuvati svoje ljudsko dostojanstvo, kako ostati velik i kad vam zapale dom, ubiju bližnje, unište ideale? Moramo priznati, na sve upite koji su se našem čovjeku nametnuli desetljećima poslije, u srbijanskoj agresiji i sukobima odigranim prema scenariju europskih sila, odgovori su u *Konjaniku*. I filmska inačica Branka Ivande istražuje i aktualizira navedene sastavnice predloška, osim što unosi navedeni prijetvor Andrije Scarsija u Dubrovčanina.

Ovjera kritičkih misli u proučavanjima drugih autora

U posve moderno koncipiranoj romanesknoj strukturi, obilježenoj nizom prelomljenih sižea, povijesnost je otrgnuta prošlosti i tako je doplutala k nama, kao jedan od mogućih načina viđenja onog davnoga, kako bi to naglasio Ivo Frangeš, u "onoj sugestivnoj fuziji sinkronije i dijakronije koja, zapravo, leži u svakom pokušaju fikcionalne povijesne rekonstrukcije. Razlika između vremenskih razina sve više ustupa mjesto spoznaji da je živa samo ona prošlost koja

djeluje u sadašnjosti; i da *sjećanje* na prošlost može vrlo lako postati *viđenje*, konstruktivna vizija budućnosti; čime i sadašnjost zadobiva toliko potrebiti dignitet. (...) Zar je nešto drugo i ovaj sugestivni lanac povijesnih romana Ivana Aralice u kojima se – pretežno, ali s razlogom – obrađuje 'biblijska' a toliko hrvatska tema egzodusa, od Rame do Sinjske krajine, gdje je temeljno nastojanje izraelsko hodočašće od prapostojbine do Egipta i od Egipta do zemlje obećane: one u kojoj nam se valja smiriti i podići staništa, *condere urbem*, obnoviti grad, obnoviti Hrvatsku." (1997: 21) U procjepu nevolja i nesreća, brojnijih od ljudi, izrekao bi to tako Ivo Andrić, pisac je ugradio suptilnu ljubavnu priču o Lejli i Revaču. Aralicično štivo potvrda je na koji se način može prožeti i prožimati lirizam asocijativno-monološkoga tipa u kojem je i smisao za dekor, i jedrina i jezična svježina, s onom virtuoznom epskom eksplikacijom. Ponajbolje je to zamijetio Frangeš upozorivši na hrvatsku varijantu turskoga romana koji ide uz bok remek-djelima Andrićevim i Selimovićevim:

Aralica je ostao vjeran pučkoj psihi i pučkoj nošnji, tradiciji pripovijedanja i postupnosti izlaganja događaja. Valja odmah reći da je, kao kazivač, narator, Aralica jedan od najvećih umjetnika što smo ih uopće imali.

(Frangeš, 1997: 412)

U *Povijesti hrvatske književnosti* Dubravko Jelčić predstavlja Aralicu kao nastavljača šimunovićeve tradicije (*Svem u vrijeme*, 1967; *Filip*, 1970; *Konjanik*; *Ima netko siv i zelen*, 1977), koji se razvio u prozaika andrićevskoga tipa, naratora sad široke i otvorene, sad gnomski sažete rečenice. Ispočetka razvija suvremene teme svoga zavičaja u njihovim etičkim dimenzijama, ali spisateljsku zrelost ostvario je romanesknim triptihom *Psi u trgovištu* (1979), kojim je privukao "iznimnu pozornost i unisono priznanje kritike te privrženost i najzibirljivijeg čitateljstva." (2004: 539–540) Potom navodi ostale njegove povijesne romane, ali izostavlja roman *Konjanik* koji je ostao u prvom autorskom nizu samo zato što je Jelčić dao prednost kronološkom pristupu. Ni Jelčić se nije mogao otrgnuti neprihvatljivoj, obilježenoj odrednici vezanoj uz morlaštvo, navodeći:

Otada pa do danas daje, vulkanskom eruptivnošću, iz godine u godinu roman za romanom (...) obnavljajući povijesne vrijednosti i smisao, ali i u nove stilsko-izražajne i tehničke mogućnosti povijesnog romana, uspostavljajući istodobno povijesnu dimenziju suvremenih tema. Opser-

vator epskog (kačićevskog!) prostora na kome se od kraja XVII. do početka XIX. stoljeća u život Hrvata uplela islamsko-turska sastavnica, utječući ne samo na individualne sudbine pojedinaca nego i na povijesnu sudbinu hrvatskog etnosa, Aralica pripovijeda o prijateljstvu i mržnji, vlasti i nasilju, ljubavi i ropstvu. Pa i kad suvremene teme iznosi u obliku realističke ili simbolično-parabolične naracije, njihova povjesnost nije "okvir mržnje", niti se sve ovo priča zbog povijesti: nego to povijest priča samu sebe kao život koji jest kakav jest u međusobnom suodnosu onoga jučer i ovoga danas. (Jelčić, 2004: 539–540)

Navodimo ove rečenice Ive Frangeša i Dubravka Jelčića s još jačim uvjerenjem kako je Ivan Aralica do savršenstva razvio poetsko pismo nizom povijesnih romana i zaslužio naslov "vrloga umjetnika pisane riječi", a isto tako uvjereni smo kako je roman *Konjanik* pravi romaneskni biser, te da je nepravedno u sjeni ostalih njegovih uspješnica. Već smo na početku najavili kako Araličini romani zaslužuju novu klasifikaciju. Pri pokušaju pobližeg žanrovskoga određenja potrebno je podsjetiti na odrješit sud koji je Cvjetko Milanja nametnuo u svojoj raspravi o Araličinu romanu *Psi u trgovištu*, već u analizi naslovnice i podnaslova, za koji je utvrdio kako je odrednica "roman s temom iz turske povijesti" zapravo "najveća moguća antireklama tom romanu" (Milanja, 1984: 796) te kako je potrebno demaskirati i razgraditi političko ideologijsko pismo da bi se "književnost spasila od te (ne) svjesne dogmatizacije/ideologizacije, utrpavanja u različite koherentne sustave, zapravo treba je vaditi iz fašizacije tih

sustava." (ibid., 794)

U Araličinim romanima ne samo da je rijetko korištena govorna karakterizacija, nego između likova i pisca osjećamo razmak, perspektivnu udaljenost, skok iz piščeve neposredne sadašnjosti u povijesnu zbilju, piščevu virtualnu zbilju. Govor njegovih protagonista učen je govor, tako da je Ivanda na filmskim sredstvima i na filmski način tragao za autentičnim okolnostima i posebnostima kojima je proveo individualizaciju protagonista. Zavodljive priče kao da su iznjedrene naslijeđem dalekih predaka; priče iz nataložena iskustava prošlih življenja, utkanih u genima darovita spisatelja koji je ovladao moćnim gledanjem kroz ljude i vrijeme, autora povijesnih romana s tematikom od 17. do 19. stoljeća, u kojima je prikazao prilike na našem tlu, ali i one mletačke i turske. U povijesnom nizu Araličinih romana *Konjanik* ne bi smio ostati u sjeni njegovih ostalih uspješnica (ma koliko u zadnje vrijeme osporavanih s različitim ideoloških predznaka), a niti bi njegovi noviji ideologizirani, polemički "romani s ključem" smjeli potisnuti zanimanje za uspješniji dio njegova književnoga opusa. Filmska inačica romana *Konjanik* nastala godine 2003. redateljskim zahvatima Branka Ivande bit će nedvojbeno poticajnom novim čitanjima romana i novim raspravama, čemu je ovaj tekst prilog. Unatoč otklonu od literarnoga predloška i neznatnim promjenama njegove semiotike i semantike, Branko Ivanda je filmom svjedočio o dramatičnim povijesnim zbivanjima na granici dvaju svjetova, kao i o Araličinim tekstovima kao zahvalnoj građi za moguće filmske adaptacije.

Literatura

Aralica, Ivan, 1987, *Put bez sna*, Zagreb: Znanje

Aralica, Ivan, 1990 [1971], *Konjanik*, Biblioteka Izabrana djela / Ivan Aralica, sv. 2, Zagreb – Sarajevo: Mladost – Svjetlost

Bešker, Inoslav, 2002, "Morlakizam i morlaštvo u književnosti", *Književna smotra*, god. XXXIV, br. 123 (1), str. 113–124.

Frangeš, Ivo, 1987, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba

Frangeš, Ivo, 1997, "Hrvatska književnost i hrvatska povijest", u: Damjanović, Stjepan (ur.), *Prvi hrvatski slavistički kongres*. zbornik radova I, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 15–22.

Jakovljević, Marijana, 2004, "Poigravanje sa životom i vjerom", *Glas Koncila*, br. 14 (1554)

Jelčić, Dubravko, 2004, *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, drugo, znatno prošireno izdanje, Zagreb: Naklada Pavičić

Milanja, Cvjetko, 1984, "Arabeska kodova", *Forum*, časopis za suvremenu književnost, god. XXIII, knj. XLVIII, br. 10–11, listopad – studeni, str. 793–841.

Selimović, Meša, 2001 [1966], *Derviš i smrt*, Zagreb: Divič

Žeravica, Emil Kazimir, 1988, *U žrvnju*, Pula: vlastita naklada

Irena Paulus

Tišina kao dimenzija vremena u filmskoj glazbi

Sažetak: U djelu *Film Art: An Introduction* David Bordwell i Kristin Thompson razlikuju četiri dimenzije filmskog zvuka: ritam, vjernost, vrijeme i prostor. No te se četiri dimenzije mogu svesti na dvije: vrijeme i prostor, a zanimljivo je da su obje sadržane i u filmskoj i u glazbenoj umjetnosti. Međutim, Ante Peterlić će primijetiti da je glazba ipak prvenstveno vremenska kategorija, dok film, uz vremensku, sadrži i prostornu kategoriju. No to ne razdvaja dvije umjetnosti nego ih povezuje: filmska glazba, zahvaljujući tome što je u njezinoj biti sadržano vrijeme, skriva "skokovitost" filma. Vrijeme je u glazbi sadržano na različite načine: kroz oznake tempa, kroz organizaciju djela i njegovu formu, ali i kroz parametar trajanja. Ističući da je parametar trajanja najvažniji od svih ostalih parametara (boje, visine i glasnoće), John Cage je skladao djelo *4'33"* koje sadržava samo trajanje. No dajući uputu izvođaču (ili izvođačima) da pri izvedbi djela ne smije biti namjerno proizveden niti jedan zvuk, Cage dolazi do zaključka da tišina ne postoji, jer je nemoguće izbjeći nenamjerne zvukove. Jednako tako, i filmaši zaključuju da je potpunu tišinu nemoguće postići – ako se na njoj inzistira, ako je zvučna staza potpuno oslobođena od svih zvukova, čini se da se radi o tehničkoj pogrešci. Stoga se filmska tišina postiže na nekoliko načina, ali uvijek tako da je neki zvuk prisutan. Claudia Gorbman razlikuje tri tipa filmske tišine: prizornu tišinu (u sekvenci je jedino ostavljena neprizorna glazba), neprizornu tišinu (ukinuti su svi zvukovi) i strukturalnu tišinu (zvuk koji je ranije bio prisutan izbjegava se na strukturalno korespondentnim mjestima). Ključne riječi: dimenzije filmskog zvuka, tišina u filmu, tipovi filmske tišine

Dimenzije filmskog zvuka

Kada govore o akustičkim karakteristikama zvuka – visini, boji, glasnoći i trajanju – zanimljivo je da Bordwell i Thompson (1980) obrađuju samo tri parametra, a trajanje, odnosno ritam, navode kao jednu od dimenzija filmskog zvuka.¹ Filmski zvuk (pa prema tome i filmsku

glazbu), smatraju, ne treba promatrati samo s obzirom na akustička svojstva, nego i s obzirom na odnos prema drugim filmskim elementima. Zaključuju: "Način na koji se zvukovi odnose prema drugim filmskim elementima daje im nekoliko dodatnih dimenzija. Prvo, budući da zvuk traje određeno vrijeme, ima *ritam*. Drugo, zvuk se može odnositi prema percipiranom izvoru s većom ili manjom *vjernošću*. Treće, zvuk se odnosi na vizualne događaje koji se odvijaju u nekom vremenu, i taj odnos daje zvuku temporalnu dimenziju.² I četvrto, zvuk izražava osjećaj za *prostorne* uvjete u kojima se zbiva. Ove kategorije počinju otkrivati da je zvuk u filmu zapravo vrlo kompleksan." (1980: 195–196) Međutim, ove bi se četiri kategorije – a da se zvuku ne oduzme ništa od njegove složenosti – mogle svesti na dvije: vrijeme i prostor. Ako se govori o "čisto glazbenim kodovima", kako ih je nazvala Claudia Gorbman (1987), vidjet će se da ritam pripada kategoriji vremena. Ritam je, naime, element akustičkog svojstva zvuka (parametra) trajanja, u koji ubrajamo i metar i tempo. Uostalom, i Bordwell i Thompson povezuju ritam s trajanjem i vremenom, jer je jasno da su te dvije kategorije međusobno povezane. Prema tome, ritam je podvrsta vremenske dimenzije zvuka.

Ako govorimo o "filmsko-glazbenim kodovima", odnosno ako ne zaboravimo na vezu glazbe s ostalim filmskim elementima, nećemo pogriješiti ako kategoriju vjernosti zvuka izvoru također promatramo kao dio vremenske dimenzije. Naime, kako bismo povjerovali da neki zvuk pripada izvoru koji se vidi na filmskom platnu, vrlo je važno da taj zvuk bude sinkron s onime što se prikazuje (govor s pokretima usnica, tonovi s pokretima prstiju pijanista i slično). Kako pojave sinkronog i asinkronog zvuka ovise o vremenskoj usklađenosti filmskog zvuka i

¹ Rad je prilagođen ulomak autoričine doktorske disertacije *Glazba kao komponenta filmskog zvuka: teorijski aspekti*, obranjene 2010. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (mentor dr. Nikica Gilić).

² Naravno, ne daje zvuku samo odnos s vizualnim temporalnu dimenziju – tu dimenziju zvuk posjeduje zbog vlastitih akustičkih svojstava.

filmskih prizora, pa čak i o fizičkoj usklađenosti protoka zvučne i slikovne staze na filmskoj vrpici (ili vrpcama), o njima se govori u okvirima dimenzije filmskog vremena koja na indirektnan način obuhvaća i kategoriju vjernosti. A kako je glazba umjetnost koja se odvija i u prostoru, a ne samo u vremenu, prostor predstavlja zasebnu dimenziju.³ Osim što je važno stvoriti osjećaj za prostorne uvjete u kojima se zvuk zbiva (na primjer, upotrebom zvuka s odjekom ili "suhog" zvuka bez jeke), odnos prema prostoru uvjetuje i klasifikaciju filmskog zvuka, a time i filmske glazbe. Oni se, naime, najčešće dijele s obzirom na pojavljivanje ili nepojavljivanje izvora zvuka u prostoru filmske priče.

Vrijeme kao glazbena kategorija

I vrijeme i prostor spominju se u definicijama glazbe koje su prilično raznolike, ali koje se u nekim točkama podudaraju. Tako je u definiciji *Velikog rječnika talijanskog jezika* glazba "umjetnost kombiniranja zvukova i njihova koordiniranja u vremenu i prostoru" (Nettl, 2001: 426), kao i u jednostavnoj i jasnoj tvrdnji Tihomira Petrovića da je "glazba umjetnost koja se odvija u vremenu" (2005: 25). Zofia Lissa također smatra da je glazba "vremensko protjecanje", da se "razvija u vremenu; njezin doživljaj počiva na tome da se u jednom određenom trenutku zvučno protjecanje svrstava u vrijeme našeg subjektivnog života, a u drugom ga trenutku opet napušta; glazba je u percepciji shvatljiva samo kao protegnuta u vremenu. Svojstva zvučnog materijala daju se obuhvatiti uglavnom u vremenskim, a ne u prostornim kategorijama, premda se ne može ustvrditi da ove posljednje u glazbenoj percepciji ne igraju nikakvu ulogu, nego samo da je njihova uloga bez sumnje sekundarna." (1971: 53–54)⁴ Slično će zaključiti i Hans Heinrich Eggebrecht, koji poput Lisse uspoređuje glazbeno vrijeme s vremenom u ostalim umjetnostima. Eggebrecht smatra da je odnos svih umjetnosti

prema vremenskoj kategoriji sličan,⁵ no da glazba ipak, više od ostalih umjetnosti, ovisi o vremenu: "Vrijeme u glazbi ipak igra bitno važniju, kvalitativno drugačiju ulogu od one u drugim umjetnostima. Glazba je u vremenu već na temelju građe od koje se sastoji (...) Tako je vrijeme – bez obzira na sve druge moguće sadržaje, ali i zajedno s njima – ono što se javlja kao glazba, što glazbu privlači kao svoj sadržaj. Sviranje glazbe uvijek je i igra s vremenom (...) Estetska identifikacija kod slušanja glazbe udubljanje je samoga ja u vrijeme koje postoji za sebe. A iskaz života i svijeta u glazbi je u svojim neograničenim mogućnostima uvijek i iskaz o vremenu" (ibid., 98).⁶ Eggebrecht pritom ne zaboravlja Lissinu tezu: "zajedničko djelovanje različitih vremenskih tijekova (tekst, glazba, radnja, slika), na primjer u pjesmi, operi, baletu i filmu (...) – i pri svemu tome i mogućnosti za vezivanja glazbenoga vremena ne samo uz udarce pulsa nego i uz 'stvarno' 'svakodnevno' vrijeme, primjerice uz tempo govorenja, plesanja ili marširanja i kretanja općenito te uz čujnost prirodnoga života u svoj njezinoj neiscrpnosti" (99). Nije, dakle, neosnovano govoriti o vezi glazbenog vremena i filmskog vremena, naročito ako se zna da i film protječe određeno vrijeme, te da je uz vrijeme moguće govoriti o njegovim različitim komponentama. Na primjer, uz pojam filmske montaže često se veže pojam ritma, koji je, kao i metar i tempo, vremenska (glazbena?) kategorija. A to nas vraća raspravi o vezi glazbe koja je, dakle, primarno vremenska umjetnost, i filmskih prizora, koji uz vremensku očigledno obuhvaćaju i prostornu dimenziju.

Ante Peterlić (2001: 134) ističe da kategorija vremena povezuje zvuk/glazbu i filmski prizor, dok ih kategorija prostora razdvaja. Jer: "filmski prizor egzistira u prostoru i vremenu, a glazba bitno postoji samo u vremenu..." No akustika govori da se zvuk u obliku zvučnog vala širi prostorom (koji se zove zvučne polje),⁷ a i Lissa, vidjeli

3 Vjerujem da se prostorna dimenzija filmske glazbe i filmskog zvuka često zanemaruje jer je filmski zvuk "nevidljiv" (zvučni val nije moguće vidjeti golim okom), dok sam pojam prostora pretpostavlja "vidljivost".

4 Međutim, kada se govori konkretno o filmskoj glazbi, vidjet ćemo da prostor – i to ne prostor koncertne dvorane ili geografski prostor koji glazbama različitih kultura daje različita obilježja, nego prostor filmske priče – ima vrlo važnu ulogu.

5 Eggebrecht piše: "Glazba je u vremenu po tome što se zbiva. Ona traje – na primjer 30 minuta. Po tome se ne razlikuje od svega što postoji. Sve je u onome vremenu što ga mjeri sat. I druge ga umjetnosti trebaju. Kada čitam, trebam vrijeme. Kada promatram kakvu

sliku, isto tako; čak slika sama može pogled vremenski voditi preko površine, amo-tamo. Drukčije nije ni kod zgrade, prostora, skulpture." (Dalhaus i Eggebrecht, 2009: 97).

6 Eggebrecht, naime, s vremenskom kategorijom u glazbi povezuje još tri načela: igru, uživanje i iskaz.

7 Usp. *Glazbena akustika*, 1992: 5. I Gligo, u nizu definicija glazbe kao "vremenske umjetnosti", kao posebnu ističe onu Ivanke Stoianove koja povezuje vrijeme i glazbeni prostor: "Često se glazbeni prostor definira u odnosu spram onoga u slikarstvu i plastičnim umjetnostima kao *imaginaran prostor koji se temelji na vremenskim odnosima*" (Gligo, 1999: 137–138; podvukla I. P.).

smo, ističe prostornu kategoriju glazbe – ali kao manje važnu. Peterlić (ibid.) smatra da je vremenska kategorija glazbe upravo bit njezine veze s filmskim prizorom, jer glazba, kao vremenska umjetnost, predstavlja “homogeni, neprekinuti niz” te svojom homogenošću i neprekinutošću prikriva montažnu skokovitost filmskog prizora i na taj način čuva njegovu cjelovitost (odnosno osjećaj te cjelovitosti). “Moć glazbe” da “skriva” montažne prijelaze i stvara osjećaj cjelovitosti filmskog djela jedan je od načina kojime glazba komunicira s filmskom publikom.

Trajanje kao tišina

Definicije glazbe nerijetko uključuju pojam vremena (rjeđe i prostora), a pri determinaciji glazbenog djela, koja je, kako piše Gligo, u 20. stoljeću dovedena u krizu, često pomaže sekundarna kategorija – naslov. Naslovom se u tradicionalnoj glazbi određuje forma, stil, vrsta, izvanglazbeni sadržaj, ali i tempo (opet vremenska kategorija!). No “podaci o tempu (...) također su prevelike referencijalnosti a da bi bitno mogli pridonijeti identitetu djela” (1999: 134). Ipak, mnoge skladbe nastale u 20. stoljeću, zbog spomenute krize, često se služe vremenskom oznakom u naslovu radi točnijeg određenja. Ali ovdje se ne radi o oznaci tempa (kao što je *allegro*, *lento*, *moderato*, *andante* i sl.) koja obilježava glazbeno vrijeme, nego o oznakama koje se odnose na fizičko, realno vrijeme odvijanja skladbe. Takve su skladbe, na primjer, *Mjera vremena* (*Zeitmasse*, 1955–56) Karlheinz Stockhausena i *Tempus loquendi...* (1963) Aloisa Zimmermanna, no među njima je vjerojatno najpoznatija skladba 4'33" (1952) Johna Cagea.⁸

Cage je glazbenik koji parametar trajanja smatra iznimno važnim, čak važnijim od parametra visine koji se (tradicionalno) smatra najvažnijim parametrom (tona u glazbi): “Ako pomislite da zvuk karakteriziraju njegova visina, njegova glasnoća, njegova boja i njegovo trajanje; i da tišinu, koja je suprotan i, prema tome, nužan partner

zvuka, obilježava jedino trajanje, zaključit ćete da je od četiri karakteristika glazbenog materijala najvažnije trajanje, dakle, vremenska duljina,” piše Cage (cit. Prema Gligo, 1987: 58). Rezultat ovakvog načina razmišljanja je skladba 4'33" čiji je sadržaj jedino trajanje – dakle, prema Cageu, tišina. Tijekom izvedbe skladbe ne smije biti namjerno proizveden niti jedan jedini zvuk. Za slučajne zvukove skladatelj “ne odgovara”, no upravo se oni očekuju: dok nitko namjerno ne “proizvodi” zvuk(ove), tijekom izvedbe djela nemoguće ih je izbjeći (na primjer, kašljanje, škripanje stolica, disanje, zvukovi koji dolaze izvan koncertne dvorane itd.). Gligo (1999: 139) citira Cagea: “Ono što se čuje nije nikakva tišina, jer su namjerno proizvedeni zvukovi zabranjeni.”⁹ Prema tome, Cageova bi se skladba mogla smatrati zvučnim događajem, jer se radi o glazbi koja “oblikuje svoju strukturu tako da stvara kontrapunkt između događaja i ne-događaja, tj. između zvuka i tišine.” (Gligo: 1999: 137)

Mnogo je toga pri izvedbi 4'33" prepušteno izvođaču. Element slučaja određuje na kojem će instrumentu izvesti djelo – pogrešno se misli da su 4'33" skladane za glasovir jer je djelo 1952. prvi put izveo pijanist David Tudor. No Cage inzistira da se skladba može izvesti na bilo kojem instrumentu ili bilo kojoj kombinaciji instrumenata. Također, ni trajanje nije fiksno: skladatelj u napomeni ističe da skladba ne mora trajati onoliko koliko je označeno u naslovu (naslov je ionako određen operacijama sa slučajem), nego onoliko koliko to odredi izvođač. Cage je također tvrdio da je djelo pisao u malim segmentima, čija je trajanja kasnije zbrajao i kao rezultat dobio 4'33". Međutim, ističe Cage, postoji mogućnost da se zabunio pri zbrajanju, pa je i tu element slučaja odigrao svoju ulogu. Anton Webern također slično percipira tišinu kao Cage jer kalkulirano “pripisuje veliko značenje ne samo registru u kojem se nalazi kakav zadani ton nego i *mjestu u vremenu* (podvukla autorica) koje mu pripada u odvijanju djela. Zvuk okružen tišinom dobiva, svojom izolacijom,

⁸ O navedenim skladbama vidi detaljnije u: Gligo, 139–142.

⁹ Cage je za 4'33" dobio ideju kada je posjetio “sobu bez odjeka” na Sveučilištu Harvard, čiji su zidovi, pod i strop obloženi materijalom koji upija zvuk, tako da je nemoguće čuti odjek zvuka. Međutim, Cage se iznenadio kada je ipak čuo nešto: vrlo duboki i vrlo visoki zvuk. Radilo se o zvuku njegova vlastitog živčanog sustava (visoki zvuk) i krvotoku (duboki zvuk). Nakon tog iskustva, Cage je zaključio da glazba nikada neće prestati, jer će uvijek biti zvukova, čak i nakon njegove smrti. Inspiracija za nastanak skladbe bila je i serija slika Roberta Rauschenberga,

Cageovog kolege i prijatelja na sveučilištu Black Mountain College u Sjevernoj Karolini. Ova je ustanova osnovana 1933. kao jedna od najprogressivnijih u SAD, a djelovala je do 1957. Cage je pristupio koledžu 1948. kako bi radio u radionicama slavnog plesača i koreografa Merceja Cunninghama. U koledžu je Rauschenberg izvjesio niz bijelih platna – tvrdeći da njihov izgled, prvenstveno njihove boje, ovisi o dobu dana, položaju sunca i refleksiji svjetlosti u prostoriji. I njihova je percepcija, dakle, ovisila o slučaju (u koje ste se doba dana našli u prostoriji, u koje ste vrijeme došli na izložbu, gdje ste stajali), kao što je o tom elementu ovisila izvedba djela Johna Cagea.

mного snažnije značenje od zvuka koji je utopljen u neki neposredni kontekst” (Gligo, 1996: 285). S druge strane, za Cagea je tišina prije “bila vremensko razdoblje između zvukova (podvukla autorica), korisno iz mnogih razloga, među ostalim i zbog ukusna podešavanja, kod kojeg su se razdvajanjem dvaju zvukova ili dviju grupa zvukova mogle naglasiti njihove razlike ili odnosi; ili zbog izražajnosti, gdje su tišine u glazbenom diskursu mogle osigurati pauzu ili punktuaciju; ili, opet, u arhitekturi, gdje se uvođenjem ili prekidanjem tišine mogla definirati ili unaprijed determinirana struktura ili pak ona koja se organski razvija. Tamo gdje ne postoji nijedan od tih ili kakvih drugih ciljeva tišina postaje nešto drugo – nipošto više nije tišina, nego je zvuk, *zvuk ambijenta*” (ibid.; podvukla autorica). Dakle, tišinu je moguće percipirati ne samo u određenim vremenskim okvirima, nego i kao prostornu dimenziju. U japanskoj kulturi, za razliku od zapadnjačke, vrijeme i prostor nisu odvojene dimenzije nego se percipiraju istodobno.

Filmska tišina kao nemogućnost

Ako je John Cage zaključio da “tišina ne postoji” i da se uvijek “nešto događa što proizvodi zvuk”, filmaši su zaključili su isto. Dapače, pravu tišinu je nemoguće postići već zbog akustičkih i bioloških karakteristika uha: “Na samom ekstremu od nula decibela, što se smatra dnom područja čujnosti, čak i najmanje vibracije koje mogu pokrenuti bubnjić, nastale od komadića dijametra jednog hidrogena atoma, mogu stvoriti mjerljivu senzaciju. Također, naš slušni mehanizam sam stvara svoju buku, tako da je apsolutna tišina zapravo nemoguća.” (Sonnenschein, 2001: 66) Apsolutnu tišinu teško je i tehnički postići. Ako se u filmu jednostavno “ukinu” svi zvukovi, tada će se činiti da se radi o tehničkoj pogreški. Pisac, redatelj i skladatelj Mike Figgis na jednom je predavanju na School of Sound govorio o vlastitom iskustvu upotrebe tišine na filmu. Poput Cagea, želio je upotrijebiti zvučnu stazu na kojoj ne bi bio snimljen nikakav zvuk i prilika mu se ukazala pri miksiranju zvuka za svoj film *Napuštajući Las Vegas* (*Leaving Las Vegas*, 1995): “To je scena s Nicom, gdje on previše pije i onda gotovo doživljava srčani udar, te udara u tračnice i sve utone u potpunu tišinu. I tada sam shvatio zašto su mi govorili ‘nemoj to raditi’... Taj trenutak filma – u prepunom kinu s dobrim zvučnim sistemom – iznimno je neugodan. Odjednom, toliko postaje tiho da se u kinu može čuti gotovo sve – više nemate zaštitu

zvučnog ‘tepiha’ ili ambijentalne buke, ili bilo čega što obično dolazi sa zvučne staze.” (Figgis, 1998: 1–2) Psihološki, neugodnost se može objasniti činjenicom da su ljudi društvena bića i da stalno stvaraju i slušaju zvukove oko sebe. Ako je oko čovjeka tišina, to znači da je on sâm, osamljen ili ostavljen, ili da za njega nema nade (usp. Sonnenschein, 125). Međutim, čak i u slučaju Figgisova filma nije bilo moguće stvoriti pravu tišinu: ako ništa drugo, čuli su se zvuci koje su stvarali gledatelji u kinu (kao što su se pri izvedbi 4’33” čuli zvuci koje su stvarali slušatelji u koncertnoj dvorani). Zato je savjet prisutnog tehničara zvuka Figgisu bio vrlo koristan: “Ne možeš imati *ništa* na zvučnoj stazi. Ako želiš tišinu, moraš tišinu izjednačiti s ‘tonom prostorije’.” (Figgis, 1) Svaka prostorija, naime, ima svoj vlastiti, samo njoj tipičan ambijentalni zvuk; odnosno, “tišina” svake prostorije je “unikatna”. To je dobro znao dizajner zvuka Walter Murch kada je snimio “zvučanje” Istraživačkog muzeja u San Franciscu kako bi stvorio dojam velike praznine bijelog praznog prostora u filmu *THX 1138* (George Lucas, 1971). Sonnenschein upozorava da je nekakav zvuk uvijek prisutan, pa makar to bio zvuk projektora koji je tipičan za (nekadašnje) kinodvorane (Sonnenschein, 124–125). Zato Michel Chion poglavlje o tišini započinje konstatacijom: “zvučni film je omogućio tišinu. Ovu tvrdnju pojašnjava paradoks: bilo je neophodno imati zvukove i glasove kako bi se njihovo *prekidanje* moglo doživjeti kao tišina.” (Chion, 1994: 56–57) Prema Chionu, tišinu je u filmu moguće stvoriti na dva načina, oba uz pomoć šumova. Jedan je ispuniti zvučnu stazu različitim zvukovima prije pojave tišine, kako bi se tišina doživjela kao kontrast ranijem zvuku. Drugi je način naizgled potpuno paradoksalan: koristiti šumove kako bi se dočarala tišina. Najčešće se ovdje misli na otkucaje sata (Chion navodi primjer filma *Licem u lice* Ingmara Bergmana iz 1976, gdje postupno povećavanje glasnoće otkucaja sata stvara osjećaj tjeskobe i neugodne tišine), na udaljene krikove životinja (na primjer, kojot u preriji u američkim vesternima), na šuškanje ili na različite “intimne zvukove” prostorije (na primjer, tipično “glasanje” hladnjaka u kuhinji). Ponekad se takvim izoliranim zvukovima dodaje jeka kako bi se stvorio dojam veličine “nečujnog” prostora (ovdje je najjednostavnije zamisliti zvuk koraka s dodanom jekom u nekoj velikoj prostoriji) (ibid., 57–58.). Uobičajeno je, dakle, da se za stvaranje dojma tišine koriste zvukovi: zvučnoj se stazi ili dodaju zvučni efekti (ako

nema dijaloga) ili se dodaje glazba (ako se ukidaju zvučni efekti i dijalozi). Već kada je scena bez dijaloga, zvučni efekti i glazba doživljavaju se kao dio filmske tišine. Na primjer, “u uvodnoj sekvenci filma *Rio Bravo* Howarda Hawksa (1959), koja prikazuje Dudea kako ulazi u salun, njegova je degradacija dosegla točku gdje razmišlja o izvlačenju novčića iz pljuvačnice kako bi si kupio piće. Ni Dude niti njegov izazivač ne govore; njihova je interakcija potpuno svedena na pantomimu. Tišina privlači našu pozornost, i također odražava Dudev alkoholizam koji mu je onemogućio normalnu ljudsku komunikaciju” (Kozloff, 2000: 65). No ova scena, premda nijema, ne odvija se u potpunoj tišini. Zvučni efekti i glazba prisutni su kako bi pojačali dojam “tišine”. Salun je mjesto gdje se čuju šumovi i žagor prisutnih, a čuje se i glazba koju – vjerojatno – netko improvizira na gitari (budući da se ne vidi izvor, teško je odrediti da li je svirka na gitari dio prizora). Glazba postaje važnija od okolnih šumova u trenutku kada Dude posegne za novčićem: u tom trenutku šumovi postaju rjeđi (žagor prisutnih potpuno nestaje), a glazba je naglašenija (glasnija je od šumova) te se stilski mijenja: umjesto gitare, zbivanja (šerif John nogom odguruje pljuvačnicu kako bi prijatelju spasio ono malo preostalog dostojanstva) podvlači orkestralna glazba te je sada sasvim jasno da glazba prati prizor i da nije dio filmske priče.

Moguće je, dakle, ukinuti samo jedan filmski zvuk da bi se stvorio dojam filmske tišine. Sonnenschein donosi primjer filma *Snovi* Akire Kurosawe (1990), gdje u jednoj sceni nestaje zvuk vjetra, premda i dalje vidimo dječojčinu kosu kako žestoko vijori na olujnom vjetru. Tu je i primjer velikog vezira Jaffara u animiranom filmu *Aladdin* (*Aladdin*, Ron Clements i John Musker, 1992), koji se kreće “kližući”, tako da ne proizvodi nikakav zvuk (očekuje se, naravno, zvuk koraka). Ovu tehniku Sonnenschein naziva suspenzijom zvuka, a gledatelji je ne doživljavaju svjesno; znaju da su osjetili neku senzaciju na emotivnoj razini, ali zapravo ne znaju što ju je uzrokovalo. Na taj su način još više uvučeni u zbivanje te postaju aktivniji tražeći uzrok neobičnoj tišini (usp. Sonnenschein, 127). I dok Figgis ističe kako je zapravo apsurdno da se tišina stvara zvučnim efektima, dakle bukom, koja je suprot-

nost tišine (Figgis, 1), Sonnenschein navodi primjere filmova istog žanra gdje se, za istu senzaciju, jednom koristi tišina, a drugi put buka: “Tišina može, ali i ne mora funkcionirati u filmu. *Armagedon* upotrebljava nevjerojatno bučne zvukove kako bi se istaknula snaga svemirskog broda, premda realnost govori da u prostoru bez zraka nema ničeg čujnog, jer se zvučni valovi prenose zrakom. Zvuk se odnosi na dramu, i publika bi osjetila da nešto nije u redu ako ga ne bi bilo. Suprotno, *Apollo 13* se više oslanja na stvarnost i interpretaciju svemira shvaća doslovno, tako da se letjelica pokreće bešumno. To također pridonosi drami astronauta koji su u vrlo krhkoj poziciji tako daleko od doma. Izbor u oba slučaja diktira priča, bez obzira da li je ‘autentičan’ ili nije.” (Sonnenschein, 127)

Tišina i filmska glazba

Što se odnosi prema tišini tiče, nekada su filmovi bili sličniji *Armagedonu* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998) nego *Apollu 13* (Ron Howard, 1995). U tzv. zlatno doba Hollywooda, 1930-ih i 40-ih, filmovi su se nastojali potpuno ispuniti glazbom – gotovo su svi bili preuglazbljeni. “Prije svega, bez rupa, alarmantno su vikali filmaši. Ako i nađeš rupu, ispuni je glazbom”, svjedočio je skladatelj Maurice Jaubert (Gorbman, 1987: 18).¹⁰ Dugo je trebalo da filmaši shvate vrijednost tišine. To se dogodilo 1950-ih i 60-ih, kada su se javili autorski filmovi i različiti filmski pravci u kojima je autorstvo bilo posebno izraženo. Ujedno, to je bilo vrijeme kada su John Cage i njegovi suvremenici preispitali samu bit glazbe i eksperimentirali – između ostaloga i tišinom. Mudri redatelji konačno su shvatili pouke skladatelja da se tišina može koristiti jednako efektno kao glazba. Kada u filmu nema popratne glazbe, film djeluje realnije, jer takve glazbe nema ni u svakodnevnom životu. Ako nije dio prizora, glazba postaje element nerealnog, nerijetko fantastičnog, pa i iracionalnog u filmu. Njezina je funkcija, piše Peterlić, da

pojačava stupanj sudjelovanja gledatelja, (da ga) pokreće iz pasivnog stava. U trenutku svojeg pojavljivanja, ona usredotočuje gledateljevu pozornost na sadašnji trenutak filma, i zbog nenadanosti njezine pojave,

¹⁰ Ove riječi Mauricea Jauberta iz 1936 prenosi Henri Colpi u *Défence et illustration de la musique de film*.

gledatelj osjeća da je nastupio poseban trenutak u filmu, odnosno da je počeo novi stadij u razvoju zbivanja (...) Slično se može opisati funkcioniranje završetka glazbene dionice: gledatelj tada osjeća da se neka cjelina završila, da je neki ulomak filma ostao u prošlosti i da je počela nova faza radnje. Ta nova faza osjeća se u principu kao vraćanje u stanovit "normalitet", režijom naglašeni trenuci filma su prošli, opet smo više u realnosti, u svakodnevnici – jer u svakodnevnici ne čujemo glazbu bez ustanovljivog izvora (Peterlić, 2001: 134–135).

Zanimljivo je da se jedan od prvih američkih zvučnih pustolovnih filmova, *King Kong* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933),¹¹ poigrao shvaćanjem glazbe i tišine u smislu opozicije stvarnog i fantastičnog. U tom filmu, prvih 30 minuta je bez glazbe, što je iznimno neobično za 1930-e. No postupak je sasvim opravdan: prvih 30 minuta radnja je vezana uz realnost (depresija, siromaštvo i glad doista su bili realnost gledatelja toga vremena), dok ostatak filma (od ulaska broda u maglu i pristajanja na Otok lubanja) uz tipičnu hollywoodsku preuglazbljenost oživljava nestvaran, fantastičan svijet gigantskog čovjekolikog majmuna (glazbu je skladao Max Steiner).

No i filmska tišina može voditi gledateljevu pažnju, a može funkcionirati gotovo poput filmske glazbe. Ako uslijed sekvence, ili dijela filma u kojemu ima mnogo glazbe, glazba nenadano nestane, znači da redatelj želi upozoriti na to mjesto postupkom koji je suprotan, ali gotovo jednakovrijedan postupku nagle pojave glazbe.¹² Nestanak glazbe može djelovati šokantno. Taj je dojam želio postići Hitchcock kada je htio izbjeći glazbu u sceni ubojstva u filmu *Psiho* (*Psycho*, 1960). Da je to učinio, međutim, neprisutnost glazbe omogućila bi realniji doživljaj prizora, jer – ovdje se radilo o popratnoj glazbi. Efekt šoka postiže se naglim nestankom prizorne glazbe – kao na

primjer, na kraju filma *Plesačica u tami* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000) gdje nagli prekid pjevanja protagonistkinje Selme (koju glumi pjevačica Björk) znači njezinu trenutnu smrt.

Tri vrste filmske tišine

No, kako ističe Claudia Gorbman, nije svejedno o kakvoj se vrsti tišine radi. Ona i David Sonnenschein razlikuju tri vrste filmske tišine: dijegetsku (prizornu) tišinu, nedijegetsku (neprizornu) tišinu i strukturalnu tišinu (usp. Gorbman, 18-19; Sonnenschein, 125).

Prizorna tišina nastaje kada u sceni nema prizornih zvukova, efekata niti dijaloga, ali joj je ostavljena neprizorna glazba. To znači da likovi u prizoru ne čuju nikakav zvuk, a da glazba funkcionira poput emocionalne uputnice za gledatelje.¹³ Takav je primjer scena ponovnog susreta starih prijatelja u filmu *Bilo jednom u Americi* (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984), gdje je glazba zauzela mjesto svih ostalih zvukova kako bi se istaknuo iznimno snažan emocionalni sadržaj prizora. Posebno je impresivna scena iz filma *Henry V.* (Kenneth Branagh, 1989) gdje, nakon krvave bitke kod Agincourta, ostaje samo glazba koja prekriva bezbrojna mrtva tijela vojnika. Svojevrsni rekvijem, *Non nobis Domine*, koji je skladao (i otpjevao) tadašnji debitant na području filmske glazbe, a danas poznati skladatelj, Patrick Doyle, scenu ispunjava brojnim emocijama kojima dominira tuga, te govori da su u završnici ovakvi ratovi potpuno besmisleni.

Sličnu situaciju nalazimo u filmu *Kaos* Akire Kurosawe (*Ran*, 1985). "Prema riječima Davida Raksina", piše Mervyn Cooke, "(skladatelj Toru) 'Takemitsu je učinio nešto prekrasno, nešto što sam želio napraviti cijeli svoj život: mjesto govori o ekstremnom, groznom nasilju, a o čemu govori glazba? Ona govori o tuzi koja će ostati na bojnopolju nakon što svi ti heroji odu. Ona predstavlja (...) neku vrstu umetnute realnosti u svijet samozavara-

¹¹ Merian C. Cooper je također bio pustolov i ljubitelj aviona. Na snimanje *King Konga* potaknuli su ga vlastiti doživljaji, ali i knjiga Paula du Chailua *Pustolovine u ekvatorijalnoj Africi*. Često je surađivao sa Schoedsackom – prije *King Konga* s njim je snimio i nijemi avanturistički film *Četiri pera* (1929) gdje je glavna glumica bila Fay Wray. Nju je *King Kong* pretvorio u zvijezdu.

¹² Ovo je blizak prizor u *King Kongu* gdje Jack Denham priznaje Ann da je u nju zaljubljen. Oboje se nalaze na brodskoj palubi, a ljubavnu scenu (koju, naravno, prati ljubavna tema) prekida kapetan broda koji traži da Denham dođe na zapovjednički most. Ljubavna tema prekida se kod svake promjene kadra i kada kapetan nešto izgovori. Time

glazba gubi kontinuitet (prekidi su relativno kratki) i privlači pozornost na sebe – ali ne zbog dramaturške potrebe, nego zbog skladateljeve pretjerane želje da se prilagodi filmu (glazba nestaje u kadrovima kapetana, a nastavlja se s kadrovima Denhama i Ann). Ta nespretnost vrlo se brzo prestala upotrebljavati.

¹³ U takvim je scenama glazbu moguće i potpuno ukloniti, ali će tada scena djelovati realističnije, direktnije. No, upozorava Gorbman, ako se ukloni popratna glazba iz scene čiji emocionalni sadržaj nije sasvim jasan, riskira se da će se gledatelji suočiti s prizorom čiju emocionalnost neće znati interpretirati (1987: 18).

vanja.' Međutim, osjeća se da topla humanost Takemitsu-ove glazbe neobično stoji uz hladnoću Kurosawine vizije u *Kaosu*, koju su opisivali kao (...) 'hladnu teatralnost' u takozvanom 'monumentalnom stilu' *jidai-gekija*" (cit. prema Cooke, 2008: 390).

Pri *neprizornoj tišini* zvučna se staza ostavlja bez i jednog zvuka. Na taj se način obično ocrtavaju sekvence sna ili scene u kojima je na neki drugi način izražena intenzivna mentalna aktivnost. Takva upotreba filmske tišine ima "modernističku" težinu, ali se ona ponekad može upotrijebiti i na komičan način. Claudia Gorbman (1987: 18–19) navodi primjer iz filma Jean-Luca Godarda *Neobična banda* (*Bande à part*, 1964). Kada tri lika u kavani odluče prestati govoriti kako bi imali "minutu tišine", Godard pretjeruje uklanjajući sav zvuk na točno jednu minutu.

No nestanak svakog zvuka češće stvara dojam šoka i nelagode, a time se također, kao kod prizorne tišine, ističe emocionalni sadržaj prizora zbog čega dolazi do okretanja "unutra", odnosno gledatelj se potpuno povezuje s filmskim likom. Jedan od recentnijih primjera nalazimo u filmu *Walküra* (*Valkyrie*, Bryan Singer, 2008), gdje je u završnoj sceni, u kojoj se strijelja glavni protagonist, pukovnik Claus von Stauffenberg (Tom Cruise) koji je planirao atentat na Hitlera, dokinut *svaki* zvuk.¹⁴ "Gluha" zvučna slika nameće perspektivu umirućeg (ili već mrtvog) pukovnika: on više ne može čuti ništa oko sebe, premda time vizualna zbivanja nisu ukinuta. Budući da posljednji "pogled" mrtvoga prelazi u sjećanje na posljednji susret sa ženom, pretpostavka je da Claus, premda više ne čuje – još uvijek nešto vidi. Od svih čula njegov se sluh najprije ugasio, jer je upravo sluh osjetilo koje se prvo razvija u nerođenog djeteta. S druge strane, tišina i jest neugodna jer se s lakoćom dovodi u vezu s vremenom "onkraj fizičkog vremena", dakle sa smrću.

Treća vrsta filmske tišine je *strukturalna tišina*. To je tip tišine gdje se zvuk, koji je ranije bio prisutan, namjerno izbjegava na strukturalno korespondentnim mjestima. Gledatelj postaje svjestan tišine (ali postaje i naknadno svjestan da je slično mjesto ranije pratila glazba), pa tišina često i sama postaje uputnicom na emocionalni obrat

u priči. "Na primjer, film *Državni neprijatelj* (*Public Enemy*, William Wellman, 1931) počinje naslovnim kadrom, '1909', koji prati brza, vedra glazba u durskom tonalitetu. Sekvenca koja slijedi predstavlja dva protagonista kao mlada dječaka, koji igraju dječачke igre – koje se smatraju bezazlenim – a koje uključuju različite vrste prijevara i krađa. Sljedeća sekvenca odvija se šest godina kasnije, kada su mladići napredovali u 'pravi' kriminal. Korespondentni uvodni kadar, '1915', ne prati glazba. Tišina sugerira nestanak lakoumnosti, pad iz nevinih dječāčkih igara koje su inicirale da dvojica postanu kriminalci." (Gorbman, 19)

Okretanje preuglazbljenosti u suprotnost

Za razliku od "zlatnog doba", danas filmovi obično nisu preuglazbljeni (preuglazbljenost se zadržala samo u specifičnim žanrovima, naročito u filmskoj fantastici, filmskim bajkama, znanstvenofantastičnim i akcijskim filmovima). Zbog toga se čini da redatelji više cijene tišinu, što ne mora biti točno. Danas se glazba u mnogim filmovima (na primjer, u političkim i socijalnim dramama) upotrebljava sporadično, pa gotovo možemo mjeriti trajanja prizora s glazbom (kojih je sve manje) i prizora bez glazbe (kojih je sve više). To se dijelom može zahvaliti štedljivosti redatelja i producenata, ali s druge strane, razlog tomu je i nastojanje da filmovi djeluju što realističnije (u tome se ponekad ide toliko daleko da se igrani film planira, piše, glumi, snima i montira na način dokumentarnoga), zbog čega se prisutnost popratne glazbe (kao elementa fantastičnog, nadnaravnog, iracionalnog) – izbjegava. Filmovi nastoje prenijeti svijet kakav jest, realnu, nelijepu suvremenost u kojoj glazba – kao element iracionalnog – više nema što raditi. K tome, u takvim se filmovima vrlo često sama glazba neutralizira – ona prestaje biti "označiteljicom emocija" i "voditeljicom gledatelja kroz priču", nego se jednostavno doima kao "atmosfera". Sve je veći broj filmova koji, da bi to postigli, minimiziraju broj instrumenata (Gustavo Santaolalla u filmu *Planina Brokeback* koristi samo dvije akustične gitare i nešto gudača, dok Clint Eastwood za filmove koje

¹⁴ Ideja možda potječe od skladatelja Johna Ottmana koji je ujedno bio i montažer u istom filmu.

¹⁵ Sličan dojam ostavlja i glazba filma *Svjedoci* (Vinko Brešan, 2003), premda je skladatelj Mate Matišić, koji se doista koristio sintesajzerom

u kombinaciji s akustičnom gitarom, unutar naizgled potpuno neutralnog harmonijskog slijeda imao funkcionalni koncept. Napisao je temu, koju je podijelio na odsjeke, a zatim je te odsjeke koristio kroz film tako da se tema u filmu nikada nije čula u cijelosti.

je režirao često sam sklada, koristeći se glasovinom kao primarnim instrumentom). A u drugima se elektroničkim putem (uz pomoć računala) glazba pretvara u “tepih”, odnosno neutralnu podlogu tipa muzaka. Primjere takvih partitura nalazimo u filmovima *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007), za koji je skladao James Newton Howard, i *Kraljevstvo* (*The Kingdom*, Peter Berg, 2007), za koji je – sasvim netipično – skladao Danny Elfman.¹⁵

Smanjenje količine glazbe i pretvaranje glazbe u neutralni muzak u nekim igranim žanrovima nije samo odraz

suvremenijeg načina umjetničkog izražavanja, nego je odraz načina na koji živimo, mislimo i funkcioniramo u svakodnevnom životu. No i takav se glazbeni pristup gotovo može usporediti s tišinom. Tako dugo dok se tišina, dakle “ništa”, promatra kao trajanje, i neutralni glazbeni brojevi imaju vrlo sličnu “funkciju”: njima se film “boja” zvučnom “atmosferom” koja neko vrijeme traje, te za vrijeme tog trajanja u prizor unosi dašak iracionalnog koji se, odmah po nestanku glazbe, s lakoćom vraća “realizmu” pokretnih filmskih slika.

Literatura

***, 1992, *Glazbena akustika*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Elektrotehnički fakultet (skripta)

Bordwell, David i Thompson, Kristin, 1980, *Film Art: An Introduction*, Reading – Menlo Park – London – Amsterdam – Don Mills – Sydney: Addison-Wesley Publishing Company

Chion, Michel, 1994, *Audio-Vision (Sound On Screen)*, Columbia University Press

Cooke, Mervyn, 2008, *History of Film Music*, Cambridge University Press

Cope, David H., 1971, *New Directions in Music*, Miami University

Dalhaus, Carl i Eggebrecht, Hans Heinrich, 2009, *Što je glazba?*, Zagreb: Biblioteka Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Doctor, Jenny, “The Texture of Silence”, u: Losseff, Nicky i Doctor, Jenny (ur.), *Silence, Music, Silent Music*, Ashgate Publishing

Figgis, Mike, 1998, “Silence: The Absence of Sound”, u: Sider, Larry, Freeman, Diane i Sider, Jerry (ur.), *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*, London – New York: Wallflower Press, str. 1–14.

Gligo, Nikša, 1987, *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar

Gligo, Nikša, 1996, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Matica hrvatska

Gligo, Nikša, 1999, *Zvuk – znak – glazba (Rasprave oko glazbene semiografije)*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb

Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies*, London – Bloomington: BFI Publishing i Indiana University Press

Kozloff, Sarah, , 2000, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press

Lissa, Zofia, 1977, *Estetika glazbe*, Zagreb: Naprijed (poglavlje “Vremenska struktura i doživljaj vremena u glazbenom djelu”, str. 49–67)

Nettl, Bruno, 2001, “Music”, u: Sadie, Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Oxford University Press i Macmillan, str. 425–437.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Petrović, Tihomir, 2005, *Nauk o glazbi*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Sonnenschein, David, 2001, *Sound Design: the Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA: Michael Wiese Productions

Zwerin, Charlotte, 1994, *Music for the Movies: Toru Takemitsu* (DVD), Sony and BMG Masterworks, Kultur International Films, Ltd.

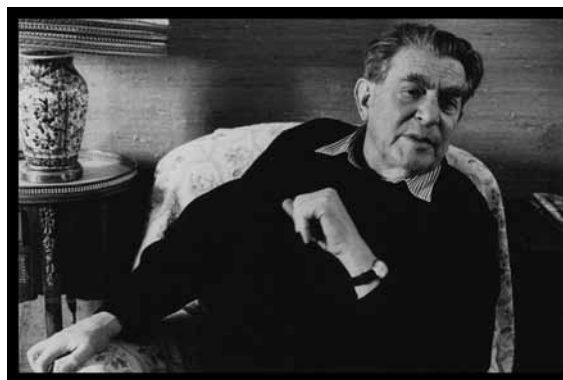
Krešimir Mikić

Učiteljski fakultet, Zagreb

Portret snimatelja (VI) – Henri Alekan

Sažetak: U šestom nastavku serije "Portret snimatelja" autor piše o Henriju Alekanu, francuskom snimatelju čiji opus broji oko 150 filmova. Alekan je poglavito majstor izgradnje svjetla koji svoju poetiku svjetla i sjene nije samo ovjekovječio u filmovima *Bitka za prugu* (R. Clément, 1945), *Ljepotica i zvijer* (J. Cocteau, 1946) i *Nebo nad Berlinom* (W. Wenders, 1987), već je o tom bitnom snimateljskom izražajnom sredstvu 1985. napisao i značajnu knjigu *O svjetlu i sjeni* (*Des Lumières et des Ombres*). Autor analizira njegov umjetnički rad, vještinu kojom je svoju kreativnost znao prilagoditi potrebama scenarija i zahtjevima svakog redatelja, a da pritom nikad nije iznevjerio osobni ukus, obilježen gotovo putenom uporabom svjetla i fotografskom stilizacijom – poetskom fantazijom, osmišljenom uporabom boje i dinamične kamere. Kao snimatelj uvijek se angažira na strani snova, poezije, stvarajući pritom nestvarni, ali jedan novi svijet. Ključne riječi: Henri Alekan, filmsko snimanje, analiza snimateljskog opusa, uporaba svjetla u filmskoj slici

Henri Alekan (1909–2001), po mnogima jedan od najznačajnijih francuskih snimatelja "stare garde", prvotno je bio glumac u vlastitom kazalištu lutaka (1928–30). Školovao se na Konzervatoriju za umjetnost i obrt te polazio tečajeve na Optičkom institutu u Parizu, gdje je i došao u prvi kontakt s filmom. Kao pomoćnik surađivao je s tada najznačajnijim francuskim snimateljima Michelom Kelberom, Georgesom Périnalom, Louisom Pageom, Nicolasom Toporkoffom i Eugeneom Schüfftanom, kojeg je smatrao svojim pravim učiteljem jer je s njim snimao filmove za Georgea Willhelma Pabsta, Roberta Siodmaka i Marcela Carnéa. Mobiliziran kao vojnik u Drugom svjetskom ratu, biva zarobljen te, pobjegavši iz logora, pristupa Pokretu otpora. Glavnim snimateljem postao je 1941. godine u neokupiranom dijelu Francuske, 1944. bio je među osnivačima visoke filmske škole IDHEC. Od tada započinje njegov umjetnički rad koji krasi visoke vizualne vrijednosti. Moto mu je "dovesti svjetlo u mrak". Snimao je za istaknute redatelje Renéa Clémenta, Jeana Cocteaua, Marcela Carnéa, Abela Gan-



Henri Alekan

cea, Julienu Duviviera, Jeana Dellanoya, Andréa Cayatta, Yvesa Allégreta, Lewisa Milestonea, Julesa Dassina, Jean-Pierrrea Melvillea, Petera Ustinova, Henrija Verneuilu, Josepha Loseya, Raúla Ruiza, Alaina Robbe-Grilleta, Jean-Marie Strauba i Danielle Huillet, Wima Wendersa. Uz Nestora Almendrosa, Johna Altona, Guida Seebera, Vittorija Storara, Michaela Ballhausu, Nikolu Tanhoferu i Enesa Midžića, Alekan spada u one snimatelje koji su o svom radu napisali i knjigu, knjigu o tehnici i umijeću snimanja; on je svoju naslovio *O svjetlu i sjeni* (*Des Lumières et des Ombres*). Stekavši iskustvo rada s Christianom Matrasom i Schüfftanom objedinio je u svom umjetničkom radu njemačko kontrastno svjetlo i osobine fotografije u filmovima francuskoga poetskog realizma.

U knjizi piše kako je najviše naučio od Schüfftana koji mu je ukazao "da svjetlo u filmu ne mora biti logično, već estetizirajuće, po uzoru na slikarstvo". Konceptija izgradnje svjetla u filmu po Alekanovu stajalištu dolazi od snimatelja. Inače, Alekan u knjizi spominje šezdesetak kvalitativnih svojstava svjetla pri čemu se posebice zalaže za usmjereno difuzno svjetlo koje je i prakticirao radeći za Schüfftana. O tom svjetlu govori kao o "subverzivnom" čimbeniku. Izumitelj je tehnike snimanja Transflex, znatno pojednostavljene i ekonomičnije stražnje projekcije uz pomoć polupropusnog ogledala i reflek-

tirajućeg ekrana, kojom u objektiv kamere istovremeno dolaze slika s projektor, odnosno i ekrana (projektor je sada ispred ekrana) te prizora koji se snima, a što u konačnici rezultira znatno kvalitetnijom slikom nego što je tada bio slučaj kod stražnje projekcije.

Snimajući film *Bitka za prugu* R. Clémenta (1945) slijedi tadašnji snimateljski stil talijanskog neorealizma, dokumentaristički autentični pristup s dominacijom sivog i dinamičnom kamerom. U filmu svjetlo sunca ima fizičku funkciju, ne stvara nikakve efekte koji bi mogli odvući pozornost od radnje. Svjetlo je dakle krajnje podređeno radnji. U filmu *Ljepotica i zvijer* J. Cocteaua (1946) kontinuirano rabi crno-bijeli kontrast svjetla u većem dijelu filma, a difuzno samo u prizorima u kojima prevladava poetičnost. Ta su dva filma proslavila Alekana kao snimatelja koji se zna prilagoditi tipu filma i režije. Stil koji je ostvario snimajući za Cocteaua, plastičnost (reljefnost) postao je njegov zaštitni znak. Kada je kasnije režirao i snimio dokumentarni film o Augusteu Rodinu *Rodinov pakao* (*L'enfer de Rodin*, 1958) kontinuitet plastičnosti u svjetlu sjedinjen s dinamičnom kamerom i pokretnom rasvjetom u konačnici stvara zadivljujući vizualni dojam, podsjećajući na *Ljepoticu i zvijer*.

Poznato je da je na njegov rad izuzetno utjecala likovna umjetnost, pa se tako u spomenutom Cocteauovu filmu za fantastične prizore nadahnua ilustracijama Gustavea Doréa, a za povijesne Vermeerom, de Hoochom i drugim flamanskim slikarima. U tom filmu svjetlo bi se moglo nazvati baroknim, posebice po spot-reflektorima koji stvaraju svjetlosne otoke unutar prizora. Nalik Rubensovoj slici *Bijeg u Egipat* iz 1641, Alekan osvjetljava scenu s osam reflektora izvan kadra, pri čemu se međutim stvara

dojam da svjetlo dolazi iz središta grupe, a da se pri tom izvor svjetla ne vidi. Alekan se tu pokazao kao pravi studijski snimatelj koji stvara svjetlo, a time i zbilju u filmu. Kad je riječ o triku, preferira trikove koji nastaju u kameri, a ne u laboratoriju. Tako primjerice u sceni kad Josette Day prolazi dvorcem rabi veću brzinu snimanja, čime postiže pokret koji najbolje odgovara toj situaciji u tom trenutku i na tom mjestu.

Iz razdoblja njegova rada nakon 1946. izdvajaju se *Ana Karenjina* J. Duviviera (1948), sa sugestivnim prikazom zimskog krajobraza, detaljno planiranom izgradnjom svjetla i nezaboravnim uvođenjem glavnog lika u film, što je ostvareno u prvom redu vizualnim sredstvima (Vivien Leigh na "smrznutom" prozoru odjeljka vlaka), *Tako lijepa mala plaža* Y. Allégreta (1948), s naglašenom fotografijom ugođaja, *Veronski ljubavnici* A. Cayattea (1949) koji su snimljeni u krajnje stiliziranom svjetlu i u eksterijeru i u interijeru, u potpuno drugačijem stilu od tadašnjih snimateljskih pomodnosti. U Carnéovoj *Mariji iz Luke* (1950) stvara novu *Obalu u magli*, rabeći novi tip reflektora tvrtke Western-Electric kojim vrlo umješno postiže usmjereno i difuzno svjetlo istovremeno (za Carnéa će potom snimati i stilizirani *Juliette, ili ključ snova*, 1951), a u filmu *Kad budeš čitala ovo pismo* J.-P. Melvillea (1953) okušava se u čestim prizorima u protusvjetlu, odnosno rabi svjetlo koje dolazi iz donjeg kuta, stvarajući izražajne sjene. Za Oscara je bio nominiran (zajedno s Franzom Planerom) za fotografiju u filmu *Praznik u Rimu* W. Wyleera (1953). Film *Kraljica Margot* Jeana Drévillea (1954) spašava od trivijalnosti uspješno rekonstruirajući svjetlo u pariškom Louvreu u doba Katarine Medici.

Da bi se do kraja shvatio i procijenio Alekanov snimatelj-

Ljepotica i zvijer (J. Cocteau, 1946)



Ana Karenjina (J. Duvivier, 1948)





Stanje stvari (W. Wenders, 1982)

ski rad ne treba se međutim zadržavati samo na izgradnji svjetla. On kao da djeluje i razmišlja poput redatelja. Postoji u njegovu radu trokut između statičnosti, dinamičnosti i svjetla. U statičnim kadrovima, svjetlo daje dinamičnost i obratno. Francuzi bi rekli da *mise en scène* Alekan nadopunjava s *mise en lumière*.

Kada je 1955. snimao film u boji *Frou-Frou* Augusta Genine, također je tražio poveznice sa slikarstvom. Smatrao je, naime, da je crno-bijeli film poput gravure, a film u boji poput slikarstva. Tvrdio je, međutim, da film u boji ne može imitirati slike velikih majstora poput Velásqueza, Rembrandta i Goye. Kod njih, kaže Alekan, pomoću sjene neke boje nastaje trodimenzionalni učinak, nešto slično efektu koji se u crno-bijelom filmu postiže sukobom svjetla i sjene. Pravi film u boji još uvijek ne postoji, rekao je Alekan u razgovoru za časopis *Sight and Sound* 1993. godine.

Za Gancea je snimio *Austerlitz* (1960), u tehnici dyaliscopa (vrsta cinemascopa) i u boji, nadahnuvši se slikama Françoisa Gérarda. Pastelni, funkcionalni kolorit, ostvaren je u cijelosti u studiju. Snimajući taj film i u Hrvatskoj (paviljon na zagrebačkom velesajmu tvornice Mašinograd), rabio je oko 10 000 reflektorskih žarulja što je zahtijevalo struje dovoljne za grad od 50 000 stanovnika. Zanimljivo je da je slavna bitka snimana u studiju i to punih pet mjeseci. Posebice je dobro riješeno osvjetljavanje glumaca u prednjem planu i pozadine, prizori s maglom, difuzno osvjetljenje za što se rabilo oko 5000–6000 svjetlosnih izvora. Alekanovo umijeće očituje se u tome što je rijetko koji gledatelj to mogao otkriti. Riječ je o vrhunskom tehničkom umijeću građenja svjetla.

Utjecaj slikarstva može se zapaziti i u filmu *Princeza od Clèvesa* J. Dellanoya (1961) gdje je njegov rad inspiriran djelima renesansnih slikara. Film *Topkapi* J. Dassina

(1964), po njegovu je mišljenju najbolji film u boji koji je snimio upravo stoga što dobrim dijelom podsjeća na slikarstvo (tako pljačka u muzeju izgleda kao da ju je naslikao Caravaggio). U tom su filmu zanimljivi početni prizori u vrtu, a i noćni prizori općenito. Rabeći filtre postiže zanimljive učinke, a ponekad i apstraktne oblike. Utjecaj Caravaggia vidljiv je i u scenama kad je cijeli prizor u tami dok tek neka mala rupa propušta svjetlo. Od sredine 1960-ih dosta je snimao za britanskog rutinera Terencea Younga. Riječ je o filmovima s poznatim filmskim zvijezdama – *Operacija opijum* (1966), *Trostruki križ* (1966), *Božićno drveće* (1969), *Crveno sunce* (1971), od kojih je snimateljski najznačajnija povijesna melodrama *Mayerling* (1968). U tom filmu Alekan je posebice pazio na portretiranje glumca Omara Sharifa, isticanjem očiju znatno doprinijevši oblikovanju njegova filmskog tipa egzotičnog junaka i romantičnog ljubavnika. U tom filmu vrlo su efektne i scene balova gdje se može govoriti o umješnosti u koreografiji svjetla, a izdvaja se i prizor samoubojstva ljubavnika, koji je prikazan pri mekom svjetlu, što podsjeća na nizozemsko žanrovsko slikarstvo.

Poseban slučaj u Alekanovu opusu je Loseyjev film *Figure u krajoliku* (1970) u kojem je trebao osvijetliti velike površine ne koristeći tehniku "američke noći". To je postigao reflektorima velike snage koje je postavio na specijalne skele, dok je učinak mjesečine bio uvjerljiv bez brojnih sjena (snimanje tih scena trajalo je desetak dana). Krajolik poprima dramatične osobine, čemu doprinose umjetno stvorena područja sjena i osvijetljeni dijelovi.

U razdoblju novoga vala Alekan s jedne strane poštuje prirodno, sunčevo svjetlo (sam je posebice cijenio Almendrosa kao snimatelja), ali u isto vrijeme prednost daje stvaranju vrste neprirodnog svjetla kojim može dramtizirati i modelirati. Kao da želi promijeniti karakteri-



Nebo nad Berlinom (W. Wenders, 1987)

stike sunčeva svjetla. Nije baš volio jednostavnost koju je preferirao novi val, po njemu to je stanovito “siromaštvo slike”.

Pred kraj karijere snima za Raúla Ruiza filmove *Podjele prirode* (1978), *Teritorij* (1981) i *Na leđima kita* (1982). U prvome fotografijom stvara neobičan svijet, kada dvorac Chambord pun turista odjednom postaje neka čudnovata građevina, kada svjetlom pretvara statično u dinamično, stepenište biva osvjetljeno crvenim svjetlom, kao da je sve u krvi, a cijeli dvorac kao da se nalazi na planetu s dva ili tri sunca. U *Teritoriju* gledamo zlatnu šumu, a u posljednjem filmu rabi svjetlo koje ne slijedi nikakvu likovnu školu, nije ni neutralno, ali ni modelirajuće pa ga je Alekan nazvao “partizanskim”. U filmu *Lijepa zatočenica* A. Robbe-Grilleta (1983), filmskom snu s mističnim motivima, kamerom u suglasju sa sadržajem, stvara nadrealne slikovne efekte – dan, sumrak i noć u jednom kadru.

Wim Wenders veliki poštovatelj Alekana i njegova stalnog suradnika, majstora svjetla Louisa Cocheta s kojim je Alekan radio 50 godina angažirao je njih dvojicu za snimanje filmova *Stanje stvari* (1982) i *Nebo nad Berlinom* (1987). U *Stanju stvari* Alekan je morao snimiti osobu koja korača hodnikom u kojem svijetli štedljivo fluorescentno svjetlo. Na kraju hodnika postavio je jedno svjetlo koje pada kroz rešetke, a čime je dobivena i određena forma. U tom filmu redatelj Samuel Fuller glumi snimatelja i uzor za tu ulogu bio mu je upravo Alekan. Film u filmu dobio je na taj način na intenzitetu i zanimljivosti. Nezaboravna su svjetla na kolima za stanovanje u samoj završnici filma koja se pale i gase, čime se uspješno simulira vožnja. Cijeli film je snimljen mekocrtajem, točnije rečeno starom najlonskom čarapom Alekanove majke iz početaka tog modnog detalja (nije rabljena nova čarapa jer ona nikad po Alekanu ne bi imala isti učinak na fakturu fotografije.). Time je dobivena meka slika, na stanovit

način toplija, ugodajna, što je zamijenilo oštrinu suvremenih Zeissovih objektivna i filmskog materijala.

U *Nebo nad Berlinom* Alekan se vratio klasičnom snimateljskom izričaju, pri čemu mislimo na kompoziciju kadra i kutove snimanja (posebice u snimanju anđela). Bajkoviti karakter priče očito je više odgovarao Alekanovu rukopisu od onog, nazovimo ga uvjetno strožem, u filmu *Stanje stvari*. Osvjetljenje prisjeća na osvjetljavanje srednjovjekovnih katedrala. Snimatelj je dopunio ono što se u Francuskoj zove “*cadre cache*” i “*lumière cache*”, a to znači da se u okviru vidi samo dio slike, odnosno svjetla. Ostalo je *off*, izvan kadra. To je za njega takozvano “metafizičko svjetlo”, nešto što može stvoriti nematerijalna bića. Ovdje se može govoriti o svjetlu koje je sve prije nego realistično i naturalističko. Što tek reći o letećoj, oslobođenoj kameri u cirkuskoj areni koja svakog poznavatelja filmske umjetnosti mora podsjetiti na kreaciju Karla Freundta u filmu *Varijete* E. Duponta (1925). Stoga bi mogli reći da je *Nebo nad Berlinom* i postmoderni odjek na vizualnu revoluciju *Varijetea*.

U tom su filmu rabljeni i trikovi, ali samo oni koji su nastali u kameri zahvaljujući inventivnosti snimatelja. Pri tom mislimo na pojavljivanje iz ničeg ili na nestajanje anđela (krila), na dvostruke ekspozicije, na prijelaze iz crno-bijele slike na sliku u boji i drugo, čime ovaj film obiluje. Za tu svrhu rabljena su polupropusna ogledala, razni filtri, njihove kombinacije i ručni rad samog Alekana, a sve u funkciji filmske priče, krajnje nenametljivo. Snimajući za izraelskog redatelja Amosa Gitajija film *Berlin-Jeruzalem* (1989) Alekan je proučavajući dokumente i fotografije tog vremena oživio razdoblje nacionalsocijalizma u Njemačkoj i godine što su mu prethodile. Osim toga fascinantni su prizori snimljeni iz lifta na Eiffelovom tornju, zatim nekolicina trikova (pomoću svjetla i ogledala).

Zaključak

Ono što Alekana razlikuje od drugih snimatelja njegova je očita privrženost likovnoj umjetnosti. On je vrstan poznavatelj slikarstva koje ga uvijek inspirira u njegovu snimateljskom radu. Njegove filmove danas gledamo kao umjetnička djela, stoga jer ih je snimio snimatelj visoke likovne kulture. Na Alekana su najviše utjecali slikari renesanse, ali i umjetnici modernog slikarstva. S obzirom na koncepciju izgradnje svjetla, on nikako nije mogao prihvatiti da se tijekom nekog filma rabi samo jedan stil osvjetljenja. Moderno slikarstvo i konkretno Matissea poštuje stoga što se on ne izražava sjenama ni modeliranjem, već preferira plošnost, oblike, obrise i boju. Snimatelj se mora odlučiti čemu će se prikloniti, ili realističnom (naturalističkom) pristupu, kao što to čini renesansa, ili će rabiti izražajna sredstva moderne umjetnosti. Problem je, međutim, u tome što su redatelji koji su s njim radili rijetko kada odlučili napuštati igru svjetla i sjene. Drugačiji pristup ostvario je surađujući s redateljem Sergeom Bardom u eksperimentalnom filmu *Ovdje i sada (Ici et maintenant, 1968)*. Naime, u tom filmu, koji se zasniva više na grafici, likovi su u drugom planu, napušta se realistični pogled, svjetlom i objektivima. Likovi postaju oblik, forma, potpuno su depersonalizirani.

Alekan boji pristupa kao izražajnom sredstvu, a ne kao dijelu prizora. Jednostavno želi bojom pobuditi emocije kod svakog gledatelja, ali tako da ona ne strši, nego da je povezana s radnjom filma, uklopljena u film, kao i druga izražajna sredstva. Kad promatramo njegov opus u cijelosti, mogli bismo reći da za Alekana izgraditi svjetlo nikako ne znači učiniti samo svijetlim, vidljivim osobe, predmete i prostor, već to znači osvijetliti – on postiže da osobe, predmeti i prostor pod njegovim svjetlom otkrivaju i ono što bez tog snimateljskog svjetla nije bilo vidljivo ili je upravo postalo nevidljivo. Alekan, koji je inače majstor osvjetljavanja glumaca, radije je ipak osvjetljavao scenu (što je suprotno od njegovih američkih kolega). Svjetlo u većini filmova koje je snimio kao da stvara novi prostor i novo vrijeme, pa i nove ljude. Mogli bi reći da je njegovo svjetlo nešto poput glazbe. Pojednostavljeno rečeno, jedan ton stvara jednotonalnu glazbu, s dva tona nastaje već neka napetost, a pomoću tri tona trozvuk. Kad se tome doda ljudski glas, nastaje predivno bogatstvo zvukova. Nešto slično se događa sa svakim pojedinim reflektorom koji se dodaje svjetlosnoj situaciji. Alekan tako sklada svjetlom stvarajući svoje simfonije.

Literatura

- Alekan, Henri, 1991, *Des Lumières et des ombres*, Paris: La Librairie du collectionneur
- Alton, John, 1949, *Painting with Light*, New York: Macmillan
- Feininger, Andreas, 1982, *Licht und Beleuchtung*, München: Heyne
- Rust, Roland, 1991, *Vom Licht und von Schatten*, Film-dienst, br.3, str. 4–7.
- Samuelson, David W., 1977, *Motion Picture Camera and Lighting Equipment*, London – Boston: Focal Press
- Stauff, Markus, 1992, *Lighting Codes. Strukturen von Beleuchtung im Spielfilm*, Bochum: TFF

Marijan Krivak

Filozofski fakultet u Osijeku

Dvije srodne poetike u dva različita filma:

Taj mračni predmet žudnje Luisa Buñuela i *Labirint strasti* Pedra Almodóvara

64 / 2010

Sažetak: U eseju autor razmatra sličnosti filmova *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) Luisa Buñuela i *Labirint strasti* (*Laberinto de pasiones*, 1982) Pedra Almodóvara iz psihoanalitičke perspektive, komentirajući njihovu zajedničku ukorijenjenost u španjolski politički i kulturni kontekst, te napose prijelaz seksualne žudnje u žudnju za nadilaženjem klasnih i rodničkih odnosa, te – u tragu Baudrillardovih teza – prijelaz žudnje za činom terorizma – što ga proročki, kao stanje postmodernog svijeta zasićenog informacijom, po Buñuelu "posljednjim jahačem apokalipse, tematiziraju oba filma – u realnost terorističkog čina našeg vremena, tj. u "spektakl terora" ili "teror spektakla".

Ključne riječi: Pedro Almodóvar, *Labirint strasti*, Luis Buñuel, *Taj mračni predmet žudnje*, nadrealizam, postmodernizam, žudnja, terorizam, psihoanalitičko tumačenje

Što su to "Almodóvarove fusnote"?¹ Posljednji ciklus HFS-a prije dugog festivalskog ljeta, u sebi je donio filmove autora koji su svjetonazorski utjecali na velikog španjolskog sineasta. Fusnote/bilješke o njima prenio je i u svoja najbolja ostvarenja. Od melodramatskih klasika Mankiewicz i Sirka, preko camp-uzora u Fassbinderu i Watersu, za podastrijeti osvrt ovaj tekst odabire njegova sunarodnjaka i mentalnog srodnika, Luisa Buñuela, a koji mi se čini najpresudnijim – i ne samo kao fusnota! – za cjelokupni Almodóvarov opus.

Mea culpa za pomalo psihoanalitički uvod u napis!

Kada se podsvjesno potiskuje, ono, najčešće sasvim neočekivano, izbija u Realnom. Ni Imaginarno, a niti Simboličko nemaju ovaj subverzivni potencijal.

Realno jest tu da nas podsjeti na *Taj mračni predmet žudnje*.²

Bio to seksus, ili nešto još mnogo razornije.

I bez psihoanalize mnogošto nam je tu prezentno.

Naime, Realno prelazi i u Nadrealno, da bi se vratilo još »realnije«. A ovo Realno samo, ono je što Jean Baudrillard naziva »transparentnost zla«.³ Zašto ovaj teorijsko-filozofijski uvod u kratki tekst o Almodóvaru i Buñuelu? Čemu spominjanje psihoanalize? Ima li sve to skupa smisla u pisanju o fenomenu španjolskog filma?

Pretpostavljivi potvrdni odgovor na posljednje, retoričko pitanje, ipak, pokušat će stvari postaviti jednostavnije negoli što to zahtijeva teorijski diskurs.

Naime, oni najbolji filmovi uvijek izlaze iz okvira svoje umjetnosti i postaju – veći od života. Baš u tom smislu možemo opravdati i tvrdnju da je ono Nadrealno realnije od Realnog!

Po čemu prepoznamo španjolsku umjetnost kinematografije 20. stoljeća? Naravno, ponajprije po Pedru Almodóvaru i Luisu Buñuelu.

Doista, ova dva imena obilježuju jedan posebični »geotip« i »genotip«.

Iberijski poluotok obilježuju mnogi stereotipi glede njegove fizičke, ali i mentalne geografije.

Castañete i flamenco, strast i žudnja, vrela krv života i ljepota prirode, ali i *zabrane, institucije, moralni rigorizam* i, nada sve, *sveta Katolička Crkva*.

I Buñuel, »odbjegli jezuitski sin«, svojim nadrealizmom, ali i Almodóvar, čovjek koji je *camp-poetikom* srušio sve rodno-seksualne i institucijske tabue, svojim opusima njeguju duh otpora ovome drugom polu »mentalne geografije«.

I doista, avangardni umjetnički pokret treće dekade 20.

1 Tekst je potaknut ciklusom Almodóvarove fusnote Filmskih programa HFS-a, 26. lipnja – 2. srpnja 2010. Dio teksta čitan je u emisiji *Filmoskop* Trećega programa Hrvatskog radija.

2 *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), posljednji je film velikog španjolskog autora. U srodnome kontekstu, o ovome sam filmu pisao i u tekstu »Buñuel – prorok fantazme realnog«, a po-

vodom ciklusa *Fantastika* u španjolskom filmu – enigma Buñuel i njegovi učenici, Filmski programi, 27-30. studeni 2006, *Hrvatski filmski ljetopis* 49 (3/2007).

3 Vidi Jean Baudrillard, *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Collection L'Espace critique, Galilée, Paris 1990.



Taj mračni predmet žudnje (Cet obscur objet du désir, Luis Buñuel, 1977)

stoljeća umnogome se zbližuje s pokretom iz 80-ih koji sebe naziva *La Movida Madrileña*.⁴

Naime, i jedan i drugi ustaju protiv – fašizma.

Fašizam, kao mnogo širi mentalni sklop od svojih povijesnih inkarnacija, u Španjolskoj obilježuje pola stoljeća »frankizma«.

Duboka isprepletenost, pak, katoličke crkve i vladajućih političkih struktura, (čitaj: fašizma) doista obilježuje povijest Španjolske 20. stoljeća.

I Buñuel i Almodóvar – patetički kazano, njegov »duhovni nasljednik« – svoju umjetnost grade iz *otpora* stvarnom, no i svakom simboličkom fašizmu.

Nota bene, »kraj II. svjetskog rata bio je samo vojna pobjeda. Pobjeđene su bile fašističke države i njihove vojske. Ali nije bio pobjeđen fašizam kao povijesna praksa, politička metoda, ideološki obrazac i misaoni obrazac. Fašizam je preživio i sada se vraća, pa i tamo gdje je bio pobjeđen!

Fašizam je, jednostavno, normala epohe!« (Rastko Močnik)⁵

Naravno, kada se ne bi radilo i o autentičnim autorskim poetikama, sve bi tek ostalo na provokaciji. Srećom, kod obojice španjolskih filmskih redatelja radi se o nečemu vrijednijem i značajnijem.

Luis Buñuel u povijesti kinematografije ostat će jedinim ustrajnim stjegonošom nadrealističke poetike, kojoj ostaje vjeran od *Andaluzijskog psa* do *Tog mračnog predmeta želja*.

Pedro Almodóvar, jednako ustrajno, na rubu kiča, *campa* i TV-reklama, šarenilom *Movide* razotkriva tamne dubine ljudske psihe na melodramatski, no autorski maestralan način.

U ovome kontekstu, a povodom dva filma, nameće mi se i jedna tema. Ova gotovo podsvesno izbija iz spomenutih ostvarenja. Ta je tema – *terorizam*.

Kod Buñuela, radi se o njegovu posljednjem filmu *Taj mračni predmet žudnje (Cet obscur objet du désir, 1977)*,⁶ a kod Almodóvara o autorovu tek drugom dugometražnom ostvarenju *Labirint strasti (Laberinto de pasiones, 1982)*.

Dijeli ih svega pet godina.

Za današnji svijet, u kojemu je nakon epohalnog 11. rujna 2001. bio proglašen vremenski neograničen sveopći »rat protiv terorizma«, i Buñuel i Almodóvar djeluju zlokožno proročki.

Baudrillardova »transparentnost zla« u njima preuzima *univerzalnost* ljudske i umjetničke poruke.

Dakle, na koncu posljednjeg Buñuelova filma, radijska vijest obznani da je došlo do »čudnog savezništva«. Ne-principijelna koalicija radikalne Ljevice pod vodstvom »Revolucionarne skupine djeteta Isusa« i nekih zabranjenih organizacija krajnje Desnice, rezultirala je velikom ofenzivom atentata.

Naoko, krajnje neobjašnjivih...

Ipak, u cjelokupnom postavu Buñuelova filma, ovo je sa-

⁴ *La Movida Madrileña* bio je kontrakulturni pokret koji je uslijedio nakon pada Frankističkog režima. Tranzicija je bila opipljiva u svim sferama društva i kulture. Underground... alternativna kultura... kontra-kultura... postali su gotovo jedinom vidljivom kulturom u Španjolskoj tijekom 80-ih. Glazba, film, kazalište... svi su redom promijenili svoj lik tih godina. Sva godinama potiskivana stvaralačka energija razlila se španjolskom kulturom i umjetnošću. *Movida* je bila kao zakašnjeli »novi val«, uslijedio kako nakon onog filmskog s početka 60-tih, tako i onog u rock-muzici iz druge polovice 70-tih. Punkerskom žestinom obrušila se na sve tabue godinama zatamnjivane španjolske umjetničke kreativnosti i posebnosti. Radio Futura, uz mnoge druge glazbenike, slijedili su

britanski new wave, ali i »novi romantizam«. Svi su oni sada dijelom bolje povijesti španjolske popularne kulture. Istodobno, nije jednostavno bilo biti mlad i preživjeti u okružju naglo iznadenih sloboda. Droga i AIDS bili su pošasti koje su i okončale *movidu*.

⁵ Vidi Rastko Močnik, *Koliko fašizma?*, Arkzin d.o.o., Zagreb 1998./1999.

⁶ Indikativan je za ovu analizu pogovor slovenskom prijevodu Baudrillardove knjige *Duh terorizma* iz pera Primoža Repara: »Ta temačni predmet poželenja«, Ljubljana 2003.

svim Realno... pardon, Nadrealno. Jer, ako je bilo moguće da dvije glumice glume jednu osobu, Conchitu kao predmet žudnje nesretnog buržuja Mathieua (Fernando Rey), a da on u svojoj požudi to uopće ne primjećuje, ovaj završetak filma tek zlokobno zaokružuje nagovještaj svijeta kojeg sasvim (nad)realno živimo danas, tri desetljeća nakon ovoga filma.

Naravno, mislim na Buñuelovu detekciju svijeta terorizma i, još gore, »posljednjeg jahača Apokalipse«, kako će umjetnik imenovati svepresežnu *informaciju*, nazovi »komunikaciju«, u autobiografiji *Moj posljednji uzdah*. Naime, taj mračni, »najmračniji predmet želja« jest upravo to.

Želja da komuniciramo, da se informiramo, da ne bismo ostali sami.

Sami sa sobom. Sami sa svojim podsvjesnim, od kojeg je zapravo sačinjeno ono nadrealno.

Žudimo obično za onim što nam je nedostupno.

Žudimo, dakle, za *događajem* koji mijenja kooordinate svijeta u kojem živimo. I nesretni buržuj Mathieu žeda za pučankom Conchitom... Ona jest ono Drugo koje predstavlja puno više od seksualne želje. Žudnja iz seksualnosti prerasta u želju da se prevladaju sve strukturiranosti društva koje nam nameće strogu hijerarhijsku podjelu uloga u svijetu.

Doista, Buñuel i Almodóvar najžešći su i najbeskompromisniji kritičari patrijarhalne i »hiper-turbo« konzervativne Španjolske. Jer, željeni/žudeni *događaj* nije tek seksualni čin koji tako usudno izmiče protagonistu *Tog mračnog predmeta želje/žudnje*. On je događaj koji uzdrma same temelje svijeta u kojem živimo. Pa, bio to i *teroristički čin...* »zlo samo«, koje mijenja uobičajene slike Dobra i Zla. Jer, izgleda da priželjkujemo takove događaje kakav se zbio 11. rujna 2001. Oni su to učinili, no mi smo to koji su to zapravo *željeli*. Ovo je taj »događaj žudnje«, koliko »mračan«, toliko i poželjan.

Događaj kao Bitak preobrće sliku medijskog, bez-događajnog svijeta naglavce. Baš kao što je to bilo s terorističkim napadima na Tornjeve blizance i Pentagon sudbonosnog 11. rujna. I Baudrillard to naslućuje u svojoj prosvjetljujućoj analizi koja nosi znakovit naslov *Duh terorizma (L'`esprit du terrorisme)*.⁷

Labirint strasti zasigurno nije najbolji Almodóvarov film. No u ovome su ostvarenju već razaznatljive sve osobine jednog osebnog autorskog rukopisa. Mješavina melodrame, komedije i kriminalističkog filma... začudan spoj camp-kič poetike i pop-art ikonografije... nestabilni rodni identiteti, nekonvencionalna seksualna opredjeljenja... sasvim neočekivane dramaturške i narativne linije.

Pripovijest o Sexiliji (Cecilia Roth), nimfomanki koju muče traume iz djetinjstva sasvim je sigurno ironijski subverzivna prema svim obrascima očekivanog. Već samim odabirom imena protagonistice Almodóvar iskazuje svoj satirički odmak od realiteta filmske fakture.

Gore spomenuti obol psihoanalizi prisutan je i u *Labirintu strasti*. Naime, seksualno neutažena pretela psihologinja spominje Lacana i njegovu metodu psihoanalitičkog pristupa u svom tretmanu Sexilijine nimfomanije.

Drugi pol Almodóvarova postava likova predvodi sin cara izmišljene (da li?) zemlje Tiranije. Riza Niro (Imanol Arias) u post-frankističkom Madridu luta noćnim klubovima u svojim homoseksualnim puteštvijama. Naravno, u okružju dekadentnih noćnih klubova pojavljuje se i sam redatelj filma, neskriveno iskazujući svoje istospolne erotske sklonosti. Treći član ovoga neobičnog ljubavnog trokuta – uz Sexillu i Rezu – jest mladi Musliman u Madridu Sadec (tumači ga tada još sasvim nepoznat i neafirmirani **Antonio Banderas**). Sadec pomoću njuha prepoznaje ljude, a njegova je ostrašćenost prema tiranskome princu senzualna koliko to samo može biti.

Koja je, na koncu bliskost što povezuje, naoko, dva posve različita filma? Buñuelov klasik i Almodóvarovi rani radovi... Ima li poveznice među njima? Opet je ovo retoričko pitanje s pretpostavljenim potvrdnim odgovorom!

Dok u *Taj mračni predmet žudnje* dvije glumice tumače naslovni lik filma (Carole Bouquet i Angela Molina), u *Labirintu strasti* također nailazimo na podvajanja. No, kod Almodóvara ona su drugačije autorski izvedena. Pedro Almodóvar, naime, *postmodernistički* je redatelj. Njegov je autorski procedé gotovo pa shizofreno postavljen. Sklonost *jamesonovskim* kategorijama *pastiša*, *tekstualnosti* i *shizofrenije* primjećuje se u i uvjetnoj narativnosti *Labirinta strasti*.

⁷ Vidi i hrvatski prijevod: J. Baudrillard, *Duh terorizma*, Meandar, Zagreb 2003.



Labirint strasti (*Labirint strasti*, Pedra Almodóvara, 1982)



Dakle, tiranski kraljević istodobno je i pjevač Johnny u glam-rock bandu. Sexilia se, pomoću filmskog trika, udvaja na platnu, kako bi se prenijela shizofrena podvojenost njezine osobnosti. Konačno, Sadec je homoseksualni zavodnik, ali i opasni međunarodni terorist.

Mladi Muslimani, zloguko proročki kod Almodóvara nagovještaju transfer terorističkih aktivnosti od *Brigatte Rose*, *Rotte Arme Fraktion*, *IRA*-e i *ETA*-e,⁸ na arapsko-muslimanski svijet.

I kao što kod Buñuela pratimo međuigru između seksualnosti i posvemašnje nesigurnosti i tjeskobnosti nadviđajuće se opasnosti iracionalnog terora, kod Almodóvara također nailazimo – u ponešto sarkastičnijem pristupu – nastupajuću »transparentnost zla«.

Teror, odnosno terorizam, postaje – u svijetu kojeg tako vispreno detektiraju dvojica španjolskih redatelja – »spektaklom terora«, ili »terorom spektakla«. Već spomenuta Buñuelova izjava o »jahaču Apokalipse« u liku Informacije, postala je od Nadrealne prisposodbe dijelom Realiteta svijeta u kojem živimo. Ispraznost postmoderne, »digitalne potrošačke kulture«, s druge strane, prizva-

la je i samoproizvedeći teror. Otuda i tvrdnja o potiskivanju podsvjesnog s početka ovoga napisa. Teror spektakla, doista se pretvara u »spektakl Terora« (Baudrillard). Najčešće isti, sasvim neočekivano, izbije u Realnom.

Koliko samo metatekstualno, ali cinično proročki djeluje posljednja sekvenca i, doslovce, posljednji kada filma *Labirint strasti*. Naime, poput golemog falusa, zrakoplov se uspinje prema nebu. U njemu, znamo, putuju teroristi. Zvuči poznato? Kao mnogo puta u Buñuela, posebice od *Diskretnog šarma buržoazije* i *Fantoma slobode*, i Almodóvarova se poruka podsvjesno ocrtava na platnu. Eros i thanatos neodvojivi su u svijetu u kojem živimo.

Španjolski, pak, *genotip* Buñuela i Almodóvara pokazuje da dvojicu velikih osobnosti svjetskoga filma ne vezuje tek »geotip« već i navlastita sposobnost ocrtavanja zlokobnih kontura svijeta kojeg nastanjujemo. *Taj mračni predmet žudnje* i *Labirint strasti*, filmovi od prije tri desetljeća, prorokuju aktualitet današnjice.

»Spektakl Terora«, »Teror spektakla«, Informacija kao najstrašniji »jahač pokalipse«? Buñuelov *Posljednji uzdah* zlokobno se nadvija nad nama...⁹

⁸ Slutnju toga vidimo i u, inače ne baš uvjerljivom filmu Ulija Edela *Der Baader-Meinhof Komplex* iz 2008. O ovome u mojoj knjižici *Film... Politika.. Subverzija?*, HFS, Zagreb, str. 171-175.

⁹ *Moj posljednji uzdah* (*Mon dernier soupir*), naziv je Buñuelove autobiografije, na srpskorvatski prevedene i objavljene u izdanju Instituta za film, Beograd 1983. U mnoštvu lucidnih opservacija o nadolazećoj informacijskoj civilizaciji, Buñuel posebice ističe »Informaciju kao posljednjeg jahača Apokalipse«.

Slaven Zečević

Život redatelja Sama Peckinpaha kao povijesna fikcija: "If They Move... Kill'Em!"

64 / 2010

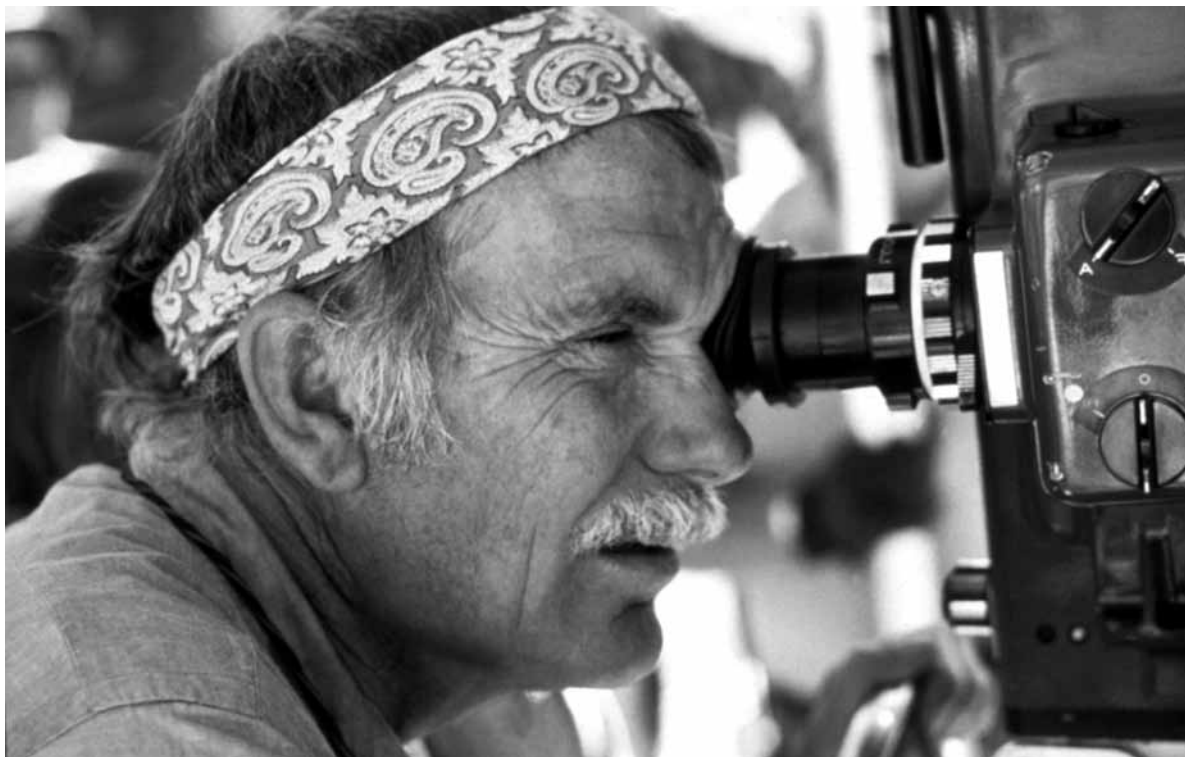
Sažetak: Premda se isprva sa američkim redateljem Samom Peckinpahom upoznao kroz njegove filmove, autor ovog oglada pažnju posvećuje njegovom netipičnom životu, poklanjajući pažnju i svojim zapažanjima i glavnim smjernicama tuđe percepcije Peckinpaha kao javne osobe (npr. Peckinpahovoj biografiji *If They Move... Kill 'Em* iz pera Davida Waddlea). Pritom se postupak pisanja o životu filmskog redatelja dovodi u kontekst teorije književnosti i teorije biografskog žanra, a ključ je kreativnog odnosa prema životima velikih ljudi, prema autorovoj analizi, historiografska metafikcija kao sjecište različitih modela čitanja i pisanja o nečijem životu.

Ključne riječi: Sam Peckinpah, biografija, biografizam, historiografska metafikcija

Američki filmski redatelj Sam Peckinpah u moj je filmski okvir propušten kroz filmove, što možemo smatrati osnovnim i poželjnim načinom komunikacije s djelom osobe koja je odlučila "izlagati" kroz film. Tek kasnije došle su priče i glasine o životu samog redatelja. Filmovi su nudili osnove za analizu npr. Peckinpahova filmskog odnosa prema nasilju ili ženama, no priče i glasine o redateljevom životu katkad su djelovale informacijski bogatije od autorova stvaralaštva, osim ako i sam život ne ubrajamo u čvrsto autorsko djelo. Te su priče imale neskriven utjecaj na percepciju redateljeva djela, a jednako su poslužile u postavljanju Peckinpaha na sam vrh onih redateljskih imena čiji se privatni život činio prikladnim i opravdavajućim za filmove kakve su snimali. Poput Hawksa, Forda, Langa ili Fullera, čije su biografije ispunjene dovoljnom količinom pripovjedački zanimljive građe, iako su svi ti redatelji doticali (osobito u djetinjstvu privlačan) žanr vesterna, priče o Peckinpahu te o drukčijem modelu ponašanja, stvaralačkom i životnom, nisu trebale učiniti veći trud da bi stvorile čvrstu bazu primatelja.

Puka konstatacija da je Sam Peckinpah boravio u Zagrebu tijekom druge polovice 1970-ih ne bi imala nikakvo značenje da nije taj "crni Peckinpah" (Weddle, 1996: 21) u "našem" prostoru i živio i stvarao (snimanje filma *Željezni križ* tijekom 1976. godine), i u nas iskazujući svoju karizmu umjetnika koji utjelovljuje i potvrđuje predanost filmu kao mediju, u ime onih koji vjeruju u pripovjednu osobitost filma. Fragmenti bogatih priča, poput onih scenskih radnika iz Jadran filma o tome kako su Peckinpaha (naučili piti gemište ili kako im je povisio dnevnicu na snimanju, pretvorile su Peckinpaha u nešto više od darovitog i autodestruktivnog redatelja koji se bori do krajnosti za svoje autorske stavove. Oblikovati sve te priče u pripovjedački čvrst okvir dobre biografije čini se da nije posao za osobu bez pripovjedačkih mogućnosti te se u takvom kontekstu biografija redatelja, *If They Move... Kill' Em!* američkog pisca Davida Weddlea (prvo objavljena u SAD-u 1994. godine), nameće kao poželjna razina pristupanja tematskom okviru redateljeva života. Čitanje biografije osobe u čiji život želimo zaviriti više nego što bi to zapravo bilo pristojno, jer su "čitatelji biografija pohlepni čitatelji" (Lee, 2005: 3),¹ toj povijesti osobe o kojoj čitamo skoro nasilno pridodajemo našu osobnu. To je potraga koja traži od takvog teksta više učinaka, a početni bi se mogli opisati kao traženje potvrde da naša predanost odabranom autoru ne predstavlja nepopravljivo kriv odabir. Većinu ostalih učinaka biografskog teksta čitateljski smještamo u prostor fikcije i činjenice, ovisno o tome što nam je u danom trenutku poželjnije, čime istražujemo (vjerujem i katkad nepoželjno) funkcije biografskog teksta koji također "podjednako uspostavlja, a potom čini nejasnom granicu između fikcije i povijesti" (Hutcheon, 1988: 113). No, ako je biografski tekst takva "književna vrsta koja ujedinjuje povijesnoznanstveni

1 Svi su prijevodi u tekstu (dobri ili loši) autorovi.



Sam Peckinpah

interes s umjetničkim oblikovanjem" (Solar, 2001: 225), tada imamo pravo uspostaviti dvije usporedne linije u čitanju takvog teksta, u kojima istu informaciju provlačimo kroz dva modela pripovjednog razumijevanja, kao povijesne fikcije te vlastite ispovijesti.

Čitati o tuđim životima

Svrha biografskog teksta nije svrha koju očekujemo od tipičnog umjetničkog proznog teksta, pa ipak od biografskog teksta očekujemo da se može "do neke mjere prepričati" (Solar, 2001: 137), što možemo smatrati i osnovnom privlačnošću biografskog teksta: prepričava život stvarne osobe. Tipični prozni umjetnički (pripovjedni) tekst usmjerava prema fikciji, a biografski tekst usmjerava prema odnosu stvarnosti i fikcije, s tim da "suprotnost fikciji nije istina, već činjenica ili postojanje u vremenu i prostoru" (Wellek i Warren, 1993: 34).

Za Welleka i Warrena, zadatak biografa je "tumačiti dokumente, izjave svjedoka, prisjećanja, autobiografske iskaze, te odlučiti o pitanju ispravnosti i vjerovanja svjedocima" (ibid., 75), te zaključuju da "tako gledano, problemi biografa su problemi povjesničara" (ibid.). Da li i biograf dijeli slične probleme s proznim piscem za čije

djelo smatramo da također problematizira odnos fikcije i stvarnosti, točnije odnos fikcije i povijesti, kao što je to kod djela koje usvajamo kao historiografsku metafikciju? Kod biografije ne možemo govoriti o tome da "propituje da li možemo ikad spoznati prošlost osim kroz tekstovne ostatke" (Hutcheon, 1988: 20), jer biografija ne samo da ovisi o tim ostacima, već je strukturalno izgrađena od njih, gdje se pisac biografije često svodi na vodiča ili naratora koji nas provlači kroz takve ostatke, odnosno ih ujedinjuje, jer tu prošlost i "jedino možemo znati kroz njezine tragove, njezine ostatke" (ibid., 119). No biografsko je djelo, kao i povijest koju želi oblikovati, sasvim jasan "jezični konstrukt" (ibid., 105), pa stoga ostavlja dovoljno prostora za svaku analizu čiji cilj nije samo ispitivanje vjerodostojnosti ponuđenih podataka, već sagledavanje mogućnosti ili nemogućnosti razdvajanja povijesnog/pripovjednog, odnosno nečega što se dogodilo i tumačenja toga što se dogodilo. Možda možemo govoriti o različitim pristupima oblikovanja "povijesnog materijala" koji se potom očituje u obliku biografskog djela ili npr. romana historiografske metafikcije, čija različitost katkad ovisi o kontekstu u kojem zatječemo takav tekst, kao što Culler kaže za svaki tekst da je važno gdje smo na

njega naišli (Culler, 2001: 32), prema čemu kao čitatelji stvaramo i očekivanja. Povijest drukčije utječe na pisce romana i na pisce biografija.

Navedimo jedan ulomak iz Weddleove biografije koji dotiče Peckinpahovo djetinjstvo, često naglašenije pripovjednog dijela svake biografije, pa i u slučaju biografija koje dotiču osobe s kojima smo dijelili vrijeme. Tragovi su djetinjstva katkad najproblematičniji za sagledavanje, neovisno o bogatstvu ili siromaštvu izvora. Fotografije, obiteljski filmski ili videozapisi, školski dokumenti i slični materijali govore nam određene činjenice, no rijetko o tome što je dovelo do tog dokumenta ili slikovnog zapisa, a čitateljska očekivanja od biografskog djela možemo tražiti i u davanju tekstovnog uvoda u činjenicu ili djelo koje smo već usvojili.

Dok je slušao kako ti ljudi, smrdeći po češnjaku, duhanu, konjskom znoju i viskiju, govore svoje priče, upijajući njihove osobite poetske idiome, ritmove i metafore... Dok je slušao, vizija američkog zapada stvarala se u njegovim mislima. To nije zapad kakav je bio, već zapad koji su ti stariji ljudi opetovano domišljali...

(Weddle, 1994: 30-31).

Weddleova biografija slijedi uobičajeni biografski okvir kronološkog vezanja uz život američkog redatelja, slijedi pripovjednu logiku biografije (Jukić, 2002: 21). Ako izuzmemo prolog u kojem se opisuje (probna) projekcija filma *Divlja horda* (*The Wild Bunch*, 1969) u Kansas Cityu, te općeniti prikaz reakcije na film koje su uslijedile, biografija poštuje očekivanu strukturu prikaza Peckinpahova života od rođenja do redateljeve smrti. Takva struktura, smatram, opravdava očekivanja čitatelja biografskog teksta, izbjegavajući napetost između čitateljskog očekivanja od biografskog teksta i pripovjednog oblikovanja Peckinpahova života, napetost između pripovjednog cilja autora biografije i pripovjednih pretpostavki čitatelja biografskog teksta. Pisac biografije djelujući u odabranom okviru i pretpostavljeni čitatelj takve književne vrsta čini se da ne očekuju u oblikovanju izlaganja biografskog teksta nametanje naglašenog podteksta povijesti, ako poviješću smatramo "autentično zbivanje u vremenu" (Vidović, 1998: 108); naprotiv, pisac i čitatelj biografskog teksta očekuju "metodičko, diskurzivno uobličavanje povijesnog materijala" (ibid.) kao cilj svoje potrage, čime se pisanje i čitanje takvog djela nužno uobličava kao

historiografsko iskustvo, gotovo neizbježno pripovjedno iskustvo, a ne "samo" povijesno. Važnost nekog događaja u životu Sama Peckinpaha ne posjeduje ukorijenjenu vrijednost samo zato što je Peckinpah, kao važan američki redatelj, izvor tog "zbivanja u vremenu", kao što ni naše čitanje povijesnih zbivanja nema okvir povijesnog čina (iako za nas to jest ili može biti). Prelazak iz razine "događaja" u razinu "činjenice", kao što se događa u biografskom tekstu Davida Weddlea, "uspostavlja svoje objekte pažnje" i samo odlučuje koji će "događaji postati činjenica" (Hutcheon, 1988: 122). Sam biograf od ponuđenih događaja, poput proznog pisca, izborom odlučuje koje će prosljediti do čitatelja, te tako od tih događaja "stvoriti" činjenice.

Pisac i redatelj

Ali Peckinpah nije samo redatelj filmova prema kojemu čitatelj može imati veći interes, nego redatelj u čijoj se filmografiji najviše ističu filmovi koje smatramo važnim priložima žanru vesterna, dakle filmskom žanru u kojemu je povijest početna osnova za pripovjedno oblikovanje, te samim time zadire u povijesnu rekonceptualizaciju. U Peckinpahovoj filmografiji djela žanrovske oznake vesterna čine dominantnu liniju stvaralaštva, što znači da je redatelj u svom djelu jasno djelovao unutar "napetog" odnosa povijesnog i fikcije, a povjesničar filmskog vesterna Jim Kitses kaže da je "western, prije svega, američka povijest", no zatim nastavlja da "to, dakako, ne znači da su ti filmovi povijesno vjerodostojni" (1988: 135). Peckinpah tom žanru uvijek pristupa djelujući "unutar konvencija kako bi ih potom potkopao" (Hutcheon, 1988: 5), koristeći priliku za "ironično promišljanje povijesti", neovisno o žanru u kojem djeluje, a što je osobito naglašeno u filmu *Donesite mi glavu Alfreda Garcie* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), veoma prepoznatljivom "Peckinpahovu filmu". Odnos povijesnog i fikcije možemo pridodati Kitsesovoj seriji opreka (1988: 135) podijeljenima u dvije skupine – divljina i civilizacija – čime bi povijest ubrojili u divljinu, a fikciju u civilizaciju. Weddle je stoga postavio sebi cilj biografskog diskursa o redatelju koji se autorski priklanja povijesnoj rekonceptualizaciji, osobito prema samom žanru vesterna, te – poput Peckinpaha u svojim filmovima – mora odlučiti prema "kojim se prethodnim tekstualizacijama mora odnositi" (Hutcheon, 1988: 119), prema nejasnom činjeničnom Peckinpahu ili prema Peckinpahu koji sam preuzima

ulogu pripovjednog bića. Ako je doista "većina (iako ne sve) biografija o mrtvima" (Lee, 2005: 201), tada pisac biografije dijeli sa svojim "živim kolegom", piscem autobiografije, istovjetni početni okvir u kojem "nema na raspolaganju stvarni život", a što "jezik ne nadoknađuje" (Zlatar, 2000: 19).

No, što čitatelj očekuje od biografskog teksta, ako ne upravo to da mu jezik nadoknadi život osobe o kojoj želi saznati dodatne informacije, i to informacije koje u svom

izlagačkom obliku pretpostavljaju narativni okvir? Pisac romana historiografske metafikcije samim odabirom vrste u kojoj će "izlagati" tu narativnost spremno usmjera-va čitatelja prema svojem djelu, no biograf kao da nema izbora, svjestan da su "povijest i fikcija uvijek bili naglašeno propusni oblici" (Hutcheon, 1988: 106) – ne samo prema drugim oblicima jezičnog izlaganja, već i između sebe. Tu propusnost prihvaća kao zakonitost koju u svom odabranom načinu izlaganja mora na kraju usvojiti.

Literatura

Culler, Jonathan, 2001, *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, preveli Filip i Marijana Hameršak, Zagreb: AGM

Hutcheon, Linda, , 1988, *A Poetics of Postmodernism*, London – New York: Routledge

Jukić, Tatjana, 2002, *Zazor, nadzor, sviđanje: dodiri književnog i vizualnog u britanskom 19. stoljeću*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Kitses, Jim, 1988, "Autorstvo i žanr", *Pitanja*, god. XVIII, br. 1–2, str. 135-139..

Lee, Hermione, 2005, *Body Parts: Essays in Life Writing*, London: Chatto & Windus

Weddle, David, 1996, *If They Move... Kill' Em*, London: Faber and Faber

Wellek, Rene i Warren, Austin, 1993 [1949], *Theory of Literature*, London: Penguin

Zlatar, Andrea, , 2000, *Ispovijest i životopis: srednjovjekovna autobiografija, rasprava*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Krešimir Košutić

Traume prošlosti

17. tjedan češkoga filma, kino Europa, Zagreb, 5–10 listopada 2010.

64 / 2010



Zaštitnik (Protector, Marek Najbrt, 2009)

Tjedan češkoga filma smotra je s već dosta dugom tradicijom u nas. Hrvatski su gledatelji oduvijek gajili podosta sentimenta za kinematografiju toga naroda s kojim smo nekada dijelili zajedničku državu. Pogotovu za češke komedije. To zapravo nije čudno, jer češki je humor doista osobit. I ta ljubav nije novopronađena. Dovoljno je istaknuti u svoje doba popularna književnika Haška i njegov roman *Dobri vojak Švejk*, ili nešto noviju animiranu seriju *A je to* (1976–2003), što je mnogima, doduše različitim naraštajima, ostalo u spomenu. Ili suvremenoga romanopisca Michala Viewegha. A tu su naravno i klasični češki redatelji komedija poput Miloša Formana i Jiříja Menzela. To je humor koji će privući i mlado i staro, i puk i građane, i obrazovane i neobrazovane. On ne vrijeđa nikoga, a opet, pomalo se ruga svima. I u konačnici

uvijek slavi život. Pa makar kad on i nije takav kakav bi željeli da bude.

Ako već postoji crni humor, onda bi se češki humor mogao prozvati bijelim. I zato ne čudi što je i na ovom tjednu najgledanija bila upravo komedija *Žene na kušnji* (*Ženy v pokušení*, 2010) redatelja Jiříja Vejděleka. Relativno mlad redatelj (1972) do sada je snimio četiri dugometražna igrana filma, i sva su četiri komedije. A za *Žene na kušnji* moglo bi se reći da su "tipična" češka komedija. S možda ne toliko tipičnim motivima ili su oni pak, posve suprotno, ipak posve tipični za današnje doba. Riječ je o tri žene različitih naraštaja: o baki, majci i kćeri te o njihovom odnosu spram seksa, ljubavi, braka i djece. Majka je Helena (Lenka Vlasáková), dobro držeća žena u ranim četrdesetima kojoj se brak raspao jer joj je muž našao

ljubavnicu od dvadeset (dok ona radi kao bračna savjetnica). Toliko otprilike ima i njezina kći Laura (Veronika Kubarová), koja spram veza i seksa ima prilično lepršav stav, dok baka Vilma (Eliska Balzerová), nekoć popularna kazališna glumica, nikada nije bila u braku, imala je na desetke ljubavnika te smatra da žena nikada sebi ne bi smjela sama platiti piće. Na početku se filma stvara zanimljiva opreka: baka i kći su na jednoj strani, a majka na drugoj. Tijekom filma saznajemo zašto Helena nije podržavala Vilmin način života: ona ne samo da ne zna tko joj je otac, nego se Vilma više skrbila o svojim brojnim parima postola nego o njoj; štoviše, jednom joj je udijelila pljusku jer ju je pronašla kako “paradira” u njezinoj skupoj odjeći. No pravi se dramaturški preokret u filmu događa kada Laura odlučuje u zadnji tren odustati od ljubavne prevare (sa starijim kolegom svoga dečka, koji je trebalo da zavede Helenu), ne znajući da je dečko već vara s njezinom vlastitom majkom. Preokret je dramaturški neobičan, i na prvo se gledanje ne čini uvjerljiv, ali je zanimljiv: dok je odnos Helenina muža i atraktivne dvadesetogodišnje djevojke prikazan karikaturalno, dotle je njezin odnos s mnogo mlađim momkom prikazan romantično. Doduše, na koncu se sve svršava tako da mladić počinje gledati djevojke svoga uzrasta, te se nakon Vilmine smrti on i Laura opet zbližuju u zajedničkoj sceni s Helenom u kojoj im upravo ona stavlja ruku u ruku. *Žene na kušnji* dramaturški su neobičan, ali zanimljiv film, koji na svoj način intrigantno prikazuje suvremene odnose.

Očajnici (Zoufalci, 2009) Jitke Rudolfové drama su o šestero tridesetogodišnjaka, srednjoškolskih kolega, koji su se iz svoga malenoga rodnoga mjesta Jablonca odselili u Prag. Svima njima u životu nije baš bajno: oni koji su u ljubavnim vezama u njima nisu sretni, a oni koji nisu u njima također nisu sretni. Zato njih šestero dolazi na ideju da zajednički kupe jednu staru i zapuštenu, ali dosta veliku kuću u Jabloncu i svi se skupa u nju usele. Ta se njihova ideja života u samoosnovanoj komuni nikada ne ostvari onako kako su je zamislili, te u nju na koncu odlazi samo troje od njih. Rudolfová je diplomirala u klasi čuvene češke redateljice Věre Chytilove a ovo joj je prvi dugometražni igrani film. Film je ustrojen tako da prvo pratimo kratke prologe o svakom od glavnih likova, zatim se naizmjenice smjenjuju odvojene crtice iz njihova života, da bi se rukavci pripovijesti spojili na zajedničkom susretu povodom smrti oca jednoga od njih.

Do toga trenutka film funkcionira prilično dobro kao mozaična drama o šestero mladih ljudi. No u trenutku kada se njihovi životi spoje i, pogotovu, u sceni u kojoj se svi skupa razgovaraju o budućem zajedničkom životu – ta je scena razmrvljena autorskim komentarom, umetnicima prizora iz zajedničkoga života koji su uobličeni kao suprotnost njihovih zamišljaja (isprva ni ne znamo jesu li te scene prikaz budućnosti ili redateljski komentar) – film dosta gubi na dojmu, jer je autorski iskaz odveć doslovan. Pa ipak, unatoč određenoj razini tezičnosti, *Očajnici* su relativno dojmljiv film.

Osim suvremenih muško-ženskih odnošaja, problemi kojih očito sve više postaju općesvjetska tema, ono je što prilično mori Čehe njihova prošlost. Prvi u tome nizu povijesno bliskih traumatičnih događaja za njih je njemačka okupacija Sudeta 1938, a potom i cijele zemlje 1939. godine, kao i njihov odnos spram Židova za vrijeme te okupacije. Upravo se ovim potonjim bavi film *Zaštitnik* (Protektor, Marek Najbrt, 2009) koji je ovogodišnji dobitnik čak šest Čeških lavova, državnih filmskih nagrada, od kojih i onoga za najbolji dugometražni igrani film. Pripovijest o lijepoj, mladoj, talentiranoj i popularnoj glumici Hani (Jana Plodková), koja se zbog svoga židovskoga podrijetla nakon okupacije mora skrivati, razlikuje se od mnogih sličnih takvih situacija po tome što je skriva muž koji istodobno, kao novinar, služi i svjesno pristaje sudjelovati u nacističkoj propagandi. Film krasi veoma dojmljiva špica i nekoliko vrlo zanimljivih stiliziranih kratkih sekvenca koje film odmiču od klasičnih pripovjedačkih postupka dajući mu neobičan ali upečatljiv ton, no u cjelini dojam nije toliko pozitivan.

Drugi je traumatični događaj iz novije češke povijesti upad snaga Varšavskoga pakta 1968. (dakako pod patronatom Sovjetskoga Saveza) i svrgavanje vlade Aleksandra Dubčeka. *Lijepa naša domovina* (Zemský ráj to na pohled, 2009) redateljice Irene Pavláskové i scenaristice Tereze Bouckové, koja je scenarij napisala po svojim dvjema autobiografskim knjigama, govori upravo o tome razdoblju kroz vizuru jedne obitelji koja nije prošla neokrnuto u tim zbivanjima. Ono što taj film izdvaja od uobičajenih revizionističkih pogleda na prošlost bivših socijalističkih država svojevrsna je ravnoteža šeptrljivosti. On i borce za takozvanu zapadnu demokraciju i autoritarne socijalističke vlasti prikazuje u biti kao podjednako nesposobne i u pragmatičnom smislu jalove, bez uobičajenih idealizacijskih revizionističkih nota, što



Bathory (Juraj Jakubisko, 2008)

je svakako osvježenje. S druge strane film *Kawasakijeva ruža* (*Kawasakiho rúže*, 2009) poznatoga i nagrađivanoga redatelja Jana Hřebejka puno više robuje klišejima popularnim u sadašnjim državama tranzicije. Stav o doušništvu, zlouporabi političke moći i manipulaciji njome kao nekoj zlehudoj posebnosti socijalističkih vlasti i predvorju devetoga kruga pakla ili je naivan ili je svjesno jednostran i kao takav opet nova manipulacija. Dakako, filmovi s takvim temama uvijek su očišćeni od prave političnosti i pravih pitanja. I što se čini paradoksalno, iako samo na prvi pogled, puno kritičniji, promišljeniji i pametniji filmovi o socijalističkoj vlasti i njezinim političkim problemima, u konačnici i o tragičnosti sudbina kojih se oni dotiču, snimani su upravo za vrijeme te iste vlasti, bila riječ o Čehoslovačkoj (doduše samo do ruske okupacije), Poljskoj ili o Jugoslaviji. S druge strane, istinski kritičnih političkih filmova o predstavničkoj liberalnoj demokraciji u suvremenim državama danas ili nema ili ih ima jako malo.

I vjerojatno je upravo zato najskuplji film u povijesti češke i slovačke kinematografije eskapistička povijesna drama *Bathory* (2008) slovačkoga redatelja Juraja Jaku-

biska o čuvenoj i zloglasnoj mađarskoj grofici Erzsébet Báthory, poznatoj još i pod nazivom Krvava Grofica, koja je živjela u drugoj polovici 16. i početkom 17. stoljeća. Pravi globalizacijski film ujedinjene Europe poduprt češkim, slovačkim, mađarskim i britanskim novcem, u kojem glume glumci različitih europskih naroda (groficu glumi Engleskinja Anna Friel) pripovijeda nam o navodno jednom od najvećih masovnih ubojica u povijesti, ženi koja se kupala u djevičanskoj krvi ubijenih sluškinja i podanica, kako bi vječno ostala mlada. Tako je makar ostalo u arhivima sudskoga zapisnika i u narodnoj uobrazilji. Film polazi od hipotetske, ali "zdravorazumske" pretpostavke da je politički namještenih procesa uvijek bilo i da je grofičina bogata imovina sigurno zapela za oko susjednim vlastelinima, poglavito Juraju Thurzou (Karel Roden). No problem je filma u tome da je on ipak više kičasta slikovnica nego ozbiljna politička drama, premda mu se određena razina produkcijske kakvoće ne može oduzeti. Sve u svemu, po viđenome, suvremena češka kinematografija bitno zaostaje za zlatnim vrhuncima krajem 1960-ih.

Željko Kipke

Mastodonti lete u nebo

25 FPS – internacionalni festival eksperimentalog filma i videa, Zagreb, 16–19. rujna 2010.

Po čemu će se pamtili šesto izdanje Internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa održanog u kinodvorani Studentskog centra? Kao prvo, taj je festival ostao vjeran staroj dvorani s najvećim brojem sjedećih mjesta u Zagrebu. Ostali su većinom (ZagrebDox, Zagreb Film Festival) premjestili svoje programe u druge dvorane – dokumentarci su se preselili u pet komercijalnih kinodvorana trgovačkog centra Kaptol dok je igrana produkcija okupirala nezavisne dvorane uže središte grada (kino Tuškanac, kino Europa, Plesni centar) te se zbog ambiciozno koncipiranog programa nakratko uselila i u prekosavsku Gorgonu, multimedijalnu dvoranu koja se nalazi u sklopu Muzeja suvremene umjetnosti. U Studentskom centru domaćini su reducirali kapacitet starog kina onemogućivši pristup publici u zadnjih deset redova. Taj manevar nije utjecao na posjećenost niti je zakinuo publiku gladnu medijskih noviteta – naime, festival filmskog i video eksperimenta već je neko vrijeme izvan rute šireg gradskog interesa. S obzirom na osobe koja prate taj program slobodno bi se mogao upotrijebiti pojam "familije"; naravno, u smislu nešto brojnije obitelji poklonika.

Tijekom dvaju predavanja Petera Kubelke, koja su bila organizirana kao popratni program festivalskoj konkurenciji, vitalni je sedamdesetšestogodišnjak bez mikrofona pred sobom – namjerno se nije koristio zvučnikom – raspredao matematičke sheme iz svog opusa koji, prema tekstu najave, obuhvaća svega 63 filmske minute. Anonimni sastavljač obavijesti smetnuo je s uma činjenicu kako strastveni zaljubljenik u celuloidnu traku silno vrijeme troši na ritmičke sekcije koje prethode montaži, a s obzirom na to što je pokazao pred publikom u kinu Studentskog centra, još veću minutažu troši na obrazlaganje istih struktura. Prema tome, nije sve u filmskoj traci, nešto je i u pripremi te beskonačnom ponavljanju priče o ritmu i binarnom kodu na kojem se, htio to autor

ili ne, zasniva njegova ostavština na celuloidnoj vrpici. Predavanja s primjerima na ekranu bila su dobro posjećena, no unatoč reduciranom broju sjedišta u dvorani je bilo još mjesta, i za sve one koji su planirali doći, ali iz opravdanih razloga to nisu stigli. Po Kubelki, ništa se ne događa bez razloga, pa je smanjeni kapacitet kinodvorane, zapravo, bio u funkciji predavanja. Kao da su se domaćini unaprijed pripremili za formulu autorove filmske dugovječnosti – prostornu je mjeru odredio doseg njegova glasa, odnosno, blok papira većih dimenzija na kojem je risao sheme koje su prethodile njegovu filmskom umijeću. U bezbroj je varijanti rekapitulirao filozofiju montažnog ritma koji se temelji na zvuku ili jednostavnoj melodiji.

Uporniji su posjetitelji kratki fragment iste priče mogli još jednom čuti posljednjeg festivalskog dana, ali s ekrana, jer su organizatori dobili dozvolu Pipa Chodorowa za prikazivanje njegova još nedovršena dugometražnog dokumentarca (s natruhama eksperimenta) o povijesti filmske avangarde. *Slobodni radikali: povijest eksperimentalnog filma* (*Free Radicals: A History of Experimental Film*, 2010) intimna je priča o tome kako je najznačajniji medij 21. stoljeća u prošlosti mijenjao i sebe i sliku društvene zajednice. U njemu su se našle snimke razgovora s nezaobilaznim protagonistima poput Lena Lyea, Stana Brakhagea, Hansa Richtera, Jonasa Mekasa i drugih, pa se tako u jednom trenutku na ekranu pojavilo i staro društvo osnivača američkog Arhiva antologijskih filmova. Radikali u podmaklim godinama sjedili su u nekom newyorškom lokalnu na otvorenom, a u društvu je Kubelka koji govori – opet – o ritmu, pa se na trenutak zaljuljala čvrsta granica između priče na ekranu i one koja se u istoj dvorani zbivala dan prije.

Za Chodorowa također vrijedi pravilo o specijalnoj logici koja se skriva u pozadini svakog pojedinog događaja jer je svoj dokumentarac počeo i svršio istim snimkama

Sinkronizacija (*Synchronisation*, Rimas Sakalauskas, 2009)

obiteljske dokolice. Naime, *found footage* iz obiteljskog arhiva prethodno je zapišao pas, pa je uslijed kemijske reakcije na celuloidnoj traci vizualni učinak na ekranu pokazivao tipične osobine avangardnog eksperimenta. Redatelj je, dakle, već u startu uvažio logiku eksperimenta po kojoj se ništa ne zbiva slučajno i bez razloga. Kako sam kaže, pomirio se s psećom intervencijom, zatim je materijal pridružio avangardnoj prošlosti, čime je automatski proširio metaforu o subjektivnom pristupu povijesnoj materiji. Uostalom, prisvajanje tuđeg napora nije ni neobično ni nelogično za doba u kojem se autorski rukopis prvenstveno mjeri konceptom, a manje ručnim radom ili izravnom intervencijom. Međutim, društvo osnivača newyorškog arhiva teško se miri sa zaobilaznim strategijama svojstvenim digitalnom dobu. Kubelka je to jasno dao do znanja na oba predavanja u "studentskom" kinu.

Nedvojbeno je da Chodorowljev dugometražni dokumentarac ide niz dlaku maloj filmskoj zajednici kojoj uslijed sličnih produkcija i popratnih zbivanja "rastu krila". Čini se da i dugovječnijom kinodvorani u Studentskom centru – zbog zasluga za eksperimentalnu scenu – tako-

đer rastu krila te bi mogla, ako nikako drugačije barem u virtualnom okviru, poletjeti u nebo. Odvojiti se od tla i poletjeti u svemir slično mastodontskim tvorevinama bivšeg sovjetskog društva, kao što je to slučaj, primjerice, u osmominutnoj videoprogresiji litvanskog videoumjetnika Rimasa Sakalauskasa *Sinkronizacija* (*Synchronisation*). Industrijska postrojenja, uglavnom tornjevi nalik na svemirske brodove, počinju s rotacijom dok kompleks u okruženju miruje, nezainteresiran za otkvačeno gibanje jednog njegovog segmenta.

Litvanska je produkcija u festivalskoj konkurenciji s pravom apostrofirana tijekom dijeljenja nagrada – spomenuta je dva puta (žiri kritike i Joost Rekveld) – jer je među rijetkim ostvarenjima koja izlaze iz formalnih okvira eksperimenta, premda se na prvi pogled čini kao da je riječ o tipičnoj slici njegovog "hladnog pogona". U jednostavnu priču, sa zahtjevnom videorealizacijom, pohranjeno je više od običnog medijskog samozadovoljstva. Rudimenti vjerovanja u bolje uređenu ljudsku zajednicu, velike radne pobjede, ideja o boljitku koji ide ruku pod ruku s industrijalizacijom ili bajka o futurističkom društvu dobili su krila. Teška je i troma ostavština socijali-

stičkog pogona lansirana u nebo, i ne bi u toj skromnoj eksperimentalnoj bajci trebalo biti ničega neobičnog, jer je zajednica sovjetskih republika dugi niz desetljeća stremila sličnoj svemirskoj shemi. Virtualno je doba ostvarilo stari san, ali se istodobno mimo filmske poetike otvorilo još jedno važno pitanje. Sakalauskasov se video ne bavi svemirskom odisejom, niti ga zanima daljnji razvoj događaja u orbiti, pa ipak metafora o postrojenjima koja lete u nebo neizravno postavlja pitanje svemirskog otpada. Odnosno, litvanska je videobajka lansirala škakljivu temu o brojnim komponentama raznoraznih letjelica koje napuštene i izvan upotrebe već desetljećima kruže i stežu обруč oko “plavog” planeta. U osmominutnoj videoprogresiji nema ljudskih jedinki, postrojenja se sama okreću i dižu, kao što i jest slučaj s plutajućom ostavštinom na rubu Zemljina svemira.

S druge strane, dobar dio autora u konkurenciji prešutno prisvaja premisu o svojoj futurističkoj misiji. Ne odnosi se to samo na šesti po redu zagrebački festival, nego i na sve prethodne. Kapanje po medijskoj zbilji filma i videa zasigurno se njihovim autorima čini kao da ulaze u predsooblje futurizma. Bilo da je riječ o novim tehnološkim postupcima – oni se često ne mogu osloboditi samodopadljivosti – bilo da je riječ o narativnim shemama, posebno zbog njihove egzotičnosti ili otkvačenosti. Zapravo, većina rasnih eksperimentatora vjeruje u anticipatorsku ulogu njihovih kratkometražnih ostvarenja. I premda zagrebačka festivalska ekipa konkurenciju dijeli prema sadržaju – ove je godine posljednja sekcija u konkurenciji čak nazvana *Autoportret budućnosti* – svi su programi, i onih sedam koji su prethodili spomenutoj sekciji, pokazivali više ili manje skriveni futuristički apetit. Litvanski je prikazan prve večeri u sekciji pod nazivom *Granica, oprez*, u sklopu koje se našla i kratka filmska interpolacija Puccinijeve opere u rudimentarni ambijent jugozapadne Etiopije u režiji Wenera Herzoga. Rezultat je na prvi pogled krajnje jednostavan i hladan – zove se *La Bohème*, međutim, bizarni spoj dviju tvrdih tradicija, europske klasične i afričke plemenske, na rubu je futurističkog incidenta.

U posljednjoj je sekciji prikazano trominutno ostvarenje miljenika zagrebačke publike Johanna Lurfa, kompliciranog naslova *Gojazni đaćić s biciklom drži hmelj i finu vatu u džepu nošnje (Zwölf Boxkämpfer jagen Victor quer über den großen Sylter Deich)*. Publika je nagradila taj filmski kolaž koji se sastoji od restlova prikupljenih u projekcijskim

kabinama nekolicine bečkih kina. Za razliku od dvaju prošlih festivala na kojima je isti autor također participirao (dobio je nagradu žirija kritike za *Napad vrtoglavice* dok mu je ostvarenje *12 eksplozija* nepravedno prošlo nezapaženo), ovaj je put njegov rad klišeji koji se može naći na programu gotovo svih festivala kratkog filma. Riječ je o eksperimentalnom sažetku kakav se obično koristi u igranoj produkciji znanstvenofantastičnoga usmjerenja, kada se nečiji um na slikovit način čisti ili puni sadržajem ne bi li se dotični lik što bolje pripremio za ulogu futurističkog spasitelja. Na festivalskom programu dvije godine prije Vertigo Rush je eksplodirajućom perspektivom krčio putove kroz nepreglednu šumu stabala, nagovijestivši iduće etape mladog austrijskog autora. Prvo eksplicitnu fascinaciju eksplozijama, da bi kratkim kolažom prikazanim na šestom 25 FPS-u “baražnu vatru” premjestio u polje filmskih restlova. Šumska je vrtoglavica ipak anticipatorska jer se montažnom shemom približila logici paranoidnog pogleda. Naime, austrijski je redatelj okrenuo stvari na glavu i pokazao kako eksplozija djeluje iznutra, odnosno, kako eksplozija “vidi” svijet oko sebe.

Sličnim se koridorima, ako ne i istim, bavi dugometražno ostvarenje Gaspara Noéa *Uđi u prazninu (Enter the Void, 2009)*. Francuski je igrani komad prikazan na noćnoj projekciji sa subote na nedjelju. Ta činjenica ide u prilog njegovoj eksperimentalnoj auri koja se temelji na relativizaciji konzervativnih zakona fizike. Banalna priča o gotovo incestuoznoj vezi brata i sestre – što je opsesija i njegova prvog, izrazito brutalnog i mračnog filma *Sam protiv svih (Seul contre tous, 1998)* – zapravo je barokni filmski pojmovnik o bestežinskom stanju te beskonačna šetnja prostornim koridorima u kojima ne vrijedi zakon sile teže. Glavnom liku Oscaru (Nathaniel Brown) neprestano “rastu krila”, pa lebdi veći dio filmskog metra. Antigravitacijski šok je, na koncu, ona shizma koja povezuje litvanski videoprojekt i ambiciozni dugometražni eksperiment francuskog redatelja argentinskog podrijetla. Razlika je u mjeri – kritika s pravom reagira na pretjerani manirizam drugoga. Posebno zbog činjenice što je njegov redatelj nastavio prekrajati i širiti materijal koji je premijerno pokazao pred publikom u Cannesu. Litvanska *Sinkronizacija* je prava mjera eksperimenta jer je njegov formalizam (ili “hladni pogon”) u službi futurističke fikcije. Usklađen je, također, s vremenom u kojem se bez rezerve brišu granice između žanrova i u kojem je



U oku svinje (Wakaranai buta, Atsushi Wade, 2010)

fikcija strateška perspektiva dokumentarnog materijala i obrnuto.

Čini se kako je antigravitacijski šok prava mjera za usklađivanje različitih sadržaja na šestom po redu zagrebačkom festivalu filmskog i video eksperimenta. Isti je šok prisutan, ali manje uočljivo, u barem još dva nagrađena ostvarenja. Može se detektirati u animiranoj priči Atsushija Wade *U oku svinje (Wakaranai buta, 2010)* te u crno-bijelom putovanju prema ledenoj pustinji nizozemske autorice Anne Abrahams naslovljenom *Pustinja 79°: 3 putovanja u nepoznato (Desert 79°, 2010)*. Prvi je dobio posebno priznanje, a drugi glavnu nagradu prema izboru berlinskog filmskog kustosa Florianu Wüsta. Prvi je animirana bestežinska bajka postnuklearnog predznaka,

a drugi klasično putovanje u nepoznato tijekom kojeg se postupno rastaču konzervativne dimenzije poznatog svijeta. Svojevrsni dnevnik o putovanju počinje težom kako je Pitija bio lažac tvrdeći da je putovao u sjeverne zemlje, a završava fotografijama povijesnih putovanja prema Sjevernom polu. Sadržaj dokumentarnih snimaka sukcesivno se raslojava, zamagljuje i gubi, s tendencijom da se na koncu pretvori u ledeni krajolik bez dimenzija. Dakle, šesti će se zagrebački eksperiment u Studentskom centru pamtili po Kubelkinjoj metrici, suženom prostoru za publiku, prkosu prema konzervativnim dimenzijama na kojima se temelje fizikalni zakoni te, na-dasve, antigravitacijskom šoku koji je zarotirala litvanska *Sinkronizacija*.

Krešimir Košutić

Utabanim stazama

Uz igrani natjecateljski program 8. Zagreb Film Festivala, 17–23. listopada 2010.

Zagreb Film Festival svoje je večernje dugometražne i kratkometražne igrane projekcije Glavnoga programa prvi put prikazivao u dvorani kina Europa, nakon što se sedam godina isti odigravao u golemu kinu Studentskog centra, dok je kino Europa služilo za popratni program i reprize. Tako je u svojem osmom po redu izdanju festival promijenio svoj “službeni” ambijent. A s promjenom je ambijenta donekle promijenio i svoju sliku o sebi. Hoće li mu to u konačnici donijeti boljitak ili će se to pokazati kao pogrešan potez za sada je nemoguće reći. Pohođenost je ipak bila nešto manja nego prijašnjih godina, čemu je, zasigurno, između ostalih, razlog i aktualno ekonomsko stanje i sve manje “studentske” cijene ulaznica, koje su u prosjeku poskupjele za pet kuna po projekciji, pa je zato veoma zanimljiva opaska direktora Borisa T. Matića da su “sretni što su uz dvostruko manji kapacitet dvorana uspjeli imati čak 25 000 gledatelja u kinima, dok je broj prodanih ulaznica ove godine bio još veći nego prijašnjih godina”.

Treba reći da je taj komentar prilično ciničan. Jer ako je gledatelja sveukupno bilo manje, a prodanih ulaznica više, onda to znači i da su organizatori svjesno Festival makar za koračić komercijalizirali, pa tako ovaj put nije bilo toliko besplatnih programa kao prije. Naravno da to koliko će i hoće li uopće biti besplatnih programa ponajprije ovisi o proračunu kojim se raspolaže, a znamo da su se novčana izdvajanja za kulturu u gradu Zagrebu drastično smanjila. Pa ipak, počeo se pomaljati dojam, možda prav a možda kriv, kako je riječ o nekovrskoj izdaji onih – riječ je dakako o studentima – uz pomoć kojih je Festival izgradio svoj imidž i koji su ga ustoličili u to što on danas jest – uz Pulu u najveći festival igranoga filma u Hrvatskoj. S druge ga je strane upravo ta

slika gužvastog studentskoga zabavišta dobrim dijelom odmicala od starijih naraštaja. No kojim će putom on ustvari poći, bez obzira što se čini da se djelomično (o) krenuo od svoje vjerne studentske publike, tek ćemo vidjeti.

Što se pak samih filmova tiče tu Festival nepokolebljivo ostaje na istom putu. Evo, nakon osme godine, dosta se dobro ocrtavaju kriteriji izbora. Gotovo su uvijek tu jedan ili dva filma iz bivše Jugoslavije; zanimljivo je opaziti da se često ponavljaju određene države, u pravilu Njemačka, Rumunjska, Velika Britanija, SAD (naravno, u potonjem je slučaju riječ o filmovima nastalima izvan Hollywooda) i one skandinavske – dakako, da ne bi bilo zabune, i mnoge druge, ali ono što je gotovo beziznimno pravilo jest to da je riječ o ljutom artu i uopće filmovima koji se manje ili više odmiču od klasičnoga narativnoga stila – “čista” žanrovska djela u ovih osam godina Festivala mogla bi se izbrojiti na prste jedne ruke. Reći će vjerojatno mnogi da se takvi filmovi mogu vidjeti u multipleksima, i to je istina, ali samo ako je riječ o hollywoodskoj filmskoj proizvodnji, i opet to vrijedi uglavnom za žanrove poput akcijskoga filma, filma strave ili romantične komedije. Inače se veoma rijetko može vidjeti štogod drugo. A to nije osobitost samo zagrebačkoga festivala te zato, nažalost, usprkos sve većem broju kinodvorana i filmskih festivala i dalje ostajemo zaknuti za taj nehollywoodski (i) žanrovski dio filmske proizvodnje.

U takvu, stilski već poznatu programu, svoju je igranofilmsku konkurenciju predobio, po ocjeni žirija,¹ austrijsko-njemački film *Pljačkaš* (*Der Räuber*, Benjamin Heisenberg, 2010), nadahnut zbiljskim događajima i stvarnim pljačkašem banaka Johannom Rettenberge-

¹ Žiri su činili Martin Schweighofer, direktor Austrijskog filmskog odbora, Ludmila Cvikova, direktorica programa Međunarodnog filmskog

festivala u Rotterdamu i Adrian Sitaru, redatelj i producent.



Pljačkaš (Der Räuber, Benjamin Heisenberg, 2010)

rom (Andreas Lust) iz 1980-ih. Riječ je o čovjeku koji je, osim što je bio pljačkaš, bio i vrlo uspješan maratonac. Iako bi se zbog same teme možda moglo pomisliti da se radi o kriminalističkom akcijskom filmu, to je čistokrvni "umjetnički" film. Jer u prvome planu nisu akcija i društvena sredina, nego bezvremeno egzistencijalno stanje (anti)junaka čija karakterizacija ne proizlazi iz radnje, već iz gledateljskih asocijacija. Možda upravo stoga takva vrsta filmova često dovede do krajnje oprečnih reakcija kod gledatelja. Slična se stvar dogodila i švedskom filmu *Razumno rješenje* (*Det enda rationella*, 2009) Jörgena Bergmarka, crnoj komediji koja otvara veoma zanimljivu i provokativnu temu takozvanog skandinavskoga spolnoga oslobođenja: dvoje preljubnika odluče svojim zakonitim partnerima priznati preljub i predlažu im da zajedno žive u istoj kući (da bi stvar bila zanimljivija muški je dio četverokuta ne samo u kolegijalnom i prijateljskom odnosu, nego je preljubnik spasio život svojem depresivnom prijatelju koji se htio ubiti). Argumenti su preljubnikā da je riječ samo o prolaznoj strasti, pa će se ubrzo sve vratiti na staro. A da bi to bilo moguće usuglašuju pravila ponašanja koja napišu

na papir i zakvače za zid. To je film koji je mogao biti o mnogočemu, jer načinje štošta zanimljivo – od utopijske apsolutne iskrenosti, iluzije suvremene zapadnjačke spolne permisivnosti, pa do neodrživosti zajednice bez jasnih i čvrstih, nefluktuirajućih pravila – ali, nažalost, sve su to tek tematske naznake bez prave razrade.

Osim *Razumnoga rješenja* iz Švedske je došao i film *Sebbe* (2010) Babaka Najafija, redatelja koji se, doduše, rodio u Iranu, ali je odrastao u Švedskoj. Sebbe (Sebastian Hiort af Ornäs) je povučen petnaestogodišnji mladić koji živi sa samohranom majkom. Ostali ga vršnjaci redovito „tlače“. Zanimljivo je motriti glavne motive, jer se oni veoma često pojavljuju upravo u skandinavskim filmovima; to su: osamljeni pojedinac na kojem se drugi iz grupe ili tjelesno ili duševno uživljavaju, rasap obiteljskih veza i samohrano majčinstvo. U kontekstu mnogo puta spominjanog skandinavskoga socijalnoga modela, to je vrlo neobično, jer se aludira (i to iznutra) na ni približno idealno funkcioniranje istoga. Kad bi se mjerilo po takvim filmovima, slobodno bi se moglo reći da je nešto trulo i u državama skandinavskim.

Zimska kost (*Winter's Bone*, 2010) Amerikanke Debre

Zimska kost (*Winter's Bone*, Debra Granik, 2010)

Granik također razbija još jedan društveni mit, ovaj put onaj o "američkom snu". Negdje u zabiti Missourija sedamnaestogodišnja Ree Dolly (Jennifer Lawrence) traži nestala oca; on je optužen za ilegalnu proizvodnju opojnih droga i nije se pojavio na suđenju, a kao jamčevinu je založio kuću. Ukoliko ga Ree ne pronađe, sud će kuću konfiscirati. Majka joj je duševno bolesna te se Ree mora skrbiti i o maloljetnoj sestri i bratu. Njezina će potraga pokazati američko naličje i njegove žitelje (koji su klanovski povezani, a osnovna im je djelatnost proizvodnja sintetskih droga) spram kojih su živopisni Matanićevi likovi iz filma *Kino Lika* (2009) pristojna i uglađena gospoda.

Za Zagreb Film Festival moglo bi se reći i da je poznat po tome što ima svoje miljenike. No to, zapravo, nije čudno budući da je riječ o festivalu koji prikazuje debitantske i druge po redu filmove. Pa su tako prikazana dva filma već poznatih nam redatelja. Prvi je *Boy* (2010) Novozelčanina Taïke Waititija, čiji smo prvi film *Orao protiv morskog psa* (*Eagle vs. Shark*, 2007) mogli vidjeti prije dvije godine. U oba je slučaja riječ o simpatičnim i pomaknutim komedijama. No dok se prvi film zabavio

likovima duševnih marginalaca, drugi se bavi likovima društvenih marginalaca iliti vlastitom etničkom zajednicom – Maorima. I to kroz pripovijest o odnosu infantilna oca koji se vraća iz zatvora i njegovih malodobnih sinova Boya (James Rolleston) i Rockyja (Te Aho Aho Eketone-Whitu), koje skupa s nekoliko rođaka odgaja baka jer im je mati umrla. Boy je najgledaniji novozelandski film svih vremena, te slično kao i *Orao protiv morskog psa* sadržava djetinjast, no ujedno i lepršav šarm. Drugi su film *Izmišljene ljubavi* (*Les amours imaginaires*, 2010) Xaviera Dolana koji je prošle godine pobijedio s djelom *Ubio sam majku* (*J'ai tué ma mère*, 2009). Mladi Kanađanin (ima tek 21 godinu) osim što je redatelj ujedno je i scenarist, glavni glumac i producent, kako u svom prvom dugometražnom igranom filmu, tako i u ovom. U središtu su radnje troje likova: Francis (Xavier Dolan) i Mary (Monia Chokri) stari su prijatelji, a Nick (Niels Schneider) mladić je apolonske ljepote kovrčave plave kose. Oboma on postaje neka vrst zrcalne žudnje, fantazma i idealna projekcija njihove želje. Dolan je autor koji ekvilibrira između kiča i *camp*a s očitim darom za vizualno, poetsko i simbolično. Sličan lirski senzibilitet

pokazuje i film *Nevoljena* (*The Unloved*, 2009) poznate britanske glumice (sada prvi put i redateljice) Samantha Morton (1977). To je pripovijest o jedanaestogodišnjoj Lucy (Molly Windsor) koja zbog očeva zanemarivanja i zlostavljanja dospije u dom. U domu upoznaje šesnaestogodišnju Lareen (Lauren Socha), koja joj postaje oslonac poput starije sestre. Iako se bavi socijalnom tematikom, *Nevoljena* se stilski odmiče od sirovog vizualnoga naturalizma kakav obično krasi britanski socijalni film. Nije riječ o mani, već o različitosti. Vrlo zanimljiv debitantski rad.

To bi se cinično moglo reći i za njemački film *Kad ode-mo* (*Die Fremde*, 2010) redateljice Feo Aladag. Jer to je djelo koje će vrlo vjerojatno kod mnogih polučiti željenu reakciju. Ako ga se tako gleda, to je dobar film. U tome je smislu funkcionalan. Jedini je problem taj da je ta njegova funkcija u prvome redu ideološka, premda veoma suptilna. Film je zanimljiv ponajprije zato jer je ogledni primjerak kako u suvremenoj zapadnoj kulturi funkcionira ideologija i propaganda. U prikazu sukoba tradicije i suvremenosti, patrijarhata i ženske emancipacije, slobode izbora i osjećaja sigurnosti unutar zajednice s hijerarhiziranim i učvršćenim pravilima nema ni prave dramatike ni prave političnosti. Pa čak ni detekcije polazišnih političkih tačaka, samo leibnizovska poruka da živimo u najboljem od svih mogućih društveno-ekonomskih sustava, i da zato moramo biti jako, jako sretni.

S druge bih strane kao najdojmljivije filmove izdvojio *Medalju časti* (*Medalia de onoare*, 2009) Rumunja Calina Petera Netzera te *Tilvu Roș* (2010) Srbina Nikole Ležaića. Prvi je i stilski i sadržajno tipičan primjerak onoga što se počelo nazivati "rumunjska škola". Onaj tko u tom pogledu očekuje neke novine mogao bi ostati razočara-

ran. Ali onaj tko se filmu prepusti, vrlo će vjerojatno uživati. Satira i cinizam, topla komika i osobne male tragike seciraju ne samo rumunjsko suvremeno društvo, nego sva suvremena društva koja se nose s traumom socijalističke autoritarnosti i idealizacijom kapitalističke nazoviblagodati. Jedinstven je to amalgam velikih očekivanja i ništa manjih razočaranja smiješan zabavno i duhovito, ali zato ništa manje ozbiljno. *Tilva Roș*, pak, film je koji na prvi pogled na govori o ničem. Bez dramatične radnje prikazuje svakodnevicu dvojice srednjoškolskih drugara u srpskome gradu Boru u istočnoj Srbiji, nekadašnjem velikom rudarskom, metalurškom i industrijskom središtu. Ljeto prije nego što se rastanu (jedan od njih odlazi studirati u Beograd, drugi ostaje u Boru), provode dane izvodeći potpuno besmislene, ali ujedno i infantilne i poprilično autodestruktivne radnje. Ovo je film koji možda najoglednije uprizoruje ono o čem John Zerzan piše u svom eseju *Mladost i regresija u infantilnome društvu*. Jer, kao što isti piše: "društvene institucije – od kojih su mediji samo najočitiji primjer – i same su infantilne i djeluju infantilizirajuće na okolinu. Nije li utoliko potreba za regresijom posve legitiman pokušaj bijega od takve nebudućnosti?"

I za kraj nam ostaje još *Šuma sumarum*, dugometražni debi Ivana Gorana Viteza. To je djelo u prvome redu zanimljivo kao prvi, državnim novcem potpomognut svjesni filmski trash. Kao takav, on jest zanimljiv, ali ni ništa puno više do toga. Poruke su koje on odašilje općepoznate ili klize u negativne stereotipe i klišeje obojane pomalo nacionalistički. Sve u svemu, ovo nam je osmo izdanje Zagreb Film Festivala donijelo nekoliko dojmljivih, par zabavnih i u konačnici, na ovaj ili onaj način, prilično zanimljivih prvih ili drugih dugometražnih igranih filmova.

Janko Heidl

Dokumentarnost i vjerodostojnost

Uz prikazivanje Banksyjeva filma *Uradi i bježi (Exit Through the Gift Shop)*

u dokumentarnom natjecateljskom programu 8. Zagreb Film Festivala, 17–23. listopada 2010.

Jedan od najintrigantnijih filmova prikazanih u dokumentarnoj konkurenciji 8. Zagreb Film Festivala bio je *Uradi i bježi / Izlaz kroz dućan s poklonima (Exit Through the Gift Shop, 2010)* s potpisom tajanstvenog i izazovnog majstora takozvane ulične umjetnosti, osobe čiji identitet nije utvrđen, a javnosti je poznat samo pod pseudonimom Banksy. Raskošan, dinamičan, sadržajno bogat i značajnima slojevit, Banksyjev redateljski prvenac izniman je na svojoj osnovnoj razini “filma kao takva”, a dodatnu pažnju budi informacijama (ili glasinama) vezanima uz njegov nastanak, odnosno, uz Banksyjev stvaralački postupak. Mnogi tekstovi vezani uz film sugeriraju, a neki čak i tvrde, da nije riječ o uistinu dokumentarnom filmu, nego o fikcijskoj konstrukciji kojom je Banksy svoje inteligentno subverzivno i provokativno djelovanje s područja ulične umjetnosti proširio i na filmsku. S obzirom na kontekst Banksyjeva načina rada i njegova predstavljanja javnosti, takva se teza čini lako mogućom.

No, ni jedan od novinara ili kritičara koji smatraju da je riječ o lažnom dokumentarcu insinuuacije ne potkrepljuju kakvim čvršćim dokazom. A poželimo li sami provjeriti jesu li takve objede točne, kakve su uopće mogućnosti da to učinimo, ukoliko za takav pothvat nismo spremni odvojiti nekoliko tjedana ili mjeseci ozbiljnog istraživanja? Jer, ako je vic u tome da je – kako neki smatraju – Banksy sam lansirao crva sumnje u stvarnosnu vjerodostojnost filma *Uradi i bježi*, zacijelo nije propustio lažnim informacijama napučiti najdostupnije informacijske kanale, one internetske. To bi se, da je i ako je točno, besprijeckorno uklapalo u generalnu zamisao Banksyjeva ukazivanja na patvorenost, površnost, ispraznost i manipulativnu prirodu mnogočega u suvremenom kapitalističko-konzumerističkom društvu. Takve okolnosti, koristeći se istim tim sredstvima, a istovremeno im se izrugujući, Banksy i sam vješto koristi za vlastiti probitak i boljitak.

Što god bilo točno, priča o mogućem falsificiranom te-

melju ovoga filma poticaj je za razmišljanje o svojevrsnim zabludama vezanima uz dokumentarnost dokumentarnoga filma uopće. Odnosno, o tome kako nerijetko nije tako lako odrediti nešto naizgled sasvim jednostavno i očito poput toga je li neki film igrani, dokumentarni ili eksperimentalni. Tijekom razvoja filmske umjetnosti i kinematografije filmove dokumentarnoga roda prihvatili smo i naučili im pristupati kao vjerodostojnim bilješkama zbilje, kao nečemu što nije izmišljeno, nego zatečeno u svijetu oko nas. Dokumentarne filmske zgode, bilo narativne, bilo nenarativne, automatski i samorazumljivo ne doživljavamo kao artefakt izmozgan na bazi realnosti, nego kao nešto što postoji u prirodi i društvu bez obzira na prisutnost filmske kamere.

Ipak, takav gledateljski stav donekle je pogrešan, osobito u slučaju onoga što doživljavamo kao “umjetnički dokumentarni film”. Jer, iako je točno da film pojavnu dimenziju zbilje bilježi vjernije od ikojeg drugog instrumenta, on uvijek tu istu zbilju i preobražava, da se poslužimo riječima Ante Peterlića iz *Filmske enciklopedije* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. A autori koji žele više nego tek zabilježiti neki životni fakt, redovito se i uvelike koriste kako tom mogućnošću preobrazbe stvarnosti, tako i činjenicom da su gledatelji “prirodno” skloni povjerovati da je ono što vide u dokumentarnom filmu doista baš tako.

Razlozi za preoblikovanje stvarnosti su raznovrsni: između ostaloga, može biti riječ o želji da se film učini zanimljivijim, katkada su “krive” tehničko-materijalne okolnosti, katkada autor želi jasnije očitovati svoj doživljaj. Prisjetimo se stoga nekoliko poznatijih i indikativnijih primjera. Već jedan od prvih dugometražnih dokumentarnih filmova, *Nanook sa Sjevera (Nanook of the North, 1922)* Roberta Flahertyja, snimljen na Arktiku, djelomice lažira zbivanja na ekranu. Predstavljajući život obitelji Eskima, Flaherty i njegova ekipa nisu naprosto bilježi-

Uradi i bježi / Izlaz kroz dućan s poklonima (*Exit Through the Gift Shop*, Banksy, 2010)

li ono što su Eskimi radili u tom času, na tom mjestu. Umjesto toga, većina je filma nastala kao za kameru izvedena ili odglumljena rekonstrukcija aktivnosti koje su ti Eskimi inače obavljali. Mjesto zbivanja bilo je autentično, kao i protagonisti, pravi Eskimi. No Flaherty je dramski napuhao zbilju nagovorivši ih da divlje životinje love kopljem, kao što su činili njihovi preci, a ne puškama kojim su se Eskimi služili u vrijeme snimanja filma. Naslovnog Nanooka, zatim, tumačio je Eskim drugoga imena, njegove filmske supruge tumačile su Eskimke koje mu nisu bile supruge, iglu u kojem su snimani bio je posebno konstruiran za potrebe snimanja itd. Ali, takvi odmaci od autentičnosti u osnovi ne negiraju realističnost prikazanoga, i kako je poslije govorio Flaherty, filmaš često mora izobličiti stvarnost da bi uhvatio njezin istinski duh.

Unatoč mnogim osporavateljima takva pristupa, on je postao standard prihvatljive, dopuštene manipulacije u dokumentarističkom interpretiranju stvarnosti po kojem je poslije nastala neizbrojiva količina dokumentarnih filmova. Među ostalima, i jedan od najcjenjenijih hrvatskih dokumentarnih filmova, *Od 3 do 22* (1966) Kreše Golika, u

kojem je mukotrpan svakodnevnica radnice sa zagrebačke periferije vjerno rekonstruirana prema zahtjevima redateljskog koncepta. Zadržimo li se među najvišim domaćima hrvatskog dokumentarizma, spomenimo djela Krsta Papića nastala krajem 1960-ih i početkom 70-ih godina (*Kad te moja čakija ubode*, 1968; *Čvor*, 1969; *Nek' se čuje i naš glas*, 1971; *Specijalni vlakovi*, 1972). Kako sam priznaje (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2010, br. 61), Papić je u te dokumentarne filmove unio nezanemarivu količinu igranih, aranžiranih situacija, no izvodili su ih autentični protagonisti i to onako kako bi ih izvodili da su se u njima doista našli.¹

I dok su s jedne strane, želeći pojačati dojam "istinitosti", dokumentaristi svoje dokumentarce obogaćivali barem djelomično igranim sastojcima, s druge su strane neki autori igranih filmova u svoja fiksijska djela naglašeno inkorporirali dokumentarne elemente. U tom pogledu najuspješniji je hrvatski film *Živa istina* (1971) Tomislava Radića. Iako je riječ o igranom ostvarenju, situacije iz života glumice, glavnog lika *Žive istine*, djelomično su reflektirale situacije iz života glumice koja je tumači, Bo-

¹ Svojevrsnom krivotvorenju pribjegavali su čak i autori koji su naizgled snimali čiste zapise stvarnosti. Vratimo li se u SAD, naići ćemo na zanimljiv primjer: *Spavanje* (*Sleep*, 1963) Andyja Warhola, koji ne prikazuje ništa drugo doli jednu osobu koja spava, snimljenu u jednom nepomič-

nom kadru. No, prema autorovim riječima i taj je film bio donekle lažiran – naime, snimljeni materijal kraćeg je trajanja te je umnožen i montažno spojen kako bi se činilo da snimak traje nekoliko sati.

židarke Frajt. U vrijeme premijernog prikazivanja mnogi su pomislili kako je riječ o dokumentarnom materijalu, a takav će dojam steći i današnji gledatelj ukoliko nije upućen u pozadinu nastanka filma. Zabludi, dakako, pomažu i neki svjesni redateljski postupci. Primjerice, baš kao i glavna glumica, glavna se junakinja zove Boža, film je vizualno pomalo neuglađen te strukturiran kao niz isječaka, a ne kao klasična dramska zgodna, što su češće osobine dokumentarnih filmova nego igranih filmova. Također, mnogi su prizori napravljeni istovjetnim "dokumentarističkim" postupkom kakvim se, kao što je spomenuto, u svojim dokumentarcima služio Krsto Papić: protagonisti, među kojima i brojni neprofesionalni glumci, nisu glumili prema zadanom scenariju, nego su pred kamerom interpretirali kako bi se u takvim situacijama baš oni ponašali u stvarnom životu. Prizor kućne zabave, primjerice, nastao je tako da je organizirana prava zabava na kojoj su se sudionici zabavljali, a filmaši su ih snimali.²

Posebno su zanimljivi slučajevi receptivne zamjene dokumentarnoga s igranim, poput prilično bizarnog slučaja s trećeg Zagreb Film Festivala 2005. godine. Tada je u natjecateljski dokumentarni program uvršten ruski film *Prvi na Mjesecu* (*Pervye na Lune*, 2005) Alekseja Fedorčenko, tobožnji dokumentarac koji otkriva kako su Sovjeti na Mjesec stigli prije Amerikanaca, još daleke 1938. godine. Samo po sebi to je bilo neobično, jer *Prvi na Mjesecu* je očito igrani film, doduše izveden u dokumentarnom stilu, ali više kao stilska igra bez stvarne namjere da gledatelje uvjeri da je riječ o pravom dokumentarcu. No sve je postalo krajnje nevjerovatno kada je taj igrani film dobio nagradu za najbolji dokumentarac, tim više što mu ju je dodijelio razmjerno ugledan službeni žiri sastavljen od filmskih profesionalaca, a ne od kakvih amatera.

Razmatrajući ovako *ad hoc* izravnu spregu dokumentarnog s igranim i sivo područje određivanja roda kojem pripada poneki film, svakako treba podsjetiti na prilično svježa ostvarenja, na filmove *Borat: učenje o amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006) i *Bruno* (*Brüno*, 2009), oba u režiji

Larryja Charlesa, no po svemu sudeći nastala autorskom imaginacijom britanskog komičara Sacha Barona Cohe-na. U promet pušteni kao igrani filmovi, i *Borat...* i *Bruno* zapravo su dokumentarci s dosjetljivo upotrijebljenim pomakom. Naime, glavni je glumac, Sasha Baron Cohen, otjelovio izmišljene likove: kazahstanskog novinara Borata u prvom filmu i austrijskog modnog dizajnera Bruna u drugom. Pod tim lažnim identitetima susretao se sa stvarnim ljudima u stvarnim situacijama i inteligentno ih provocirao u duhu osebujnih karaktera svojih junaka, a sve je filmski bilježeno na dokumentaran način. Boratovi, odnosno Brunovi sugovornici znali su da ih se snima, no mislili su da govore s Boratom ili Brunom, a ne s glumcem koji ih glumi te pritom oni sami nisu glumili nego su reagirali onako kako bi reagirali u stvarnosti. Štoviše, to i jest bila stvarnost, ali s jednim izmišljenim likom. Oba su filma, zahvaljujući doduše i prethodnoj Cohen-ovoj popularnosti, širom svijeta postigla ogroman uspjeh, što se gotovo sigurno ne bi dogodilo da ih je distributer promovirao kao dokumentarne. Može se također reći da je zahvaljujući izvanrednom komercijalnom odjeku tih filmova uvelike zanemarena činjenica da je riječ o djelima koja rese mnoge najvrednije vrline vrhunskih filmskih ostvarenja, među kojima su autorska odvažnost i, dakako, izvedbeno majstorstvo. Kao i da je riječ o gotovo jedinstvenom fenomenu da je publika tako zdušno prihvatila filmove koje bi možda najtočnije bilo smjestiti u rod eksperimentalnoga filma.

Gotovo identičnim postupkom dvadesetak se godina prije, no uz manje uspjeha kod široke publike, poslužio američki redatelj Robert Altman. U vrijeme predsjedničkih izbora u SAD-u, u Altmanovoj organizaciji, isključivo za potrebe snimanja filma, za predsjednika se kandidirao fiksijski lik Jack Tanner, kojeg je utjelovio glumac Michael Murphy. Tobožnji predsjednički pretendent i njegov stožer, sastavljen od manje poznatih profesionalnih hollywoodskih glumaca, uistinu su se uključili u izbore i radili sve što rade predsjednički kandidati i njihovi timovi. Filmska je ekipa sve to pratila i ostvarila iznimno zanimljiv spoj dokumentarnoga i fiksijskoga, a redatelj Robert Altman je film i seriju nazvane *Tanner '88* (1988) više

² Godine 1999. oponašanjem postupaka dokumentarnog, ovaj puta amaterskog filma, ogroman su uspjeh ostvarili autori američkog igranog filma strave *Projekt: Vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*) Daniel Myrick i Eduardo Sanchez. Marketinški promišljenim sugeriranjem

da je riječ o dokumentarcu, djelomično su zavarali javnost, te su mnogi gledatelji u kina pohrlili i iz kina izašli vjerujući da su vidjeli autentične snimke posljednjih dana u životu troje američkih studenata stradalih u tajanstvenim okolnostima.



Uradi i bježi / Izlaz kroz dućan s poklonima (Exit Through the Gift Shop, Banksy, 2010)

puta spominjao kao najbolje djelo svoje bogate karijere. U nas, odnosno, “u regiji” sličnim se prožimanjem dokumentarnoga i igranoga već više od tri desetljeća sustavno bavi srpski redatelj Želimir Žilnik, koji je svojim filmovima izgradio jedan od najrelevantnijih opusa takozvane dokudrame, čak i u svjetskim okvirima. U njegovim društveno angažiranim djelima kao što su: *Druga generacija* (1983), *Tito po drugi put među Srbima* (1993), *Tvrđava Europa* (2000) ili *Stara škola kapitalizma* (2009) glavne uloge mahom tumače naturščici, djelomično interpretirajući situacije iz vlastita života, a djelomično sudjelujući u izmišljenim, napola improviziranim prizorima, glumeći ih približno onako kako bi se u njima ponašali kao da su stvarni.

Sve dosad nabrojano moglo bi se okarakterizirati kao umjetnički znatiželjno, inovativno i neklješizirano iskušavanje filmskih mogućnosti s rezultatima u kojima će izvježbanije gledateljsko oko uspjeti barem naslutiti što je dokumentarno, a što igrano, odnosno, da je riječ o nekom, kakvom god, spoju tih dvaju rodova. Uostalom, kad god prepozna dodir igranoga, većina će gledatelja barem podsvjesno podrazumijevati da je riječ o umjetnoj tvorini, filmu koji je barem donekle izmišljen. Isto tako, međutim, većina je gledatelja sklona “pravi” dokumentarac, onaj sastavljen samo od stvarnih dokumentarnih

snimaka, doživjeti kao nepatvorenu istinu. Jer, osim što sama oznaka *dokumentarni film* – koja se rabi i u drugim jezicima – sugerira da je riječ o dokumentu, isto govori i jednostavna elementarna logika – to je tako jer sam na ekranu upravo vidio i čuo snimku točno toga.

No upravo tu se krije, nazovimo je, najpodmuklija moć manipulativnih mogućnosti dokumentarnog filma. Jer čak i kad je sastavljen od potpuno autentičnog materijala i kad sugovornici u njemu doista govore “po duši”, ono što uistinu misle, filmaš može cjelinu uobličiti kako god njemu odgovara. O tome kako dokumentarac može o istoj temi ponuditi jednako uvjerljive, a opet sasvim oprečne stavove, svjedoče dva u približno isto vrijeme snimljena dokumentarna filma o opasnosti globalnoga zatopljenja. Jedan je američki, Oscarom za najbolji dokumentarni film nagrađen film *Neugodna istina* (*An Inconvenient Truth*, 2006) Davisa Guggenheima, koji nas upozorava kako će, ne trgnemo li se žurno, globalno zatopljenje uništiti život na Zemlji. Drugi, britanski (*Velika prevara o globalnom zatopljenju* / *The Great Global Warming Swindle*, 2007) Martina Durkina – u nas premijerno prikazan na četvrtom ZagrebDoxu 2008. godine – tvrdi kako je prijetnja globalnim zatopljenjem izmišljotina jedne interesne političko-industrijske skupine. Oba filma nude izjave i razmišljanja uglednih znanstvenika i stručnjaka, kao i

druge podjednako “čvrste” dokaze vjerodostojnosti teza koje zastupaju.

Možda još zanimljiviji i zorniji primjer manipulativnih mogućnosti dokumentarista jest u tom smislu briljantan francuski film *Tamna strana Mjeseca* (*Opération lune*, 2002) Williama Karela, koji je više puta bio prikazan i na programu HTV-a. U njemu se dokumentarističkim filmskim postupcima dokazuje jedna od brojnih nepotvrđenih teorija zavjere, ona koja tvrdi da čovjek zapravo nikada nije stupio nogom na Mjesec i da je glasoviti snimak spuštanja Apolla 11 na taj planet od 20. srpnja 1969. godine načinjen u filmskom studiju, u organizaciji američkog političkog vrha i tajnih službi te da ju je režirao, ni manje ni više, nego sam Stanley Kubrick. Filmskog gledatelja u to pred kamerom uvjeravaju svjetski poznati američki političari poput Donalda Rumsfelda, Henryja Kissingera i Alexandra Haiga – koji priznaju da su kao aktivni dužnosnici američke vlade i sami sudjelovali u obmani – zatim Buzz Aldrin, pilot Apolla 11, kojega se drži “drugim čovjekom na Mjesecu”, te udovica Stanleja Kubricka, Christiane. Gledajući *Tamnu stranu Mjeseca* teško možemo ne povjerovati u istinitost toga o čemu se govori, jer jednostavno nije moguće, mislimo, da toliko uglednih ljudi o tome laže, kao ni da bi neki naknadni postupak filmaša, koji bi izokrenuo izvorne izjave tako moćnih i utjecajnih sudionika, mogao proći nekažnjeno.

Međutim, kako se na kraju filma pokazuje, sve što smo vidjeli ipak je izmišljotina. Naime, neki od sugovornika pristali su govoriti ono što su ih filmaši zamolili. A drugi su, pak, što je još zanimljivije, u stvarnim intervjuima odgovarali na pitanja koja se nisu odnosila na priču o Apollu 11 i spuštanju na Mjesec. No vještom manipulacijom filmaši su izrezali odgovarajuće dijelove izjava, stavili ih u odgovarajući kontekst i rezultat je bio taj da se činilo kako uglednici pred kamerom ciljano govore to što smo upravo vidjeli. Kako ne bi bilo pravno-financijskih i drugih problema, filmaši su sudionicima naknadno objasnili o čemu se radi, zamolili ih za odobrenje te na koncu samo razotkrivanje prevare uvrstili u film, kao njegov sastavni dio. Načinjen, dakle, s idejom da pokaže krajnju upitnost vjerodostojnosti dokumentarnog filma, prvora-

zredno izvedena *Tamna strana Mjeseca* u toj je namjeri besprijekorno uspjela. Tko god pogleda ovo nedovoljno zapaženo filmsko ostvarenje, vjerojatno će svaki dokumentarni film gledati s više od zrna soli.

Nakon ovog, mogli bismo reći, nesustavnog meandriranja prebogatim temom, vratimo se izvorištu teksta, Banksyjevom filmu *Uradi i bježi*. Pokušamo li, upotrebljavajući samo znanja o filmu, dokučiti je li pred nama stvarni ili fikcijski dokumentarni film, nekoliko će nas osnovnih pokazatelja navesti na pretpostavku da je riječ o stvarnom dokumentarcu. Zadržimo se na dvije bitne sastavnice. Velik dio filma sastoji se od arhivskog amaterskog materijala koji je tijekom petnaestak godina snimao njegov protagonist Thiery Guetta, bilježeci u raznim prilikama aktivnosti zbiljskih i afirmiranih grafitera i uličnih umjetnika. Iako se u današnje vrijeme neograničenih digitalno-računalnih filmskih mogućnosti takvo što može krivotvoriti, odnosno, naknadno proizvesti tako da izgleda autentično, pothvat tolikog opsega zahtijevao bi ne samo golemu stvaralačku maštu, nego i izvedbenu sposobnost kakva se od filmskog debitanta uobičajeno ne očekuje. Zatim, kada bi bila riječ o izmišljenom dokumentarcu, nameće se pitanje tko li je njegov protagonist, Thierry Guetta, odnosno, gosp. Brainwash, sredovječni Francuz nastanjen u SAD-u? Rečeni Guetta je, jednostavno rečeno, uvjerljiv da uvjerljiviji ne može biti. Ako je on fikcijski lik, tko li ga je odglumio? Gdje li se takav glumački genij, pa bio on i naturščik-debitant, krio tridesetak ili četrdesetak godina?

U takvim nagađanjima ostajemo zapravo nemoćni, a na koncu se čini da su jedini koji pouzdano znaju je li *Uradi i bježi*, ili bilo koji drugi dokumentarni film, vjerodostojan ili krivotvoren, isključivo njegovi autori.

Za kraj zaključimo: ako je riječ o lažnom dokumentarcu kojim je Banksy igranim postupcima u svom prvom filmskom redateljskom pothvatu uspio tako velemajestorski obmanuti javnost, onda je nedvojbeno riječ o remekdjelu genijalnog redatelja, jednom od najboljih filmova barem ovoga desetljeća, kao i o jednom od najuspjelijih filmskih eksperimenata u povijesti.

Vladimir Šeput

Problematiziranje međuljudskih odnosa

5. One Take Film Festival – Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru, Zagreb, 18-20. studenoga 2010.

64 / 2010



Nevinost (Inocencia, Ignacia F. Rodóa, 2010)

Osnovan prije više od sedam godina, jedan od posebnijih zagrebačkih filmskih festivala, One Take Film Festival, ove se godine održao jubilarni, peti put. Počevši 2003. s kulturnim ostvarenjem Aleksandra Sokurova *Ruska arka (Ruskij kovčeg, 2002)*, festival je godinu dana poslije postao bijenalni, a ta se praksa održala i do danas. Prepoznatljiv po jedinstvenoj formi snimljenih filmova stvorenih od samo jednog kadra, festival je ove godine bio posvećen svom idejnom začetniku, prerano preminulom filmskom snimatelju i autoru Vedranu Šamanoviću. Tako je festival na večeri otvorenja počeo dvama Šamanovićevim filmovima, desetominutnim *Prolazom za van (2010)*, kojem je on autor zajedno sa svojom suprugom Sanjom, te *Pustarom (2010)* multimedijalnog autora Ivana Faktora, u kojemu je Šamanović bio snimatelj.

U tri dana trajanja festivala u glavnom je programu pri-

kazano 36 filmova, od kojih čak pet dugometražnih. Prvi od kratkih, ujedno i film kojim je konkurencija počela, dvanaestominutno je ostvarenje *Događaj pred bankom (Händelse vid bank, 2010)* švedskog redatelja Rubena Östlunda. Film je osvojio Zlatnog medvjeda u Berlinu, a temelji se na istinitim događajima iz 2006. godine u kojem se prikazuje neuspjeh pokušaj pljačke banke. Iznimno duhovito ostvarenje prepuno je bizarnosti koje se stvaraju oko nespretnih, ali potencijalno opasnih pljačkaša. Brojne polagane panorame, zumiranja i odzumiranja te glasovi u *off*-u dvojice promatrača vješto su uklopljeni u dokumentaristički prikaz događaja. Drugi film, koji je također stigao iz Berlina, djelo je *Gluhoća (Gluhotka, 2010)* ukrajinskog autora Miroslava Slabošpitskija. Snimana kamerom iz ruke, realistična je to priča o mladiću iz doma za gluhonijeme koji bezrazložno biva podvrgnut policijskom

mučenju. Premda sama motivacija policajaca ostaje nerazjašnjena, film je vješto režirana priča bez riječi i glazbe, prikazana u realnom vremenu koja se tematikom hendikepiranosti zbog nedostatka jednog od osjetila približava izvrsnom talijanskom kratkometražnom filmu *Rita Antonija Piazzę i Fabija Grassadonija* (2009), prikazanom na nedavnom Zagreb Film Festivalu.

Među ostalim kratkim filmovima svakako se izdvaja i kanadski film *Zaručnička zabava* (*The Engagement Party*, 2007) Marka Raso. Protagonisti su filma, u kojem ravnopravno sudjeluje osamnaest glumaca, Mike i Leanne koji povodom svojih zaruka odluče napraviti zabavu za najbliže prijatelje. Tijekom prikazanih petnaest minuta zabave na površinu izlaze svi problemi, tajne i frustracije koje sudionici proslave drže u sebi. Međutim, kada na kraju filma spomenutih dvoje protagonista odluče prijatelje obavijestiti o otkazivanju vjenčanja, jer se ne žele zavaravati da su stvoreni jedno za drugo, ostali će likovi, premda u početku ponukani njihovom gestom, zbog svojih slabosti ipak zadržati za sebe kompromitirajuće informacije koje znaju jedni o drugima. Iznimno dinamičnih pokreta kamere i izvrsnih živopisnih replika film u kratkom vremenu uspješno karakterizira brojne likove.

Virtuozna kamera obilježena brojnim vožnjama karakteristična je i za desetominutno španjolsko ostvarenje *Nevinnost* (*Inocencia*, 2010) redatelja Ignacia F. Rodóa. Film prati kutiju nepoznatog sadržaja koju iz isto tako nepoznatog razloga opsesivno želi posjedovati pet različitih protagonista. Tek će na kraju filma gledatelj uvidjeti da je sadržaj kutije beba, pa će u skladu s tim majka, kao posljednji lik u filmu, kutiju i dobiti. Premda vizualno atraktivan film je pun površine i mnogo puta viđene simbolike u kojoj beba u bijelom simbolizira nevinost koju nitko osim majke ne zaslužuje, dok su ostali protagonisti ili odijevani u crno ili prikazani kao dileri, narkomani i luđaci.

Nastao prema kratkoj priči iranski film *Rodendan* (*Roze Tavalod*, 2010) Pashe Rostamija zanimljivo je ostvarenje intrigantna zapleta. Nakon što muškarac čitajući novine upita svoju ženu poznaje li možda čovjeka o kojem novine pišu, ona se neočekivano uznemiri. S obzirom da je prilikom tog pitanja razbila jaja, koja joj trebaju za suprugovu slavljeničku tortu, pošalje njega u dućan dok ona za

to vrijeme u strahu baca sve novine iz stana, bilo da sadržavaju vijesti, književne kritike ili filmske novosti. Film je otvorena kraja u kojem ne saznamo koga je supruga vidjela u novinama i što je bio razlog njezinoj uznemirenosti. Međutim, ostvarenje se može shvatiti i kao alegorija trenutnog stanja u Iranu i straha od njegova autokratskog režima u kojem bi vas poznavanje krivih ljudi moglo dovesti u nevolje. Ipak, problem je filma što naracija protagonistice objašnjava sve ono što vidimo u kadru te to vrlo brzo počne zamarati gledatelja pojačavajući dojam doslovnosti, a ne uspješnog filmskog ostvarenja. Spomenuti problem nije rijedak slučaj u svjetskoj, pa tako ni u hrvatskoj kinematografiji, no ipak, dva hrvatska filma prikazana u ovogodišnjoj konkurenciji *One Takea* uspješno su ga izbjegla. Riječ je ostvarenjima *Crveno i zeleno* (2009) Vedrana Januša i *9. ožujak* (2010) Irene Škorić. Premda se potonji svojom tematikom problematiziranja međuljudskih odnosa, spletki i prijevara uklapa u program ovogodišnjeg festivala (nagrađen je i na posljednjem Festivalu igranog filma u Puli) riječ je tek o osrednjim ostvarenjima koja su prije zanimljiva svojom formom nego sadržajem. Od navedenih pet dugometražnih ostvarenja zasigurno su najzanimljivija, ali i najuspjelija dva, *PVC – 1* (2007) kolumbijskog autora Spirosa Stathoulopoulosa i *Utihnula kuća* (*La casa muda*, 2010) Urugvajca Gustava Hernándéza, oba temeljena na istinitim događajima. Prvi, prikazan još 2007. godine na festivalu u Cannesu, drama je s elementima trilera u kojoj zaplet počinje kada skupina terorista upada na imanje siromašne obitelji te ženi oko vrata pričvršćuje tempiranu bombu zahtijevajući otkupninu u zamjenu za njezin život. Jednako impresivna je i *Utihnula kuća*, također zapažena na (posljednjem) Cannesu. Ona je ostvarena u četiri dana i nakon više od petnaest pokušaja, a snimljena je digitalnim fotografskim aparatom. Radnja se događa u napuštenoj kući u kojoj otac i kći namjeravaju provesti noć, no iznenada se tijekom noći počinju boriti za vlastiti život. U filmu se pojavljuju samo tri lika, a na kraju dolazi do neočekivana razrješenja. U svakom slučaju, i to ostvarenje još je jedan dokaz o važnosti snimatelja u stvaranju ovakvih filmova (ovdje je to Pedro Luque) s obzirom da se zahtijeva iznimna vještina i koordinacija s redateljem.¹

¹ Nije stoga čudno da je jedan od gostiju u kratkoj povijesti *One Takea* 2006. godine bio upravo snimatelj Christopher Doyle, čuven po filmo-

vima koje je radio s Wongom Kar-Waijem i Gusom Van Santom, te je jedno od najvažnijih imena u spomenutoj struci.



Zaručnička zabava (The Engagement Party, Marko Raso, 2007)

Unatoč navedenim ostvarenjima, koja su bila više ili manje uspješno realizirana, Grand Prix festivala osvojio je kratki film *Odlazak* (*La sortie*, 2009) Španjolca Chusa Domíngueza. Film je snimljen statičnom kamerom koja jedanaest minuta snima izlaženje publike iz kina Kubrick dok u pozadini slušamo izjave i monologe filmskih djelatnika o filmovima i kinu te saznajemo njihove stavove i viđenja današnje filmske industrije i kinematografije. Film je ujedno i svojevrsan *hommage* prvom filmu uopće, *Izlasku radnika iz tvornice* Lumière braće Augustea i Louisa Lumièrea iz 1895. godine, ali i nostalgično prisjećanje nepovratno izgubljenog vremena.

Posebnost *One Takea* (uz dakako onu o kojoj govori i sam naziv festivala) bogatstvo je popratnog programa koji uvijek ima jednaku težinu kao i glavni, natjecateljski program. Taj dio festivala nije ograničen formom jednoga kadra, već je najčešće posvećen nekom respektabilnom filmskom stvaratelju, često manje poznatom široj hrvatskoj publici, ali zato iznimno cijenjenom u filmskim krugovima (pa je tako, recimo, prije dvije godine festival posjetio nagrađivani redatelj Carlos Reygadas). Ove je godine glavni gost festivala bio Filipinac Brillante Mendoza te je stoga u popratnom programu *Loading...* na festivalu prikazano

njegovih šest dugometražnih filmova, uključujući i njegovo posljednje ostvarenje *Baka* (*Lola*, 2009) kao i *Kinatay* iz iste godine, u Cannesu nagrađen Zlatnom palmom za režiju. Na festivalu je ujedno prvi put u Hrvatskoj premijerno prikazana nova verzija jednog od najvećih djela njemačke kinematografije, *Metropolis* (1927) Fritza Langa. Verzija s novopronađenim kadrovima od 25 minuta dosad nije bila viđena s obzirom da je film nakon premijere 1927. iz komercijalnih razloga skraćen.²

Učestalost drama ovogodišnjeg *One Takea* pokazuje da su se filmovi u natjecateljskom programu tematski najčešće koncentrirali na univerzalne teme međuljudskih odnosa, bilo da se radi o prijateljskim, obiteljskim ili ljubavnim vezama. Činjenica da je ove godine u službenom programu festivala bilo pet dugometražnih filmova (koji su, što zbog realističnosti prikazivanog, a što zbog praktičnih razloga, u većini slučajeva snimani kamerom iz ruke) vjerojatno nešto govori i o tendencijama u suvremenom filmu i o težnjama njegovih autora koji se sve više okreću eksperimentiranju formom. Kao i dosad, i ove je godine *One Take* bio obilježen ponajprije miješanjem rodova i žanrova, a u nekima od njih autori su unutar zadanog okvira jednog kadra vrlo često uspješno ostvarili originalna ostvarenja.

² Nakon novih otkrića 2008. u Argentini, ova je verzija na Berlinaleu 2010. imala svjetsku premijeru.

Stipe Radić

Obrisi nataloženog vremena

Uz program 8. Human Rights Film Festivala, Zagreb, 6-11. prosinca 2010.

Zaboravljenim hranimo vrijeme, hranimo smrt,
a nezaboravljivo je dar smrti nama,
i u trenutku kad ga primamo,
još smo doduše tu gdje upravo stojimo,
a istodobno smo već tamo, gdje se svijet ruši u tamu.

– Hermann Broch

Ali što je vrijeme kad su prošlost i budućnost
podjednako jasne i mračne?

– John Barth

Autorsko promišljanje kontura koje oblikuju viđenja društvene prošlosti (i budućnosti) podloga je na kojima filmaši često grade svoja djela, nerijetko nadopunjujući očudenost gledatelja njima vremenski stranim, u sadašnjici aplikativnim porukama. Činjeničnost tako često postaje subjektivistički iskoristiva u svrhu propulzivnosti autorove ideje, a biva i nenamjerno manipulirana nužnim autorskim dodirima, poput kadriranja ili montaže. Iz te se potentne tematske eksploatacije razvija pitanje koji je najispravniji i najobjektivniji način pristupanja onome nezaboravljivome, kolektivnom sjećanju povijesti, ako znamo da su njeni temelji, kao i višetisućljetne održavajuće spona, u isti tren podjednako jasne i mračne te ovise prije svega o kontekstualnoj perspektivi procjenitelja, konačnog označitelja. Brojni su autori nudili svoje odgovore u vidu propitivanja stvarnosti ili prošlosti, na tu neodređiviju problematiku filmskog predstavljanja, poput dokumentarnih pokreta 1960-ih ili pak preko ideja hibridizacije filmskog diskursa. Tako, naprimjer, Warren Beatty u romantiziranu biografiju ljevičarskog aktivista Johna Reeda, *Crveni* (*Reds*, 1981), unosi intervjue svjedoka događaja koje film tematizira, a koji svojim osobnim procjenama prošlosti djeluju poput neusklađenog arbitarnog kora, a nekim izjavama osporavaju i samu filmsku priču. Posebno, pak, valja istaknuti pokušaj Petera

Watkinsa da kroz šestosatnu dokumentarno-dramsku evokaciju građanskog ustanka u filmu *Komuna* (*Paris, 1871*) (*La Commune (Paris, 1871)*, 2000) istisne sebe kao autora i u prvi plan postavi osobe koje glume revolucionare, njihove žučne rasprave (koje mahom nisu bile unaprijed scenarijski napisane) o društvenoj nepravdi, koje često pomiču fokus s problema svojstvenih toj povijesnoj epizodi na osobni ili društveno aktualni moment. Propitivanje aspekata autorstva, nesvodivost povijesti i vremenitosti na jednostavna objašnjenja, kao i iscrpno antropološko definiranje vijeka na zalazu, na zadnjem su Human Rights Film Festivalu iskazala tri centralna filma (pogotovo zbog svoje zajedničke dužine od gotovo devet sati): *Aurora* (2010) Christija Puiua, *Materijal* (*Material*, 2009) Thomasa Heisea i *Autobiografija Nicolae Ceausescua* (*Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*, 2010) Andreia Ujice. Osim sitnog veza tematskih sličnosti (poput svjedočenja o urušavanju društvenog projekta ili pak ekspozicija o "banalnosti zla") ta su tri filma čvrsto povezana sličnom, kontemplativnom atmosferom nespokoja postignutom naglašavanjem sitnih svakodnevnih izmjena koje stoje nerazdruživo vezane uz događaje koji su, za pojedinca ili društvo, definirajuće naravi.

Tako u *Autobiografiji Nicolae Ceausescua* svjedočimo djelićima vijeka jednoga diktatora pred smaknućem, u *Materijalu* obrisima društvene (i u njoj prisutne osobne) povijesti viđene objektivom kamere u turbulentnim vremenima, dok u *Aurori* prisustvujemo minucioznoj evokaciji jednog dana u životu običnog čovjeka koji planira ubojstva. Osim idejne i strukturne rigidnosti, autore povezuje tematsko-stilska fascinacija temporalnim, bilo da je riječ o arheologiji osobne ili društvene slikovne i zvučne povijesti kojoj pristupaju Ujica i Heise, ili pak o "skulptiranju" vremena koje protječe, a koje dugim kadrovima postiže Puiu. I dok je *Aurora* stilski minimalistički igrani film dokumentarističkih vrijednosti, situiran u posttranzicijsku



Autobiografija Nicolae Ceausescua (Autobiografija lui Nicolae Ceausescu, Andrei Ujică, 2010)

Rumunjsku, *Autobiografija Nicolae Ceausescua* i *Materijal* predstavljaju brižno montirane izvatke iz *surplus*-nakupine dokumentarnog filmskog materijala koju Ujica crpi iz tisuća sati službenih snimaka Ceausescuove vladavine, a Heise iz osobna arhiva neiskorištenih snimaka koje se fokusiraju na događaje u Istočnoj Njemačkoj s prijelaza iz 1980-ih u devedesete godine.

Ujica već samim naslovom djela sugerira vlastitu amnestiranost kao autora – nastojeći dosegnuti što veću razinu objektivnosti, on ostavlja montirane snimke bez naracije ili ikakvih orijentira, prepuštajući gledatelju moć da iz službenih snimaka diktatorovih govora, sastanaka s drugim državicima ili jednostavne prazničke razbibrige stvara značenja i sudi o povijesnoj ulozi Ceausescua i njegove žene Elene. Ponavljanjem – time i apostrofiranjem – Ceausescuovih gesti, dikcije, državnčkih rituala, kao i izvještane poniznosti i divljenja kojima ljudi obasipaju njegovu pojavu, dekonstruktivističkim se naporom postiže snažna kritična prozirnost diskursa u autoritarnom režimu, ali daje i suptilan psihopatološki obris “nepogrešivog” vođe. I dok su građani u *Autobiografiji*... svedeni na aklamacijske i nasmiješene statiste, u njezinu svojevrsnom dokumentarnom nastavku, *Videogramima revolucije* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), filmu koji je sličnim pristupom Ujica montirao s Harunom Farockijem, gra-

đani zadobivaju obrisne patnjom i bijesom vođenog revolucionarnog mnoštva koje će u konačnici dovesti do rušenja Ceausescuova režima.

Heise u strukturnom pristupu odlazi još dalje od Ujice slažući kriptični mozaik labavo povezanih dokumentarnih sekvenci koje na svojstven način prenose puls vremena, kojima autor dodaje rijetku poetsku naraciju te naknadno snimljene kadrove, od kojih je najefektnije prikazivanje makete grada čiji se detaljizirani plastični mikrokozmos rastvara pred kamerom u svakodnevnim aktivnostima (od seksualnih do nasilnih). Heise time naglašava voajerističku prirodu dokumentarnog filma, koja se kod Ujice dodatno oslikava državnikovim osobnim snimkama koje ga, naprimjer, prikazuju na majčinu pogrebu ili kako (lošije od ostalih) igra odbojku sa svojom svitom. Ipak, takav pristup Ceausescua čini počovječnim, on izlazi iz vlastite sjene strogog demagoga (ili okrutnog državnika) te se na taj način formira pred gledateljima, što uz početno i finalno apostrofiranje njegova saslušanja pred smaknuće zadaje konture tragične ličnosti.

Puiu, pak, polazeći od vremenskog koncepta velikih modernističkih pisaca, poput Virginije Woolf, zauzdava vrijeme u jednodnevan narativni hod, a otuda mu i visoko simboličan naslov filma (“od zore do zore”), u kojemu

njegov glavni junak (kojega sam i glumi) obrise lika zadobiva banalnim, svakodnevnim situacijama, kroz koje prolazi u stanju depsiologiziranog stupora. Slična emocionalna neizražajnost obilježava i glavni lik *Lovca* (*Shekarchi*, Rafi Pitts, 2010) koji, nakon što mu iranske snage reda ubiju ženu i dijete tijekom prosvjeda, kreće u nasilan nasumičan obračun. Ono što osim atmosfere *Lovca* čini parnjakom *Aurori* jest to da su i Puiu i Pitts potpuni autori djela, ali i da nose glavne uloge, što se iščitava kao osobna autorska intervencija kojom se prije svega kroz artistski kanal iskazuje društveno kritični *angst*.

Ustrajavanjem na što neuhvatljivijoj karakterizaciji i motivaciji glavnoga lika Puiu stvara zatvoren i hladan mikrosvijet u kojemu je proplamsaj nasilja apstraktan, slično smjenjivanju neobrazloženih ubojstava u kratkometražnoj političkoj meditaciji *Slon* (*Elephant*, 1989) Alana Clarkea, u kojoj se samoperpetuirajuća petlja nasilja iskazuje serijom dugih *steadicam*-kadrova. Između Puiova se Viorela i gledatelja, gotovo ritualnom, voajerističkom međuigrom, stvara napeta nit sudionitva koja jača dok se film preko epizodnog nizanja situacija i likova, stvarnosnim ritmom i dijalozima, postupno rastvara u *anatomiju ubojst(a)va* koja praktički završava tamo gdje velika Premingerova sudska drama *Anatomija jednog ubojstva* (*Anatomy of a Murder*, 1959) o ubojstvu iz ljubomore/osvete počinje.

Aurora po dužini, autorovu pristupu liku te epizodnoj strukturi utisnutoj u jedan dan dijeli snažne sličnosti i s feminističkim klasikom *Jeanne Dielman* (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975) Chantal Akerman, te *Dilerom* (*Dealer*, 2004) Benedeka Fliegaufa, ali za razliku od njih nema dorađen vizualni prosede, koji se kod Akerman postiže geometrijskom preciznošću, a kod Fliegaufa jancsovski uvijek pokretnim kadrovima. Iako naizgled bez snažnije podtekstualne relevantnosti koja, na primjer, definira *Jeanne Dielman* kao film-koncept, *Aurora* je izrazito suptilno crnohumorno ostvarenje čiji mizantropski humor proizlazi iz zaglušne isprazne komunikacije i pripadne socijalne katatoničnosti glavnoga lika, a u konačnici i iz shizofrene nezainteresiranosti policijske birokracije čiji su akteri gotovo preslikani iz eksplicitnije postavljenog finala filma *Policijski, pridjev* (*Politist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009). Takvu fascinaciju kafkijanskim zapletajima posttranzicijskih institucija Puiu je iskazao i u nimalo laskavom opisu rumunjskog zdravstvenog sustava u svome prethodnome filmu *Smrt gospodina*

Lazarescu (*Moartea domnului Lazarescu*, 2005), koji je također iskazivao izrazitu temporalnu samosvijest te koji uz *Auroru* čini začetak Puiuoove buduće, rohmerovskim i joyceovskim konceptima inspirirane sekstalogije situirane u Bukurešt.

Uz sličnosti antiherojske i suptilno crnohumorne perspektive, koju dijele Ujicin Ceausescu i Puiov Viorel, valja istaknuti i društveni moment u kojemu pratimo rumunjsku svakidašnjicu, od ideologizirane i arhitektonski jednolične četvrtstoljetne povijesti predstavljene Ceausescuovim govorničkim razvojnim optimizmom, punim velikih, ponavljajućih, ali i potpuno obeznačenih fraza i pojmova, do Puiova isprano tmurnog prikaza postsocijalističkog fizičkog i moralnog raspadanja, u kojima se ubojstva događaju kako u garažama luksuznih hotela tako i u radničkim potleušicama uz prugu. Heise u *Materijalu*, shodno tome, pruža komplementaran, kaleidoskopski uvid u istočnonjemačku povijest prevrata, ukrštavajući kroz nekoliko tematskih sekvenca osobnu i društvenu povijest socijalističkog društva u limbu (umjetnikovo trvenje da stvara unutar strogih političkih zadanosti kroz prikaz ostarjelog kazališnog redatelja, gibanje masa na ulicama koje dovodi do bratimljenja ljudi u optimističnom pokušaju spašavanja sustava demokratiziranjem stvarnosti na ulicama i u zatvoru), kao i postsocijalističkog društva na udaru same povijesti (parlamentarna ispovijed političara zbog suradnje sa Stasijem, sukob *skinheada* i ljevičara). I dok se tako u Klugeovu (čija je retrospektiva također prikazana na HRFF-u) igrano-kolažnom prikazu sredine 1980-ih u Zapadnoj Njemačkoj odvija "napad sadašnjosti na ostala vremena" (*Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*, Alexander Kluge, 1985), uvjetovan medijima, tehnologijom te nedostatkom društvene solidarnosti, u Heiseovoj se liberalno-demokratskoj (i sa zapadnom tek ujedinjenoj) istočnoj Njemačkoj početkom 1990-ih događa snažan *udar prošlosti na ostala vremena*.

Materijal, *Aurora* i *Autobiografija Nicolae Ceausescu* dijele i sličan pristup nasilju, koje prezentiraju kao ono što je društveno inherentno, potisnuto, ono što neprestano vrebda da poput lave kroz pukotine Zemljine kore omogući proboj Realnoga iz fasade povijesti. Tako Realno izbija poput ponavljajućeg motiva kroz fugu *Materijala* preskačući vremena (i prije i poslije prevrata), počinjući snažnom afektivnom scenom u kojoj čovjek na koljenima preklinje policijska vozila da ne kreću u sukob sa skvoterima, a ostajući plitko ispod pojavne površine (ulični

Materijal (*Material*, Thomasa Heisea, 2009)

prosvjedi, zatvorski štrajk), da bi u konačnici eksplodiralo u sukobu utaborenih *skinheada* i oku kamere nevidljivih ljevičara. Završna samoironična utiha koju prikazuje Heise dodatno ojačava snagu proboja zatomljene opne ostavljajući osjećaj snažne društvene dezorijentiranosti, čija se zastrašujuća budućnost u dolaženju presijava obrisima nataloženog vremena.

Sličan pristup nudi i *Aurora*, u kojoj Realno izbija u trenutnim prikazima okrutnosti, dok je, pak, samo, nespektakularno nasilje potisnuto u dubinu kadra ili u njegov neuokvireni prostor, slično Hanekeovu pristupu eksploataciji nasilja. Kod Ujice je, osim u scenama Ceausescuova saslušanja, Realno potisnuto, pometeno pod fasadu jednoulja i partijske nepogrešivosti, ali ono i dalje opstoji, prijeteci da izbije kroz pukotine sustava. Dominantna je tako scena u kojoj se na kongresu partije jedan od govornika usprotivljuje Ceausescuovim manipulativnim metodama ostanka na vlasti, ali ga cijela dvorana raspammljenih aparatčika uštkava neprestanim i po nekoliko minuta dugim skandiranjem i pljeskanjem, blokirajući

na taj način proboj Realnoga kroz propagandnu farsu. Suprotnost je saslušanje supružnika, stjeranih stolcima u kut prostorije i vidno potresenih bahatom čvrstinom pučista, kojima prijete dva pravorijeka, onaj nasilan, izveden od strane nervoznog streljačkog voda, ali i onaj povijesni, koju Ujica mudro prepušta gledateljima.

Sva tri filma tako povezuje propitivanje egzistencijalnih i društvenih konzekvenca, prije svega korištenjem opipljive atmosferičnosti te hrabrog pristupa mediju, a zbog kojeg i stoje kao zasebni, a opet povezivi labirinti sitnih fragmenata vremena, slika i zvukova. Pristup sumira sam Heise u jednome od *voice overa* u *Materijalu*: "Povijest nije linearan niz, već hrpa događaja." Filmsko podastiranje te hrpe nezaboravljenog materijala ne nudi nekakva širokopojasna rješenja, pa ni velike pouke, već prije svega priziva refleksiju, promišljanje o vremenu i svijetu koji nas okružuje, kao i o prošlim vremenima (događajima, ljudima) koja su, poput oslikanih stakalaca, pomogla u sastavljanju mozaika sadašnjice.

KINOREPERTOAR

Amerikanac

UDK: 791.633-051Corbijn, A:"2010"(049.3)

(*The American*, Anton Corbijn, 2010)

64 / 2010

Motiv "posljednjeg posla" nesumnjivo pripada obrascima kriminalističkog filma. Tu fabularnu premisu eksploatira i Anton Corbijn u svojem drugom filmu *Amerikanac* koristeći povijesno usta(nov)ljene žanrovske odrednice kao neprijeporan *homage* špageti-vesternu i europskom trileru 1960-tih i 70-tih. Kao i filmovi navedenih žanrova, i *Amerikanac* predstavlja svojevrsan odmak od klasičnog fabularnog stila – riječ je o minimalističkom trileru s elementima filma detekcije, polaganog tempa radnje, malobrojnih dijaloga, smanjene frekventnosti uzročno-posljedičnih događanja i izražene egzistencijalne tjeskobe. Ipak, usprkos naglasku filma na psihičkom stanju protagonista, naracija je linearna i sukladno žanru sasvim predvidljiva.

Poput Corbijnovih videospotova i dugometražnog prvijenca *Kontrola* (*Control*, 2007) i *Amerikanac* je stilski impresivan. I sam renomiran fotograf, Corbijn u suradnji sa

snimateljem Martinom Ruheom svakim sljedećim, najčešće statičnim kadrom, nudi vizualno dopadljive, geometrijski komponirane totale i polutotale kojima samotnog protagonista smješta u dojmljivo okruženje – većinom u predjele talijanske puste pokrajine Abruzzo. Očito takav postupak, sukladno naslovu filma, upućuje na važnost središnje figure – plaćenika Jacka (George Clooney) i doprinosi njegovoj psihološkoj karakterizaciji. Izgleda da je Jack, koji se u Italiji predstavlja kao fotograf Edward, suzdržan, zatvoren i asocijalan poput pomalo samotnog okoliša u koji je smješten. O njemu ne saznajemo mnogo, karakterizacija se uglavnom odvija vanjskim očitovanjima. Ipak, kako se čini, njegova osobnost djelomično je rezultat njegove profesije i njoj pripadajućeg sputavajućeg i pogibeljnog stila života kojega se Jack poštoto želi osloboditi. Štoviše, ne možemo biti sigurni ni da mu je pravo ime Jack. Jedina relativno sigurna soci-

jalna odrednica njegova identiteta jest to da je stranac, to jest Amerikanac. Njegov nacionalni status ironijski je naglašen u prizoru u kafiću gdje Jack naručuje kavu *americano* dok se kao prizorna glazba čuje pjesma *Tu vuò fà l'americano?* (u prijevodu *Želiš glumiti Amerikanca?*) Renata Carosonea iz 1950-tih, upotrijebljenom u sceni još jednog filma s motivom propitivanja (ne)stabilnog identiteta – *Talantiranom gospodinu Ripleyju* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) Anthonyja Minghelle. Osim toga, navedena pjesma služi i kao orijentir k jednoj bitnoj referentnoj točki filma bogatoj intertekstualnim sjecištima. Naime, u jednom od Jackovih posjeta lokalnom baru na televiziji se prikazuje špageti-vestern. Obilježja toga umjetno “američkog” žanra korespondiraju s određenim aspektima Corbijnova filma koji, kako spomenuta pjesma metafилmski sugerira, ima istu tendenciju biti “umjetan”. Ta se korespondencija očituje u prikazu sukoba suprotstavljenih strana i evidentnoj mitologiji stranca, odnosno “čovjeka bez imena”, uloji kojom se proslavio Clint Eastwood, a ovom prilikom okušao George Clooney.

I Jack je u suštini asket upitnog morala, usmjeren na ostvarenje samozadanoga cilja, to jest na svoje umirovljenje, koje se treba dogoditi nakon što napravi specijalnu pušku i dostavi je jednako značenjski praznoj posrednici Mathildi. Pritom nailazi na brojne poteškoće – s obzirom na prirodu vlastita posla brojne ga interesne skupine ne žele vidjeti umirovljenog, već mrtvog. Također, poput mnogih protagonista špageti-vesterna, on svojevrstne saveznike pronalazi u likovima svećenika i prostitutke. S potonjom se romantično povezuje zahvaljujući sličnoj pozicioniranosti na društvenoj margini, dok ga prvotni pronicljivo potiče discipliniranoj provedbi zadaće koje se gotovo religiozno prihvaća. Naime, Jackova predanost, sistematičnost i smisao za detalje pri izradi oružja s alatima dodatno su usporedivi s predanošću samuraja – osamljenih likova Kurosawinih djela poput *Tjelesne straže* (*Yojimbo*, 1961), filma za koji se smatra da je u mnogočemu utjecao na Sergia Leonea i ostale redatelje stila kojime se proslavio.

Međutim, u *Amerikancu* možemo uočiti i intertekstualne poveznice s europskim kriminalističkim filmovima 1960-tih i 70-tih, pogotovo s filmom J.-P. Melvillea sugestivnog naslova *Samuraj* (*Le samourai*, 1967) – gangsterskim filmom izraženog ozračja tjeskobe i neizvjesnosti. Uzgred budi rečeno navedeni je film snažno utjecao i na svojevrstan remake Melvilleova filma, na *Put samuraja* (*Ghost*

Dog: The Way of the Samurai, 1999) Jima Jarmuscha, još jednog redatelja fasciniranog spomenutim žanrom, ironijski ogoljena u njegovim *Granicama kontrole* (*The Limits of Control*, 2009) koje, pak, svojom neizvjesnošću, tajanstvenošću, minimalizmom, ikonografijom i prostornim izmještanjima protagonista-plaćenika sadrže dosta do-dirnih točaka s *Amerikancem*. Izniman utjecaj *Samuraja* na Corbijnov film vidljiv je u paralelizmu formalnih i sadržajnih aspekata koji na naoko objektivan način ostvaruju ugođaj protagonistove tjeskobne izdvojenosti i ranjivosti. Naime, u oba je filma naglasak na plaćenom ubojici kojeg, između ostalog, proganjaju naručitelji. Koliko god likovi Jefa Costella (Alain Delon) i Jacka bili “samurajski” predani, samostalni i hladnokrvni, njihova izoliranost i samoća djeluju kao zatvor iz kojeg nema izlaza. Takvo što je simbolizirano sličnim motivom – u *Samuraju* je indikator Jefove izloženosti ptica u kavezu (koji dominira njegovom asketski uređenom garsonijerom), to jest nje-na uznemirenost, dok je u *Amerikancu* to leptir. Jer osim što je Jack strastveni ljubitelj leptira, on se s tim kukcem nedvojbeno i osobno identificira. Štoviše, to čine i drugi – nakon što Jack prepozna ugroženu vrstu leptira kraj rječice gdje se s Mathildom našao radi dogovora o narudžbi oružja, ona ga počne nazivati gospodin Leptir, kao i prostitutka Clara, njegova novopečena djevojka, nakon što uoči velikog istetoviranog leptira na Jackovim leđima.

Jackova izloženost i ugroženost formalno je uočljiva čestim prikazom i praćenjem njegovih leđa, čime autor učestalo podsjeća publiku na Jackov status lovine. Kada nije sniman s leđa, Jack se nalazi na rubovima kadra, u stalnom osjećaju napetosti i paranoje. Sukob s neprijateljima nije hollywoodski koreografirani, napetost se gradi tihim, osluškujućim trenucima u iščekivanju dvoboja, čiji ishodi ponajprije, sasvim realistično, ovise o slučaju. Dakako, Jack neupitno posjeduje i sposobnosti koje ga čine profesionalcem; Corbijn lako opravdava te predatorske kvalitete naglim zaokretima kamere prema objektima Jackova interesa – eklatantan je primjer prikaz njegova iznenadnog usmjerenja na Clarin lik u šetnji ulicom. Opetovanjima spomenutog postupka narušava se prividno objektivan status kamere te se naznačuje da je sve vrijeme riječ o filmu izrazitog subjektivnog pečata, gdje se subjekt bez teškoća iz lovine pretvara u istinskog lovca, čak i kada se pravi da to nije (njegov fotoaparati nije ništa drugo do penetrativno zureće pomagalo pri detekciji i

kontroli raznih objekata). Poput protagonista klasičnih vesterna, Jack u suštini inkorporira dominantnu i aktivnu kvalitetu funkcije subjekta patrijarhalnog diskursa, tj. sam pogled, čiji je fetišistički objekt pasivna djevojka (Clara). Štoviše, status njegova subjekta ispostavlja se nepokolebljivim tijekom čitave pripovjedne strukture, na što nedvojbeno upućuje pogibija Jackova ženskog pandana Mathilde u bezuspješnom pokušaju ovladavanja pogledom, tj. likvidacije Jacka.

Međutim, Corbijnova dominantnog *macho* muškarca ipak počinje resiti svojevrсна emocionalna i duhovna orijentacija. U tenziji izbora između narcističke “odmetničke” samodostatnosti, bitne sastavnice Jackove profesije, ali i osobnosti i emocionalne/socijalne integracije, on odabire potonje, sve se strastvenije vežući za Claru. Iskrenosti njegovih namjera svjedoči položaj tijela u kojem se ljubavnici često nalaze. U mnogim socijalnim prilikama Jack je često drugima suprotstavljen (kao u sceni upoznavanja Mathilde) ili od drugih odijeljen raznim predmetima (poput sekvence konačne dostave oružja, kada ga u jednom kadru od konobarice vizualno dijeli stup), no s Clarom je češće smješten tako da su okrenuti u istom smjeru (dobar primjer je scena ljubavnog odnosa), a ako su okrenuti jedno prema drugom, zamjetljivo je postojanje fizičke bliskosti. U predvidljivom finalu za vrijeme katoličke procesije on se napokon otvara Clari i nudi joj zajedničku budućnost, nekoliko minuta prije nego što u svojoj nakani definitivno podbacuje, tj. biva fatalno ranjen u konačnom obračunu.

Istaknuti kršćanski patos podupire duboku egzistencijalnu problematiku filma. Iako Jack djeluje kao osoba koja se opire vjeri u odrješenje vlastitih grijeha, na što bi ga i sam grešni otac Benedetto rado naveo, on to zapravo opovrgava potencijalnim usmjerenjem na bijeg iz zločinačke profesije i odlukom o stvaranju ljubavne veze. Međutim, budući da je radnja filma smještena u katoličku sredinu, te ukoliko pratimo konvencije kriminalističkog žanra u kojem plaćenik često na kraju biva “kažnjen” smrću zbog vlastitoga stila života, izgledno je zaključiti da je konačno odrješenje od grijeha moguće samo u onostranosti. Motiv Kraljevstva Nebeskog kao jedinog *happy end*a grešnome ljudskom životu bremenitog patnjom i nejednakim odnosima moći prisutan je od

samoga početka filma, kada u “proročkoj” najavnoj špici Jack realizira metaforu prolaza (vožnje) tunelom u bijelu svjetlost, te na kraju kada izdahne na mjestu koje je Clara jednom prilikom usporedila s rajem. Donekle kritički nadahnut judeokršćanskom ideologijom čini se da Corbijn predstavlja život kao niz muka kojima je uzrok u istoj toj judeokršćanskoj kulturi, patrijarhalnoj inklinaciji k dominaciji i destrukciji, egoizmu i nasilju koje hrani kako društvo tako i pojedinca. Naime, zanimljivo je uočiti da Jack oružje proizvodi u kuhinji, a nosi u predmetima koji se koriste za jelo – bilo to puška u košari za piknik ili meci u kutijici bombona. A ukoliko grešan pripadnik takve kulture odluči nekoj osobi nešto i pružiti, kulturalno se uvjetovano potencira njegov nepremostiv osjećaj ranjivosti za čije je nadilaženje ponajprije potrebna zrelost i hrabrost (dok Jack moli Claru da pođe s njim doslovno je na nišanu). Međutim, konačan ishod je pesimističan jer se prepuštanja ljubavi osuđuju na neuspjeh ili su jednostavno nemoguća, a grijesi iskupljuju smrću, premda je kičast prizor uzdizanja leptira kod krošnje stabla u trenutku Jackove smrti potencijalni indikator nade u mogućnost regeneracije.

Spomenuti patos Corbijnov je kamen spoticanja jer u konačnici predstavlja suviše simplificiran svjetonazor. Naime, Corbijnovu filmu nedostaje dovoljne kritičke snage, suptilne ironije i subverzivne pronicljivosti kojima bi precizno rastvorio brojne značenjske razine. Kada se navedenome nadoda Clooneyjeva nedostatna glumačka ekspresivnost, film polučuje prilično sentimentalni rezultat. Naime, da glumac poput Alaina Delona glumi lik Jacka religijski aspekt filma subverzivno bi navodio gledateljstvo na nevoljku civilizacijski determiniranu identifikaciju s ambivalentnim junakom, takoreći antijunakom, i povlačio za sobom kompleksnije metaforičke implikacije. Delonova savršeno maliciozna, hladna i suzdržana facijalna ekspresija ne može se usporediti s Clooneyjevim pokušajima utjelovljena iste ili slične – njemu nesumnjivo bolje pristaju uloge sličnoga profila, no s mnogo više dijaloga, poput one u *Michaelu Claytonu* (2007) ili u *Syriani* (2005). Ipak, Corbijn nedvojbeno posjeduje mnogo umjetničkog potencijala koji se u budućnosti ima izgleda ostvariti u uspješnim i kompleksnijim režijskim projektima.

Karla Lončar

Che: dio drugi

(*Che Part 2: Guerrilla*, Steven Soderbergh, 2008)

UDK: 791.633-051Soderbergh, S."2008"(049.3)



Najveći problem recepcije dvaju filmova Soderberghove biografske epske cjeline o Ernestu Che Guevari ostaje pitanje humanizma. Naime, ne bi li humanizam u filmu trebao biti "humaniji"? Ne bi li fokalni, naslovni lik trebao biti ljudskiji, individualniji... Mora li revolucionar prikazan u filmu posvema biti "erotski povezan" tek s jedinom ljubavnicom – revolucijom?!

Stvar je medija (ili umjetnosti) kinematografije približiti svoju filmsku temu gledatelju. I ne samo približiti je te učiniti uvjerljivom, već i prenijeti neki stav autora prema predloženoj. Barem ako se postavi neka autorska instanca filma. Soderberghov je autorski stav u *Cheu* (u oba njegova dijela) – subjektivan. Ta kakav bi uopće i mogao biti? Prividni objektivizam i distanciranje od atraktivnijih oblika filmskog zapisa zapravo je u funkciji vrlo angažiranog, pristranog i subjektivnog pristupa svojoj temi. Ako slijedimo vrlo sugestivnu argumentaciju utjecajnog

francuskog filozofa ljevice Alaina Badioua iz njegove knjige *Stoljeće* (*Le siècle*, 2005), onda dileme o ovakvu Soderberghovu pristupu nema. Treba biti pristran, subjektivan, jednoznačan, ako se želi biti revolucionar. Opisujući 20. stoljeće – dakle, ono kojemu je Che Guevara bio i ostao jednom od najprisutnijih ikona – Badiou će reći da se radi o vijeku u kojemu se konačno ostvaruje težnja prethodnog 19. stoljeća "da se utopije realiziraju". Da imaginarno i simboličko prijeđe u Realno. Put prema Realnom, mukotrpan je, krvav, ubojit, smrtonosan... Popločen je dvama svjetskim ratovima, revolucijama, kao i totalitarizmima (nacifašizmom i staljinizmom). U tom stoljeću, jednostavno, nema mjesta individualizmu. Ljudi su u njemu tek materijal za neke više ideje. "Platoničar mnoštvenog" Badiou ovim će idejama pripisati i revolucionarno htijenje. Ideja potire pojedinca. A ako se i govori o pojedincu, onda je on veći od života.

Riskirajući prigovore za preuzetnost ovdje parafraziram najvećeg individualca među filozofima: potrebno je stvoriti *nadžovjeka*. U “prevrednovanju svih vrijednosti” pojedinac je u službi rušenja svih dotadašnjih moralnih, građanskih okvira. A što revolucija, ako ne baš to, zapravo jest? Soderberghov *Che* svjesno je ikona. Svjesno je “lik s majice” (Dejan Durić). Oba dijela filmske sage svjesno (da se ponovim glede napisa o prvome filmu) rekonstruiraju mit. Zašto? Baš stoga što u toj rekonstrukciji iskazuju stav prema stoljeću kao kolektivističkom (Badiou). A ono jest doista takvo, ako izuzmemo njegov neoliberalistički, proturevolucionarni “digitalni” smiraj nakon 1989. godine. Naravno, ovaj su kolektivism kreirali baš pojedinci, recimo Che. Ili Sartre, ili Benjamin, ili Brecht – pojedinci od “kolektivnog formata”. Što, pak, s prigovorima da je revolucionarna egzistencija “dosadna, plošna, nezanimljiva” (Damir Radić)? Legitimna je, ali promašuje bit same stvari – naime, revolucije. Barem u onome dijelu u kojemu se ista vodi oružjem protiv mnogostruko naoružanijeg neprijatelja. U tom je smislu Che mnogo bliži Brechtu negoli Majakovskom, Maou negoli Deng Xiao Pingu, Staljinu negoli Lenjinu. A Soderbergh? Svakako je bliskiji Godardu negoli Truffautu ili Chabrolu. Iz ovog postava slijedi sva “subjektivna hladnoća” i distanciranost fakture *Che*.

Che: dio drugi (Gerila) film je koji govori o tomu što se dogodilo s naslovnim likom Soderberghova filma nakon grandiozne pobjede u oslobodilačkom ratu protiv Batinista režima. U svom je postavu intimniji i patetičnije intoniran od prvoga dijela, *Argentina*. Pravi revolucionar nikada ne završava revoluciju. On je nastavlja uvijek iznova. Za samoga Chea bilo je nazamislivo da uživa povlastice u vladajućoj nomenklaturi. Iz pozicije ministra u Castrovoj vladi on se najprije povlači iz javnosti, a zatim se priprema da ilegalno prijeđe u Boliviju kako bi nastavio svoje revolucionarno poslanje i vodio tamošnje gerilce u borbi protiv diktatorskog predsjednika Barrientosa. *Che: dio drugi* bolji je film od svog prethodnika (premda je film na festivalu u Cannesu 2008. prikazan u cjelovitoj verziji, u kinima je prikazivan kako ga je Soderbergh zamislio, kao dvodijelni film o Cheu na Kubi te o Cheu u Boliviji). Kada dijelim cjelinu Soderberghova ostvarenja u ovome smislu, onda ponajprije mislim da se i u autorovoj namjeri o dvama filmskim dijelovima jedne životne priče krije dublji smisao. Naime, i ljudski se život sastoji od odrastanja, zrelosti, vrhunca životne kreativnosti, da bi

onda počeo postupni pad i razočaranje. Bar je najčešće tomu tako. U slučaju Soderberghove sage o Cheu to je posebice naglašeno. Maskom prurušena, ali i ostarjela figura Benicia del Tora nakon ulaska u Boliviju odaje izmučenost revolucionarnim potucanjima od Konga do Venezuele. Što se, pak, tiče samog medija filma te umjetnosti općenito, priče o padu počesto su inspirativnije od onih o uspjehu. Valjda je tomu tako još od klasičnog razdoblja starih Grka. “Rođenje tragedije iz duha glazbe” (Nietzsche) ovdje je izvedeno kroz tragički usud naslovnog junaka. Sjetni gitarski pasaži glazbe Alberta Iglesiasa i Gustava Leguizamona na samome se kraju filma pretaču u pjesmu *Balderrama* koju emotivno vokalno izvodi Mercedes Sosa. Iz instrumentalne fakture *soundtracka* tragediju može prenijeti tek dionizijski ljudski glas.

Zbog čega je *Che: dio drugi* bolji od *Che: dijela prvog*? Osim gore navedenih tvrdnji o većoj podatnosti ljudske tragike od sreće za umjetnički prikaz, razlozi su i navlastito filmske prirode. Naime, dramaturgija drugog *Che* znatno je razuđenija, a Soderbergh stiže pozornost posvetiti i pojedincima u velikoj “stvari Revolucije”. Mala partizanska gerila, sastavljena kako od Bolivijaca tako i od Kubanaca, kao i pripadnika ostalih latinoameričkih naroda, doista je zajednica koju pokreću stvarni motivi univerzalne nepravde. Prikaz siromaštva bolivijskih seljaka, pak, odslikava tu nepravdu vizualno opipljivo. Kratkim sekvencama/epizodama – poput svađa oko komandiranja, zadataka kopanja rovova ili uzurpiranja zajedničke hrane iz konzervi – autori filma daju dodatnu životnost partizanskoj gerili okupljenoj oko velikog cilja. Sam se Soderbergh, u ulozi snimatelja (pod svojim stalnim snimateljskim pseudonimom Peter Andrews), češće opredjeljuje za totale, ali i njima nasuprotne detalje, kako bi prenio osnovno ozračje filma. A ovo je u *Cheu: dijelu drugom* ponajprije sjetno. Nerazmjernost između revolucionarnih ideala i odbijanja oružane borbe bolivijskih seljaka uzrok je ovog “sjetnog modusa” filmske priče. S druge strane, i pasivna ravnodušnost lokalne komunističke partije podsjeća na izdanu stvar španjolskih republikanaca iz 1930-ih, što je kasnije porodilo pobjedničke blizance kapitalizam i fašizam. I tonus je Guevarinih izjava sada različit. Nakon što je u prvome dijelu govorio o ljubavi povezanoj s nužnim nasiljem, ovdje je prisutan osebujni fatalizam. Obraćajući se ranjenom drugu, on kazuje: “Kako bi doista preživio i pobijedio, moraš živjeti kao da si već mrtav.” Vjesnik smrti u ovome filmu jest žena. Pozna-

ta je to, "kultna" (Radić) revolucionarka Tamara Bunke, ovdje jednostavno – Tania (Franka Potente). Che – koji zarad revolucije napušta suprugu Aleidu i petoro djece – bude nesvjesno izdan od druge žene.

Od likova koji se pojavljuju u drugom dijelu Soderberghove sage treba spomenuti još jednog: francuskog radikalnog pisca Régisa Debraya (Marc-André Grondin) koji je tada bio profesor filozofije u Havani. Pridružuje se Cheu u Boliviji gdje je uhićen i osuđen na 30 godina zatvora, a oslobođen je na intervenciju Jeana-Paula Sartrea i drugih tada utjecajnih intelektualaca. Svoja iskustva prenosi u knjigama koje govore o strategiji gerilskog ratovanja. Zanimljivo, kasnije se ta strategija prenosi u novu disciplinu čiji je Debray začetnik – u mediologiju. U ovom prevratu duha epohe od gerile do medija – od kraja 1960-ih do početka 80-ih – sadržan je i posvemašnji preobrat od stvarne revolucije do njezina medijskog prikaza, "prijenos iz realnog borbe u simboličko kulturnog

artefakta". Otuda Che ostaje kulturnom ikonom, o čemu govori i početak napisa u kojem prikazujem prvi dio filma (u prošleme broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*).

U Soderberghovu filmu pojavljuju se u sporednim ulogama i dvojica glumaca iz hollywoodske A-produkcije: Lou Diamond Phillips igra partijskog komesara Maria Monjea, dok Matt Damon tumači još manju ulogu njemačkog svećenika Schwartza. Kao Soderberghov kamerad on je na taj način dao podršku djelu svog prijatelja. Završna sekvencija izuzetno emotivno poantira film. Cheovo se tijelo prevozi helikopterom uz spomenutu baladu *Balderrama*. Kamera se spušta. Soderbergh nas vraća na ocean gdje mladi, golobradi Che putuje na Kubu. Njegovo zamišljeno lice, zagledano pored kamere, zadnji je kadar u filmu. Sasvim umjerena doza patetike uspjelo zaokružuje Soderberghovo djelo. Kao i u skoro neprevodivu naslovu Markerova filma *Le fond de l'air est rouge* (1977), revolucija ostaje "slobodno lebdeća". Sve je ostalo u ozračju.

Marijan Krivak

Cirkus Columbia

(Danis Tanović, 2010)

UDK: 791.633-051Tanović, D:"2010"(049.3)

Kad se prije nepunih deset godina pojavio njegov dugometražni redateljski prvenac, razmjerno pretenciozna i u određenoj mjeri težična, no neosporno uspjela, zanimljiva i mjestimice dojmljiva antiratna alegorija *Ničija zemlja* (2001), bilo je jasno da je Danis Tanović društveno svjestan i politički angažiran filmaš. Za značenjski dijelom odveć plakatnu priču o trojici pripadnika međusobno sukobljenih vojski koji se tijekom rata silom prilika nađu u rovu negdje na bosansko-hercegovačkom ratištu, na ničijem teritoriju iz naslova, Tanović je 2002. osvojio Oscara za najbolji film s neengleskog govornog područja, a godinu dana prije na canneskom festivalu i nagradu za scenarij. Mladi je redatelj u to vrijeme imao dosta sreće, pa je na valu oskarovskog uspjeha uskoro prionuo vrlo uspješnoj adaptaciji nerealiziranog scenarističkog predloška središnjeg dijela trilogije "raj-pakao-čistilište" znamenitog poljskog redatelja Krzysztofa Kieślowskog i njegova čestog suradnika, scenarista Krzysztofa Piesiewicza. Međutim, unatoč sjajnoj ženskoj glumačkoj postavi *Pakao* (*L'enfer*, 2005) ipak nije ostvario sve krea-

tivne potencijale, za što krivnju manjim dijelom snosi već uobičajeno teatralan nastup Mikija Manojlovića, a većim dijelom činjenica da svi dijelovi dramskog mozaika nisu imali jednaki emotivni naboj te da su se povremeno kretali rubom doslovnosti i banalnosti.

Upravo su doslovnost i banalnost osobine koje će u presudnoj mjeri obilježiti sljedeća dva Tanovićeva filma, najprije psihološku egzistencijalnu ratnu dramu *Trijaža* (*Triage*, 2009), a potom i zasad posljednje i žanrovski većim dijelom srodno redateljevo ostvarenje, romantičnu (pred)ratnu dramu *Cirkus Columbia*. Dok je *Trijaža* dobrotrivijalna i površna, no ne i posve nezanimljiva ekranizacija istoimenog romana američkog novinara i pisca Scotta Andersona, opet naglašeno antiratno angažirana priča o ratnom fotoreporteru koji, oporavljajući se od ranjavanja na bojištu u Kurdistanu, polako shvaća pravu prirodu, traumatičnost i tragičnost događaja u kojima je sudjelovao, *Cirkus Columbia* je slobodna prilagodba približno prve četvrtine cijenjenog istoimenog romana hrvatskog novinara i književnika Ivice Đikića. Nažalost, za



razliku od literarnog predloška, nagrađenog Nagradom Meše Selimovića, Tanovićev je film tek osrednje, površno i prvoloptaško djelo u kojem plakatna simbolika dominira nad pričom, likovima i njihovim intimnim dramama koje u nekim slučajevima otklizavaju u karikaturu.

Kad je 2003. godine prvi put objavljen u izdanju Feral Tribunea, Đikićev je roman gotovo unisono dočekan hvalospjevima. Prozni prvijenac pisca rodom iz Tomislavgrada/Duvna zbog epskog je zamaha, naglašene ugođajnosti i tendencije oslikavanja Bosne i Hercegovine kao arhetipskog (tamnog) vilajeta kojim caruju nagoni, niske strasti i povišena emotivna stanja praćena autodestruktivnošću i dertom, prepoznat kao nastavljatelj pripovjedne tradicije bosansko-hercegovačkih prozaika poput Ive Andrića i Meše Selimovića, s naslanjanjem na magijski realizam Gabriela Garcíje Márqueza. Štoviše, zbog odabrane pripovjedne strategije, konstruiranja likova i njihovih karaktera, zbog koncentriranosti zbivanja i apostrofiranja tragike, kao i zbog spisateljske zrelosti, svojevrsne mudrosti (sveznajućeg pripovjedača, ali i nekih protagonista zasebno, koji izgovaraju rečenice poput: "Nijedan od svjetova nije naš, ali u nekom moramo živjeti", te umije-

ća da i najtragičnije događaje i emotivno najpovišenija stanja prikaže bez patetike ili tek s minimumom iste, roman *Cirkus Columbia* dobio je epitet "starinski". Dakako, ne u mogućem negativnom smislu nekakvog možebitnog konzervativizma, već zbog uspješnog baštinjenja tradicije bosanskih prozaika i njihova tematiziranja neveselih sudbina stanovnika malih mjesta (kasaba) zahvaćenih velikim povijesnim mijenama i odjecima nekih većih drama, u kontekstu kojih se odvijaju intimne i tako ljudske "male" drame, velike, neuzvraćene i(li) nesretne ljubavi, emotivne, karakterne i egzistencijalne mijene zbog kojih se gubi duševni mir i ponekad razum, zbog kojih pojedinci postaju kukavice ili heroji, ubojice ili spasitelji tuđih života, slabici koji će se slomiti na prvom jačem udaru vjetera ili pak stoici koji će na vlastitoj koži spoznati koliko mogu podnijeti i na koje su neslućene žrtve spremni.

Na početku Đikićeva romana neimenovani hercegovački gradić, u kojem je Tanović prepoznao Čapljinu, zatječemo nedugo pred početak ratnih zbivanja 1990-ih. Sve je naizgled mirno, svakodnevni se život odvija uobičajenim ritualima i naoko nevažnim zgodama kroz koje upozna-

jemo središnje protagoniste. Pored dvadesetpetogodišnjeg Martina Buntića, diplomiranog jezikoslovca i povjesničara književnosti, tu su njegov otac Divko, donedavno gastarbajter u Njemačkoj koji se u rodni kraj vratio s privlačnom mladom djevojkom Azrom i sa crnim mačkom Bonnyjem pod rukom, potom Martinova majka i Divkova nekadašnja supruga Lucija, ogorčena i čini se mentalno ne posve stabilna žena s kojom se sumještani ponekad izruguju, pa tinejdžer Janko Ivanda, bistar i emotivan klinac koji će bijeg od vlastitih strahova tijekom rata potražiti u drogi, zatim ponosni Leon Dilber, bivši gradonačelnik i predstavnik "starog sistema" koji će odanost svojim načelima i uvjerenjima platiti prekidom odnosa s kćerkom Majom, dobivenim batinama i naposljetku samoizolacijom, te dobri stari fratar Serafin Bagarić koji će pred smrt intenzivno hedonistički piti, pušiti i čitati pjesme Nikole Šopa. Tu je i Avdo Karahasan, pošten i plemenit narodski čovjek koji se nada da će sve životne nevolje nekako uspjeti pregrmjeti, kao i oni s druge strane: buntovni mladić nadimkom Pivac, koji će se ubojstvima troje Bošnjaka prometnuti u ratnog zločinca, a kasnije i u opasnog poratnog kriminalca, da bi mučen grizodušjem skončao samoubojstvom, potom prijatvorni novi gradonačelnik Ranko Ivanda za kojeg je otrpve jasno da je karijerist, oportunist i "čovjek za sve sisteme", kao i mjesni redikul Andrija Lukač koji će se alkoholu sklonim dangubama Andrijom Jukićem i Afanom Šišićem u nadolazećoj tragediji preuzeti funkciju nekoversnog zbora iz grčke tragedije. A kad Martin nakon kratke i tajne strastvene veze ostavi trudnu Azru, koja će nedugo potom roditi krhku i boležljivu djevojčicu Anku, koju otac nikad neće vidjeti, i lažni spas od ratnog vihora privremeno potraži u Zagrebu, glavni grad Hrvatske pokazat će se kao dekadentna sredina čijim ulicama lutaju psi rata, a na domjencima se zabavljaju licemjerne, elegantno odjevene spodobne koje se kunu u vlastitu civiliziranost i europejstvo, istodobno držeći sasvim prirodnim da oni "dolje" i "manje vrijedni" ginu za njihov mir i sigurnost.

U Đikićevu romanu realnost spretno dobiva premaz márquezovskog magijskog realizma i fatalizma, svjesno se neprestano križa s podsvjesnim, a racionalno s iracionalnim. Ponašanje ljudi ovisi o tome koji vjetar puše, mahala ovako ili onako kroji sudbine i onih koji joj odbijaju pripadati, a čaršija svaku bračnu prijevaru, smrt ili pojavu nekog kao što je Divko Buntić, koji je za pronalaženje nestalog Bonnyja spreman ponuditi visoku nagradu od

dvije tisuće maraka, dočekuje kao dobrodošao razlog za buđenje iz letargije. Odlučivši reducirati broj likova i zbivanja iz opsegom ionako nevelikog Đikićeva romana, dijelom sugestivno realiziranog u epistolarnoj formi, Tanović je romanesknu radnju koja se proteže od 1991. do 1998. godine sveo tek na nekoliko predratnih mjeseci i sam početak ratnih događanja. Možda najzanimljiviji lik romana, isprva petnaestogodišnji Janko Ivanda, koji će kroz rat na traumatičan način ubrzano odrasti, posve je izbačen iz scenarija, a u središte je postavljen Martin koji je u filmu dvadesetogodišnji radioamater. Na početku "demokratskih promjena" 1990. godine Martin sa samohranom majkom Lucijom dočekuje povratak oca Divka, navodnog političkog emigranta koji je prije dva desetljeća pobjegao u Njemačku i ostavio trudnu suprugu, dok mu kao odjek surogat-oce figurira časnik JNA kojeg tumači Svetislav Gončić. Iako u romanu nema ni riječi o navodnim političkim razlozima Divkova emigriranja, u filmu su osobnosti protagonista znatno izmijenjene, no ne i na bolje.

Temeljni problem Tanovićeva uprizorenja romana je površnost, podjednako u odnosu prema nekoherentnoj dramaturgiji s nejasnim vremenskim skokovima, kao i prema likovima dominantno obilježenima klišeima i općim mjestima. Tijekom većeg dijela filma Divko je prikazan kao egoistični i samozivi gastarbajter-povratnik, koji kao simbol dekadentne odrođenosti i otuđenosti svugdje nosi mačka Bonnyja koji mu navodno nosi sreću. Martin, pak, neizbježno asocira na junaka Kusturičina filma *Sjećaš li se Dolly Bell* (1981), jer će zaljublivanje u Azru nagovijestiti njegovo seksualno uvođenje u svijet odraslih. A Lucija je stereotipni simbol plemenitih i požrtvovnih, no nevoljenih i nesretnih hercegovačkih (može i dalmatinskih) žena koje čitav život vole jednog muškarca manje-više nevrijednog njihove ljubavi. Konačno, tu su i podli gradonačelnik koji će vojnu odoru odjenuti "samo da je isproba", nepouzdan prijatelj mladog protagonista koji će ga doslovno i metaforički izdati u prijelomnom trenutku, kao i nostalgična zvučna kulisa s kulturnim hitovima Azre, Haustora i na odjavnoj špici izvrsnom baladom *Sve smo mogli mi* Jadranke Stojaković. Sve likove, njihove u romanu intrigantne osobne drame i složene odnose predočene na pozornici turbulentnih društvenih zbivanja Tanović režira uredno i uglavnom solidno, no mahom šablonski i bez nadahnuća, u nekim trenucima nevjesto baratajući i "bosanskim humorom", barem ona-

kvim kakvim ga on shvaća. Pokraj neelaboriranih transformacija nekih likova, predoslovne simbolike, koja se očituje i u vrlo znakovitom izboru sportskih dresova koje nose neki od njih (pozitivac je tako odjeven u dres nogometnog kluba Velež, a negativac u onaj Dinamov), te ishitrenog i djetinjastog raspleta, za oko zapadaju i određene dramaturške nelogičnosti. Priča tako kao da teče polako, iz dana u dan, no u jednom trenutku protagonisti na televizoru prate rušenje Berlinskog zida, a nekoliko scena poslije granatiranje Dubrovnika. O autorovoj tezičnosti i doslovnosti, o naznakama jugonostalgije te razmjernoj naivnosti i površnosti kojom sagledava rat i njegove uzroke, bez šireg razumijevanja tadašnjih nacionalističkih tenzija u Jugoslaviji, svjedoči i emotivna i donekle katarzična melodramska završnica s mogućom obnovom stare ljubavi u sjeni bombi koje počinju padati na grad. Tu je smisao Đikićeva romana potpuno izmijenjen i iskrljvan, jer vrtuljak u cirkusu koji je u romanu

stigao u grad i na kojem će Divko doslovce spiskati i posljednji novčić da bi na njemu dočekao i smrt, simbolizira potrošeni i promašeni život Martinova oca, njegovu svijest o izgubljenim ženama i sinu, spoznaju o gubitku korijena i zaleđa, pokušaj prizivanja djetinje nevinosti i naivnosti, kao i inatljivo završno suprotstavljanje pogubnom malograđanskom mentalitetu kojem nije mogao ni htio umaknuti. Đikić ne nudi nikakav optimizam, ponajmanje vezan za Divkov lik, ali ni u odnosu na Martina koji u konačnici, obišavši kćerin grob pred povratak u Kanadu, gdje je emigrirao iz Zagreba, shvaća da će mu i probuđeni osjećaji prema Dilberovoj kćeri Maji ostati neuzvraćeni. Opisana naivnost, doslovnost i infantilnost Tanovićeva *Cirkusa Columbije*, njegova trivijalnost, nezgrapna pretencioznost i značenjsko siromaštvo, bjelodano svjedoče o tome da se redateljeva kreativnost nalazi u silaznoj putanji.

Josip Grozdanić

Društvena mreža

UDK: 791.633-051Fincher, D. "2010" (049.3)

(*The Social Network*, David Fincher, 2010)

U prvom redu svakako treba skinuti kapu poslovnoj logici koja mora da je vodila Davida Finchera pri koncipiranju njegova posljednjeg projekta: predložiti film o fenomenu koji već na prvu loptu ima 500 milijuna korisnika (od čega 125 milijuna u SAD-u), pa time i potencijalnih gledatelja siguran je mamac za svakog ulagača. Publika je pohrlila u kina, kritika se u pravilu oduševila, lovorike su pristigle sa svih strana, a film se u trenutku kada ovo pišem natječe za Oscara u zavidnih osam kategorija. Polazeći kako od gornje logike tako i od formalno-kulturalne kritike, vjerojatno najzanimljivije pitanje koje možemo postaviti pri razmatranju toga filma ono je o odnosu između iskustva korištenja famozne društvene mreže Facebook i reprezentacije iste u filmu. Drugim riječima, što nam *Društvena mreža* sadržajno ima reći o fenomenu i iskustvu Facebooka (koji imaju i zemlje koje nemaju ceste, poput Bosne – kako kaže jedan lik), postoje li specifični načini reprezentiranja njegova korištenja i, konačno, koja se ideološka i vrijednosna dispozicija zauzima spram mreže u filmu o njezinu utemeljitelju?

Prva i očigledna primjedba sigurno će biti da se ovdje tek posredno radi o filmu o Facebooku; primarno je to relativno tradicionalna (sudska) drama o njegovu utemeljitelju Marku Zuckerbergu, najmlađem milijarderu na svijetu, koja kroz dvije parnice prati nastanak *web*-stranice koja će postati jedan od najvećih svjetskih brendova. Takav je komentar na mjestu i ne mogu se ne složiti s konstatacijom koja u prvom redu *Društvenu mrežu* drži vrsnom adaptacijom stvarnog događaja. Štoviše, film vješto izvrcē stereotipe o šmokljanima s kojima smo naviknuti suosjećati i čijoj se pobjedi nad nabilđanim, imućnim sportašima obično nadamo. Upravo suprotno, tip koji provodi noći za kompjuterom dok se sportaši, kojima toliko zavidi, zabavljaju s djevojkama, ovdje je lik koji u filmu izaziva najmanje simpatija, prvoklasni samoživni manipulator bolno ljubomorani na svog najboljeg prijatelja. Ipak, upravo on uspijeva zgrnuti milijarde, gazeći pritom preko svojeg najboljeg prijatelja, te preveslati braću Winkelvoss praveći od njih blesane koji vjeruju u nepisana džentlmenška pravila odlažući tužbu tako dugo sve dok zadnja kap ui-



stinu ne prelije čašu. Utoliko su, barem što se tiče filma kao fikcije, kritike upućene Fincheru i scenaristu Adamu Sorkinu da nisu uspjeli uhvatiti duh Harvarda ili, pak, da je karakterizacija Zuckerberga u potpunosti promašena, da ovaj nipošto nije neprilagođeni granični sociopat, zapravo rezultat krivih pretpostavki koje smatraju da film duguje vjernost tim stvarnostima. Fikcijska adaptacija stvarnog događaja ne duguje stvarnom događaju ništa osim, možda, fabularnog kostura. Stoga *Društvenu mrežu* u prvom redu treba shvatiti kao veoma dobar primjer kako ispričati priču i držati publiku zaintrigiranom i zabavljenom čitav film bez prikaza ijednog ispaljenog metka i bez značajnog oslanjanja na specijalne efekte.

Ipak, jednom kada se u tome složimo, ne vidim zašto bi gornja primjedba i čitavi joj sljedeći paragraf osujetila čitanje filma koje velik značaj pridaje već spomenutom problemu reprezentacije Facebooka. Kao prvo, foršpani kojima se film reklamirao, posebice drugi, nižući različite slike Facebooka i komentare popraćene pjesmom *Creep* (koju izvorno pjeva grupa Radiohead) dominantno se bavi načinom reprezentacije korištenja Facebooka. Stoga, imajući na umu funkciju foršpana u čitavoj filmskoj industriji i načina na koji vabe, plijene i usmjeravaju pažnju poten-

cijalnih gledatelja na sugerirani sadržaj filma, možemo govoriti o gledateljskom horizontu očekivanja i njegovu ispunjenju/razočaranju. Kao drugo, film sadržajno ima što reći o Facebooku (što on zapravo jest i zašto bi ga uopće itko koristio), zauzimajući određeni ideološki stav spram te društvene mreže (ovdje se naziru pitanja kulturnog kapitala i poslovne etike) i kao treće, kao što je to primijetila Zadie Smith u *New York Review of Books* ("Generation Why?", 25. studenoga 2010), čini se da iz formalne perspektive film u nekoliko navrata pokušava dočarati iskustvo računalnog programiranja. S time na umu možemo se zapitati i zašto tek reprezentacija iskustva programiranja, a ne i iskustvo korištenja Facebooka?

Reprezentaciji užitaka programiranja posvećene su tri relativno duge sekvence, od čega su dvije konstruirane primarno na efektima paralelne montaže (treću ćemo naći za intervjuja za stažiste, a poentira se Markovim dobrom dijelu ljudi neshvatljivim kompjuterskim žargonom i ništa više shvatljivim zahtjevom da natjecatelji svakih deset linija koda "prerežu" jednom žesticom). Od ove dvije, prva, ona koja prikazuje hakiranje u računalni sustav Harvarda i stvaranje web-stranice Facemash, takoreći je čišća budući da joj narativna funkcija nema toliku težinu kao druga –

gdje paralelno pratimo kako Eduardovu inicijaciju u elitni klub Phoenix, tako i Markovo kontinuirano izbjegavanje Winkelvossovih – ali i jednostavnija, budući da nije isprepletena s prizorima parničenja i tako ne uvodi kompleksnije dijakronijske odnose. Kao takva predstavlja najbolju početnu točku analize reprezentacije uživanja u korištenju računala. S jedne strane, dakle, nalazimo Marka u sobi i njegov britki *voice-over* koji računalnim metajezikom objašnjava kako probiti različite enkripcije, s druge strane, pak, tulum u elitnom klubu Phoenix na koji su u posebnom autobusu dovezene najljepše djevojke s kampusa. Kako Mark napreduje, tako i tulum postaje sve razulareniji, posjetitelji se časte ekstazijem, djevojke su sve oskudnije odjevene, a momci iz bratstva sve pijaniji. Dakako, ne treba zaboraviti industrijsku glazbu Trenta Reznora i Atticusa Rossa koja daje dodatni kontinuitet i jedinstvo ovom montažnom postupku. U konačnici iskustvo programiranja reprezentira se kao naslada formalno ga povezujući sa seksualnim užitkom, opijatima i elitizmom. No paralela se ne uspostavlja tek na formalnoj ravni, već i sadržajno, jer u biti i programer Mark i elitno bratstvo nisu bitno različiti kad se razmotri praksa ocjenjivanja djevojaka. Dok se parovi fotografija djevojaka nižu pred tobože zgubidanima koji noći svojeg vikenda provode pred kompjuterom, odlučujući koja je od djevojaka zgodnija, Phoenix-braća uživaju dok ih cure u donjem rublju zabavljaju ljubeći se i plešući na stolu, pokušavajući tako iskamčiti još koji bod od strogih im sudaca. Ono što je najzanimljivije i gdje treba uočiti odskočnu dasku za ideološku kritiku jest to da se, kako noć odmiče, Markov *link* eventualno nađe na jednom od računala na paralelnoj zabavi. Štoviše, ne samo da se ondje nađe, već se i oko njega skupi dosta ljudi koji i sami stanu birati svoje favorite zanemarujući pritom djevojke od krvi i mesa koje mora da u susjednoj sobi praktički na sebi više nemaju ni krpice.

Analogiju oduševljenja korištenjem specifične računalne aplikacije, koja na neki način preuzima primat nad mogućnošću faktičke seksualne prakse, tj. koja je na neki način uzbudljivija od nje, možemo naći i u Seana Parkera. Parker se u dijegezu uvodi u situaciji “jutra nakon” i zanimljivo je kako se ovaj u poziciji, koja je poprilično povoljna za mogućnost ponovnog seksualnog odnosa, oduševljava nečim potpuno drugim – računalnom novinom po imenu Facebook; upravo će Parker biti ključni apologet Facebooka kada pri kraju filma pod utjecajem kokaina oduševljeno i gotovo proročanski stane objavljivati budućnost društve-

nog života – ovaj će biti digitaliziran, bit će na internetu i doslovno ćemo jednom, kada naš prijatelj objavi slike s neke zabave, i sami moći iskusiti kako je na toj zabavi bilo. Imajući na umu da je Parker u filmu efektivno prikazan kao Markov guru, da se Markovu konceptualnom (ne nužno poslovnom) tretiranju Facebooka kao ideje ne izlažu alternative (njegovo viđenje Facebooka kao prijenosa sveučilišnog iskustva društvenosti na web nitko ne dovodi u pitanje) i da film u biti ne kritizira užitak korištenja računala već ga zapravo uspostavlja, možemo sa sigurnošću reći da je film poprilično blagonaklon društvenom fenomenu Facebooka. Tome u prilog ide i posljednja scena u filmu u kojoj Mark, potaknut komentarom mlade pravnice, pokušava ponovno uspostaviti kontakt s Ericom, svojom bivšom djevojkom (inače potpuno fiktivnim likom), prekid s kojom se postavlja kao dijegetsko i motivacijsko ishodište priče o nastanku mreže. Taj motivacijski okvir u biti je i najslabiji dio filma, vjerojatno najbolje shvatljiv kao svojevrsni ustupak toj ogromnoj mašini koja proizvodi heteroseksualni par, kako brojni nazivaju Hollywood. Na kraju smo filma tako napravili puni krug, pri čemu je Erica uvijek vrebala negdje u pozadini: Mark piše kod za Facemash kao indirektnu osvetu Erici; prvo širenje Facebooka na druga sveučilišta potaknuto je neuspjehom komunikacije kada je susreće prvi put nakon prekida (a ona nije čula za njegov uspjeh s Facebookom na Harvardu), pitanje upućeno Parkeru ne misli li i on na tu neku djevojku koja ga je inicijalno motivirala na stvaranje Napstera sugerira da on sâm stalno misli na Ericu, a u tom smjeru upućuje i činjenica da kroz čitav film Mark nema djevojku, ali i to da svaki put kada se ta prilika pojavi, Erica bilo da se pojavi fizički (nakon seksa u WC-u s Alice) bilo kao mentalna blokada (u klubu s Parkerom i dvjema zanosnim djevojkama). Konačno, kada se razriješe svi prijateljski odnosi (efektivno ostavljajući Marka samog) i pravne zavrzlake oko Facebooka, Mark se okreće pokušaju uspostavljanja “konkretnog” odnosa s Ericom. Dakako, u posljednjim trenucima filma Mark ne dobiva odgovor na svoj zahtjev za prijateljstvom na Facebooku (bilo bi naivno očekivati da će ovaj stići isti tren), no sugestija je da je Facebook uistinu postao medij preko kojeg se stvarni kontakt može ostvariti i da je mreža ta koja omogućava prvi korak u tome da se, kako mu pravica sugerira, prestane truditi biti toliki “šupak”.

Jedino mjesto gdje film nudi alternative što se tiče Facebooka kao ideje pitanje je poslovne strategije i s tim povezanog pravnog statusa kao intelektualnog vlasništva.

No koje god bila preferirana alternativa (generirati novac reklamiranjem ili ne, prikloniti se Marku ili Winkelvossovima u interpretaciji vlasništva nad idejom), film i likovi u njemu jednoglasno zazivaju epitet *cool* kada god pokušavaju opisati što ili kakav Facebook jest. Sve u svemu, čini mi se da je takav relativno jednostavan i poprilično benignan pristup društvenim mrežama propuštena prilika za ozbiljnije i kritičnije promišljanje tog fenomena, posebice ukoliko se na umu imaju koncepti poput nestanka javne sfere i zamjene iste tek privatnim stvarima izvještenima poput prljavog veša svima na vidjelo.

Vratimo se konačno pitanju odsustva pokušaja formalne reprezentacije iskustva korištenja Facebooka. Čini se da postoje četiri moguća odgovora na to pitanje. Prva je opcija da je pitanje pogrešno postavljeno, tj. da ovaj film reprezentacija takva iskustva naprosto ne zanima i da ako se film nećime ne bavi, o tome ni ne treba razglabati. Takav pristup, iako generalno legitiman, u ovom slučaju u kojemu već prije spomenuti foršpan sugerira kako bi takva reprezentacija izgledala, u kojemu formalna rješenja za reprezentaciju relativno bliskog fenomena užitaka programiranja postoje i u kojemu se uspostavlja određeni sadržajni odnos prema ideji Facebooka nije adekvatan zbog toga što sva tri navedena primjera na ovaj ili onaj način impliciraju gornje pitanje kao problem. Druga je opcija da reprezentacija iskustva Facebooka suštinski nije moguća u narativnom filmskom mediju, jer ono pripada iskustvu drugog tipa medija koji se, prema teoretičarima poput Thomasa Elsaessera, bitno razlikuje od filmskog utoliko što Facebook svoju priču priča na nelinearan način i kroz višestruke okvire. Takav stav bi ujedno ustvrdio da mogućnost paralelnog programiranja ne predstavlja nikakav problem već da se, upravo suprotno, zbog termina "paralelno" nešto nalik gore opisanom rješenju njegova reprezentiranja gotovo nameće samo po sebi. U slučaju foršpana koji toliko spominjem istaknut će se da se samo polovicu njegova trajanja posvećuje nizanju slika i izvještaja o "statusu", a zatim slijedi standardna pripovijest. Ove posljednje dvije tvrdnje stoje, no misliti da si narativni film nakon Figgisova *Timecodea* (2000) ne može dopustiti barem nekoliko sekvenci s višestrukim okvirima koji istovremeno prate različite priče čini se potpuno promašenim. Također, govoreći još općenitije, kao što su Bordwell i Carroll pokazali, svakakvi problemi proizlaze iz teoretiziranja o filmu na temelju trenutnih specifikacija

medija. Drugim riječima, ne možemo unaprijed znati koje će se promjene zbiti u mediju filma i koje će se formalne mogućnosti time otvoriti. Treća je mogućnost da formalne reprezentacije iskustva Facebooka zapravo ima. Treba se samo prisjetiti kadar-sekvence kraljevske regate Henley koja formalno odskaka od ostatka filma; nakon kadra koji uspostavlja lokaciju samoj utrci prethodi nekolicina tek prostorno motiviranih kratkih kadrova koji se doimlju poput fotografija iz kakva albuma s Facebooka, slijedi relativno klasična paralelna montaža, no kako utrka odmiče rezovi su sve kraći i opet gotovo da poprimaju karakteristike interaktivnog albuma. Dominantni zvuk koji sve to prati ubrzana je i doslovce elektrizirana verzija Griegova orkestralnog komada *U palači planinskog kralja* koja sugerira elektroničko posredovanje slike, a sljedeća kadar-sekvencica pruža mogućnost dijegetske motivacije da utrku uistinu i jesmo pratili preko Facebooka; naime stanoviti gospodin poručuje Winkelvossovima kako mu je kćer upravo "pratila" utrku preko Facebooka. Ovako argumentirano ovo se doista doima kao reprezentacija iskustva Facebooka, no samo jednog specifičnog tipa – praćenja nekog sportskog događaja koje nije bitno različito od praćenja tog istog događaja preko drugog medija. Štoviše, ono što se čini zanimljivije i pertinentnije samom Facebooku kao konceptu, a čime se i bavi foršpan filma, jest kakva bi bila reprezentacija iskustva stvaranja vlastitog ili čitanja tuđeg profila kao nosioca osobne priče. Na to ne nailazimo u eksplicitnom obliku.

Naposlijetku, odgovor kojemu sam se sam sklon prikloniti sljedećeg je tipa: činjenica da film usprkos drugim formalnim mogućnostima kao narativnu okosnicu uzima format sudske drame (s istina nešto kompliciranijim, ali nipošto novim načinom isprepletanja parnice s prethodnim događajima) kao model narativnog rješenja fabuliranja karaktera i međuljudskih odnosa utemeljitelja Facebooka, implicitno sugerira da sama ta društvena mreža ne pruža radikalno drugačiji način pričanja vlastite ili čitanja tuđe priče. Drugim riječima, tvrdnje da nam profil na Facebooku otvara mogućnost nelinearne narativizacije u biti se svode tek na to da Facebook pruža multimedijalnu potporu još uvijek dobro linearnoj pripovijesti. Na kraju krajeva, dominantni model multimedijalnog linearnog pripovijedanja priče o osobi još uvijek ćemo naći u filmu, a alternativni modeli morat će se dobro potruditi da svrgnu tu hegemoniju.

Mario Sluga

Granice kontrole

UDK: 791.633-051Jarmusch, J."2009"(049.3)

(*The Limits of Control*, Jim Jarmusch, 2009)



Proteklih 30 godina, koliko dijeli njegov posljednji film *Granice kontrole* od igranog studentskog prvijenca *Ne-prekidni praznici* (*Permanent Vacation*, 1980), s Jimom Jarmuschom nije se događalo ništa osobito dramatično. Za to vrijeme snimio je još osam igranih filmova, odigrao cameo-ulože u barem toliko tuđih, podijelio stotine intervjua, ali je, uz kreativne oscilacije, ostao ondje gdje je bio od samog početka – na samoizabranoj poziciji američkog nezavisnjaka koji računa za svoja djela polaže samo ideji arta i svojoj kultističkoj publici. Reakcije na njegov posljednji film su podijeljene, ali ta publika, koja se nekoć zabavljala jezičnim kalamburima američkih autsajdera, subverzijama zapadnjačkog mita i klasične *američane*, nedvojbeno još postoji. Štoviše, spremna je otrpjeti čak i one hermetične poteze koji ga generički udaljuju od ranih eksperimenata naracijom i humornih pikarskih alegorija, kako bi ga, upravo koketirajući sa žanrom, još

više približili njegovoj temeljnoj ideji izvrtnja smisla ili poetizacije besmisla. Poslije metafizičkog vesterna *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, 1995), koji je ideju Zapada odveo do apokaliptičnog ruba, interkulturalnog prizivanja samurajskih duhova i kodova u *Putu samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) te *Slomljenog cvijeća* (*Broken Flowers*, 2005), “melodrame” na cesti bez melosa i bez drame, *Granice kontrole* zasad su najviša točka koju je dosegнула Jarmuschova ambicija da stvarni svijet i logiku (žanrovskog) filma potpuno podredi svojim vizijama.

O tome kako Jarmusch shvaća kategorije “stvarnosti”, “svijeta” ili “žanra” ponešto znamo iz ranijih dana (*Čudnije od raja / Stranger Than Paradise*, 1984; *Pod udarom zakona / Down by Law*, 1986), kada je “diverzijom protiv uzročnosti” (Jurica Pavičić) oponirao filmskom modelu zapadne američke obale. Sada neke ideje i izriječom čujemo već na samom početku osebujne tvorevine koju

bi se uvjetno moglo nazvati gangsterskim trilerom, kada njegov novi "lik sa zadatkom", samotni plaćenik zvan Lone Man (Isaach de Bankolé) prima upute od dvojice posrednika. Na mješavini jezika (opće mjesto Jarmuschovih filmova) odvija se razmjena bizarnih i disfunkcionalnih replika: Lone Man pozorno sluša, jedan agent konspirativno docira, drugi afektirano prevodi, a cijela scena odiše apsurdom iz redateljevih "jednočinki" *Kava i cigarete* (*Coffe and Cigarettes*, 2003). "Posluži se svojom maštom i vještinama. Sve je subjektivno", počinje na kreolskom tamnoputi. "Onaj koji misli da je veći od drugih, mora na groblje. Tamo će vidjeti što je zapravo život. Gola prašina." Protonihilističke mudrosti dobivaju i potkrepu u španjolskom slobodnom prijevodu: *La vida no vale nada*. Uz pokoju konkretnu uputu za obavljanje zadatka i broadwaysko-hollywoodski začim ("Dijamanti su djevojičin najbolji prijatelj"), relativistička pseudofilozofija ipak preteže: "Svijet nema ni središta ni rubova. Stvarnost je proizvoljna prosudba."

Da je stvarnost za Jarmuscha neobvezatna i arbitrarna potvrđuje već ovaj šifrirani "dijalog" u ekspoziciji filma, sastavljen od niza rečenica bez konkretnijeg "informativnog" sadržaja i dramaturškog priveza, nakon kojeg se opravdano nagađa s kojeg će uzletišta, u kojem smjeru i s kojim zadatkom redatelj novi pseudožanrovski zrakoplov ponijeti Lone Mana te hoće li mu za polijetanje trebati putovnica. Amerika za Jarmuscha nije "centar svijeta" još od *Neprekidnih praznika*, koji su zasanjanog newyorškog dangubu Allieja uputili prema mitskom Parizu u potrazi za duhom iz saksofona Charlieja Parkera. Svijet je "rasređen" i njegovim filmološkim aluzijama te filmovima ceste "račvastih staza" nastalima do *Mrtvog čovjeka*, a petodijelno omnibus-putovanje vremenskim zonama u *Noći na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) bilo je i otvorena posveta filmskim ljubavima raštrkanim diljem svijeta. U pohodu globalnim uzorima Jarmusch rado i lako prelazi granice – zemljopisne, kulturalne, jezične, žanrovske, umjetničke – preko kojih se redovito odvija dvosmjerni promet ideja. Slučaj se ponavlja i u *Granicama kontrole*: film se naslovom referira na istoimeni sociopolitički esej američkog pisca Williama S. Burroughsa iz 1975. godine, a ambijentiranjem "radnje" na domovinu Don Quijotea, Dalija, Buñuela i Almodóvara, najnoviju destinaciju Jarmuschova "turističkog" kina.

Prije slijetanja na madridski aerodrom, odakle kreće filmski obilazak La Manchea i Andaluzije, trebalo bi blago ra-

svijetliti pozivanje na Burroughsa. Premda redatelj smatra da je neke njegove teze pregazilo vrijeme (internet) te ističe kako je veza filma s Burroughsovim esejem tek nominalna i arbitrarna, neki izbori u *Granicama kontrole* očigledno su njime nadahnuti. O čemu je stari bitnik zapravo pisao prije 35 godina? Ukratko: o (tada) novim tehnikama mentalne kontrole kojima sustavi (politički, korporativni i koji god drugi), osiguravaju nadzor nad javnošću i podređenima nudeći im sitne koncesije u zamjenu za svoje nesmetano funkcioniranje. Do nestabilnosti dolazi u trenutku kada sustav poželi neograničenu moć i odluči je osigurati fizičkim sredstvima. Burroughs takvu misiju smatra nemogućom i zaključuje: "svaki kontrolni stroj koji pokušava djelovati bez riječi, oslanjajući se samo na vanjsku silu ili fizičku kontrolu uma, vrlo će brzo naići na granice kontrole."

Kakve sve to veze ima s Jarmuschovim depolitiziranim kinom i desetim igranim filmom? Veza je simbolična, ali i supstancijalno poticajna, jer protagonist lažnog trilera – plaćenik o čijoj organizacijskoj pozadini ne znamo ništa – dobiva zadatak da u dobro čuvanoj betonskoj utvrdi sred andaluzijske pustare likvidira Amerikanca (Bill Murray). Ni o njemu ne znamo ništa. Prema fizičkim pokazateljima naslućuje se da je riječ o moćnom šefu neke važne organizacije, a u onih nekoliko desetaka sekunda koliko traje obračunska i jedina "akcijska" scena filma, uspije pokazati i da je drsko samouvjeren: on "zna kako svijet stvarno funkcionira", sve ostalo su tlapnje bolesnih umova. Kada shvati da je fizički kontrolni stroj koji ga štiti ranjiv, već je kasno: egzekutor mu već steže oko vrata žicu skinutu sa stare i slavne gitare nakon što je neprimijećen prošao kroz sigurnosne zidove utvrde. Ono što ni gledatelj ne može vidjeti – provalu u blindirano "gnijezdo", jer mu redatelj to uskraćuje elipsom (svojim omiljenim postupkom još od kulturnog filma *Pod udarom zakona*) – uspjelo mu je, kaže, uz pomoć "imaginacije". Tehnokratski um je svladan onim što najviše prezire – maštom "uma zagađenog glazbom, filmovima, znanošću, boemskim idejama i halucinogenim drogama".

No da bismo doista zaključili kako je ovdje riječ o programatskoj ili sublimnoj osveti Jarmuscha-umjetnika bezličnom tehnokratskom stroju, koji u životu "upravlja" i stvarnošću, a često i umjetnošću, *Granice kontrole* ipak treba odvrtni otpočetak. Prva i neizbježna premisa za takav zaključak pojava je Lone Mana koji, upravo zato što je "lik sa zadatkom", logično raspiruje stanovita žan-

rovska očekivanja. No, prvu iskru takve vrste uzbuđenja Jarmusch odmah zalijeva revizionističkom vodom. Njegov samotni gangster s jedne je strane klasični profesionalac: šutljiv, tajanstven i krajnje (samo)discipliniran. S druge, on je i dendijevski sofisticiran: odijeva elegantna odijela pastelnih boja, prakticira *tai chi* gdje god se za tekne, obilazi umjetničke galerije gdje zadubljeno promatra slikarska platna, sluša Schubertovu glazbu, a poslovne sastanke obavlja na mirnim terasama španjolskih kafića. Dupli *espresso* uvijek naručuje u dvjema šalicama kojima zalijeva papiriće sa šifriranim porukama teklića. Putene užitke odbacuje čak i kada dobije priliku koju mu opetovano nudi obnažena i posvuda gotovo utvarno prisutna *femme* u transparentnom kaputiću (koja nikako ne uspijeva postati i *fatale*). Na pitanja odgovara ekonomično, odrješito, bez geste i mimike. Lone Man uglavnom šuti, pa se njegova interpersonalna komunikacija (važna Jarmuschova tema od prvog filma) svodi na slušanje monoloških ekskursiva kurira od kojih, od postaje do postaje, putujući prema cilju, prima šifrirane poruke u kutiji za šibice.

Umjesto psihologijom i "identitetom" (vidljiva je samo afrička put glumca de Bankoléa), glavni lik "opterećen" je filmofilskim asocijacijama. Poput rečenica i predmeta u *Granicama kontrole* – violine na kubističkom platnu Juana Grisa ili akta iz madridskog Nacionalnog muzeja, koji pojavivši se u jednoj sceni u nekoj od sljedećih dobivaju svoj (de)materijalizirani odraz – Lone Man svojevrsni je *doppelgänger* nekoga ili nečega. Samodisciplina i hladnokrvnost povezuju ga s deset godina mlađim likom Foresta Whitakera iz *Puti samuraja*, ali i s Delonovim osamljenim plaćenikom iz Melvilleova *Samuraja* (*Le samourai*, 1967). Ta intertekstualna jeka što ga okružuje – redateljve izjave pojačavaju je likom Lee Marvina i fabulom *Point Blanka* (1967) Johna Boormana – konceptualne je naravi: baš kao i njegov španjolski kolega Almodóvar, još jedan umjetnički duh koji neizbježno priziva *Granice kontrole*, Jarmusch zamišlja svoj film kao rezonantnu kutiju drvenog glazbala. "Ta glazbala imaju sjećanja", eksplicira prvi teklić zvan Violin (Luis Tosar), a "Svaka odsvirana nota još je u njima, odjekuje u molekulama drva."

U sličnom metatekstualnom ključu, sljedeći posrednici s kojima Lone Man razmjenjuje poruke i ispija kave, pune mnemoničku kutiju filma drugim umjetnostima podupi-

rući Jarmuschov intertekstualni i autorefleksivni koncept. Tilda Swinton (Blonde) svoju epizodu posvećuje filmu (Hitchcocku, Riti Hayworth kao plavuši, Orsonu Wellesu, umnoženim zrcalima u *Dami iz Šangaja / The Lady from Shanghai*, 1947/), izražavajući (dakako, u redateljveo ime) svoju sklonost scenama "u kojima se samo sjedi i priča". Mizanscenska statika jarmuschovskog "putujućeg" kina nastavlja se i u vlaku koji jezdi kroz polja modernih vjetrenjača, dok tajanstvena gospođica Molekula (Japanka Youki Kudoh iz *Tajanstvenog vlaka / Mystery Train*, 1989/) projektu reciklaže dodaje par kapi primijenjene sufističke mudrosti: "Svi smo mi skup pokretnih molekula, koje se vrte u ekstazi. U bliskoj budućnosti potrošene će stvari ponovno postati nove preraspodjelom njihovih molekula." Konačno, Sevilla je mjesto za flamenko i prisjećanja Gitare (Johna Hurta) na poznate boemske prisprodoobe (filmske – Kaurismäki; operne – Puccini), a andaluzijska pustara, gdje putovanje Lone Mana završava, za pohvalu halucinacije i umjetničke mašte: "Istina nije ništa, sve je u mašti. [...] Ponekad je odraz mnogo prisutniji od stvari koja se odražava" (*La vida non vale nada*), zaključuje posljednji u nizu *cameo*-mudraca, svoj i svačiji Gael García Bernal alias Meksikanac.

Glazba, slikarstvo, film, filozofija, boemština, halucinacija, mašta, originali i replike, zracala – svijet u *Granicama kontrole* jedva da postoji izvan tih kategorija. Intertekstualni "odrazi" ni u jednom Jarmuschovu filmu nisu toliko prisutni kao u *Granicama kontrole* – sporog, repetitivnog, cerebralnog i meditativnog djela koje se na čudesan način održava na rubu larpurlartističkog i svakog drugog (be)smisla. Čak su i španjolski krajobrazi, komadići urbanih pejzaža i prepoznatljivije arhitekture (fabuloznom kamerom Christophera Doylea tretirani kao artefakti) preobraženi u metafizičke kulise i glazbenim semplovima ozvučeni kao halucinantni pasaži, kao što su i Jarmuschovi likovi-odrazi koji njima dolaze, prolaze i odlaze poput otjelovljenih filmskih duhova pretvoreni u glasnike ideja nevidljivog umjetničkog uma. Taj um odlučio je obračunati se sa "stvarnošću" u ime imaginacije ili neke svoje artifičijelne, subjektivne stvarnosti. Umjetniku se to pravo ne bi smjelo uskratiti, pa priznamo li da Jarmusch to jest, a da stvarnost protiv koje se urotio objektivno nije bajna, trebali bismo mu dopustiti da katkad bude čudniji i od Jarmuscha.

Diana Nenadić

Machete

UDK: 791.633-051Rodriguez, R. "2010"(049.3)

(Robert Rodriguez i Ethan Maniquis, 2010)



Machete Roberta Rodrigueza (i koredatelja Ethana Maniquisa, montažera i asistenta montažera dosadašnjih Rodrigueзовih filmova) valjda je jedini igrani film nastao iz foršpana. Originalni *Machete*, nazovimo ga tako, foršpan je u trajanju od dvije i pol minute, "prikazan" u okviru filma *Grindhouse* Roberta Rodrigueza i Quentina Tarantina (2007), dok se sam Machete kao filmski lik pojavljuje ovdje, izuzev foršpana, četvrti put – prvi se put pojavio u Rodrigueзовu filmu za djecu *Spy Kids* (2001) te u njegova dosadašnja dva nastavka. Istodobno na neuobičajen način i *remake* i *spin-off*, *Machete* je – nabildan i kao lik i kao film do krajnosti gdje pretjeranost postaje konceptom – krajnji domet koncepta *grindhousea* kakav su zamislili Tarantino i Rodriguez, to jest njihove posвете *grindhouseu* u imitaciji "dvostrukoga" prikazivačkog programa (tzv. *double-feature*). 190-minutni *Grindhouse* izgleda kao cjelovečernji dvostruki program nalik onima u *grindhouse*-kinima u SAD-u 1970-ih: sastoji se od for-

špana za nepostojeći eksploatacijski akcić *Machete*, upozorenja da film koji slijedi nije za mlađe od 18 godina, zatim slijedi cjelovečernji film Roberta Rodrigueza *Planet terora*, kojem "nedostaje" jedna rola (čime se prevladava bezizlazna dramaturška situacija koja do krajnosti dovodi žanrovske klišeje). Potom slijede parodijski foršpan za naci-eksploatacijski film strave *Ženski vukodlaci iz SS-a* (*Werewolf Women of the SS*, u režiji Roba Zombiea, redatelja preratka Noći vještica iz 2007. godine), reklama za jednako fikcionalnu Tex-Mex kantu *Acuña Boys*, kao i parodijski foršpan za još "nadolazećih atrakcija", filmove strave *Don't* u režiji Edgara Wrighta (redatelja parodijskog filma strave *Noć glupih mrtvacu*) i *Thanksgiving* u režiji Elija Rotha (redatelja filmova *Koliba straha*, *Hostel* i *Hostel 2*), novo upozorenje da je film koji slijedi "ograničena pristupa", te cjelovečernji Tarantinov film *Otporan na smrt*. Sve je to digitalno obrađeno tako da imitira ogrebotine i oštećenja filmske vrpce, probleme sa ozvu-

čenjem i slične nevolje nekadašnjih jeftinih kinodvorana. No, u našim je kinima, kao i u većini zemalja osim SAD-a i Kanade, svaki od dvaju glavnih filmova išao zasebno u distribuciju, s obzirom na ograničenost fenomena “grindhousea” na Sjevernu Ameriku. Sam pojam “grindhouse” – od *bump n’ grind dances* (plesovi s vrtnjom bokovima) – izvorno je bio razgovorni izraz za manhattanska kazališta koja su na programu imala varijete, tzv. američku burlesku (mješavinu vodvilja, striptiza i kabareta, što u novije vrijeme kao “neoburlesku” revitalizira primjerice Dita Von Teese), a upotrijebljen je 1943. u filmu *Lady of Burlesque* Williama A. Wellmana, gdje se tim izrazom označava jedan takav varijete na 42. ulici u New Yorku. Asocijativnom vezom izraz se 1970-ih prenio na kinoprikazivački fenomen, tj. na jednako ocvala i dekadentna kvartovska kina u američkim velegradovima, građena mahom prije Drugoga svjetskog rata. Nakon što im je televizija odnijela velik dio gledatelja, a prije dostupnosti filmova za kućno gledanje na videokazetama i kablovskoj televiziji 1980-ih, kao i uslijed promjene socijalne i klasne strukture u okolini (pretvorba starih gradskih četvrti u rasno, klasno i obrazovno miješane, pa i nižeklasne kvartove), ova su se kićena kina specijalizirala za eksploatacijske filmove (europsku pornografiju, hongkongške borilačke filmove, *slasher* horore, *blaxploitation* i sl.), dok se film glavne struje preselio u nove multiplekse, bliže srednjoklasnim stambenim zonama u predgrađu.

Kako to obično biva (i kao na primjeru tzv. *indie*-filma), prikazivačka niša postala je svojevrsnom žanrovskom kategorijom, tj. proizvodni i prikazivački uvjeti postali su žanrovskim prednostima i manama. Velik dio takvih filmova danas je podveden pod oznaku “kultnog” filma, a od “grindhousea” – čiji se fenomen na neki način nastavio 1980-ih na videokazetama sa “žutim titlom” – moglo se očekivati da će oba segmenta, i baza i nadgradnja, ili i forma i sadržaj, biti podređeni specifičnim prikazivačkim uvjetima i načelu jeftine i brze zarade. Odnosno, da će filmovi otkrivati, kao prvo, brzinu i niske troškove produkcije; drugo, da će i kopije filmova biti takve (niske kvalitete i oštećene uslijed neadekvatnih projekcijskih uvjeta); treće, da će i sama poetika filmova odražavati te uvjete. Ovo treće postalo je dakako žanrovskom odlikom, pa su Tarantino i Rodriguez na tri načina odali počast konceptu *grindhousea* u nizu filmova, s vrhuncem u filmskom diptihu *Grindhouse*. Njihovi uvjeti proizvodnje – a pogotovo distribucije i prikazivanja – sasvim su

suprotni onima izvornih *grindhouse*-filmova, pa filmovi poetički ne mogu *odražavati* prva dva elementa; stoga oni *podražavaju* sve troje. Treći, poetički, odnosi se na reduciranu dramaturgiju i karakterizaciju – takvi filmovi i karakterizaciju i fabulaciju rješavaju simplificiranim prečacima, uhodanim scenarijskim, karakterizacijskim i glumačkim klišejima, te je kod Tarantina i Rodrigueza u *Grindhouseu* – pa tako i u *Macheteu* – cijeli dramski sloj filma sveden na žanrovsku ikonografiju, očekivane trivijalne fabularne obrasce, standardnu aktantsku strukturu i shematizirane likove koje se zatim čini *cool* tako da ih se tretira kao kulturni popkulturni materijal, dok se građa ritualizira dovođenjem do ikonografskog i žanrovskog (koreografskoga) ekscesa.

Lažni foršpan *Machetea* u tom je smislu dao sve što je mogao, sa sloganima koje narator izgovara meksičkim naglaskom (“Action. Suspense. Emotion.”; “They just fucked up with the wrong Mexican.”; “If you’re gonna hire Machete to kill the bad guy, you better make damn sure that the bad guy isn’t you!”) popraćenima toliko pretjeranim prizorima da postaju “kul” u svojem žanrovskom i eksploatacijskom ekscesu (svjetlo koje baca križ na svećenikovu glavu; gole grudi – “He gets the women!”). Sam film nije uspio bitno nadmašiti originalni lažni foršpan, već ga samo nadograđuje, počevši od samog naslova filma i imena junaka, njegove antiljepote i neodoljivog magnetizma za ženski spol, zatim dodajući tome nove ikonografske, do srži ogoljene eksploatacijske elemente koji time postaju “kultnim” materijalom, odnosno popularnokulturni materijal kojime se filmski diskurs igra te se to onda naziva postmodernističkim pastišom ili parodijom. Gole grudi iz foršpana postaju gole grudi Lindsay Lohan u njezinoj metafilmskoj, autoreferentnoj ulozi na rubu pornografskog podražaja svedenog na medijski performans (što je inače karakteristično za nju, Paris Hilton i slične “starlete”), a njezino presvlačenje u opaticu igra je s pornografskim fetišem, kao i lik Nje, She (Michelle Rodriguez), koja s povezom na oku postaje ekvivalent jednonoge Rose McGowan koja je u *Planetu terora* odrezanu nogu zamijenila protezom-mitraljezom. Uz Macheteovo tetovirano tijelo i grubo lice u stilu Charlesa Bronsona (eksploatacijski serijal *Death Wish*), seksipilne žene s oružjem i specifičnim odjevnim stilovima (opatica u izvedbi metafilmske starlete, militarni stil revolucionarke, poslovni stil agentice na tajnom zadatku), još jedan fetiš *Machetea* je oružje, pa tako i set od sedam

plakata filma ikonografski najavljuje sve likove: Machetea (Danny Trejo) s cijelom kolekcijom noževa i mačeta pod kaputom, Nju s povezom na oku i mitraljezom, Jessicu Albu (tajnu agenticu imigracijske službe) s pištoljem, Roberta De Nira (korumpirani senator) s dva pištolja, Lindsay Lohan kao opaticu koja vrškom jezika liže glavić pištolja, Stevena Seagala (narkobosa koji vuče konce iz pozadine) s katanom te Dona Johnsona sa šeširo, sunčanim naočalama i nožem. Pritom su Seagal i Johnson svedeni na ikonografske pojave ispražnjene od značenja – osim onog čistog, kao prazne denotacije žanrovskih likova – zbog čega ostavljaju dojam da su koncipirani na višoj razini, kao metalikovi, ironijski kodirani, pa im se shodno tome obojici pri kraju filmske priče daje časno odrješenje, u skladu sa svojevršnim kodeksom časti namrijetim iz vesterna i samurajskog filma, što je također karakteristično za tarantinoidne filmove. No, dok se Seagalovu narkobosu daje prilika da umre časno, u dvoboju s Macheteom, a Johnsonov Van Jackson, vođa pogranične desničarske paravojske koja ubija ilegalne meksičke imigrante, izlazi iz priče kao lik koji je “negativac” bio iz svojih (makar desničarskih, ili – kako on to vidi – patriotskih) dosljednih uvjerenja, upravo činjenica da svršetak filma ne daje oprost De Nirovu liku korumpiranog teksaškog senatora, nego nad njime obavlja filmsku egzekuciju daje naslutiti da je sadržaj *Machetea* zapravo politički, onkraj formalnoga poigravanja s filmskim žanrom ili citiranja i nasljedovanja eksploatacijskoga i populističkog filma, pa i *trash*a. Naime, nakon što prizorom u kojemu se gledatelje navijački pridobiva da simpatizira i motive senatora koji, reklo bi se, kao svaki političar-karijerist na kraju filma mijenja stranu, film dobiva mogućnost da završi – pogotovo nakon časnog ispraćaja Seagalova i Johnsonova lika – na noti lake zabave, fabula ipak doživljava preokret i upušta se u satisfakcijsko upucavanje senatora (presvučenog i zamijenjenog za meksičkog imigranta u noćnom prebjegu preko granice), čime se odlučuje za jaku političku poentu.

Upravo je političko kao pravi sadržaj Rodriguezova filma, prikriiven pod površinskom formom eksploatacijskog filma, najvažniji element iznenađenja u artikulaciji njegova izlagačkog diskursa. Naime, politički film shvaćamo i danas u oblicima kojima je on mišljen i artikuliran krajem 1960-ih i 70-ih; luk političkoga filma proteže se od talijanske kinematografije toga doba preko Costa-Gavrasa pa do nedavnijih “iračkih” ratnih filmova Paula Haggisa,

Kathryn Bigelow, Briana De Palme, Roberta Redforda, Gavina Hooda i drugih suvremenih hollywoodskih odjeka nekadašnjih “vijetnamskih” filmova Olivera Stonea, Michaela Cimina, Briana De Palme i drugih. *Machete* dakle u potpunosti ignorira političke naracije kako ih je postavljala ta linija filmova, odnosno politički film shvaćen bilo kao žanr bilo kao svojedobna tradicija svjetskoga filma koja se nametnula kao narativni obrazac za kasnija ostvarenja. Političko je u *Macheteu* također predočeno direktno, borbeno i stripovski: sve počinje govorom De Nirova senatora McLaughlina, u izvanrednoj parodiji televizijskih političkih i predizbornih nastupa (u *Macheteu* se vidi i vjerojatno najparodičniji predizborni politički reklamni spot ikad viđen na filmu, gdje se politički diskurs o imigrantima kao štetočinama dovodi do ridikulozne krajnosti), da bi se nastavilo preko izravnih političkih eksplicacija koje iznose She, Seagalov narkobos Torrez, senatorov pomoćnik, kriminalac-biznismen Booth (Jeff Fahey), Albina agentica Rivera i drugi likovi.

Ako se *Macheteov* filmski diskurs odijeva u ruho eksploatacijskoga niskobudžetnog filma, odnosno ironijski koristi njegove izlagačke i karakterizacijske forme, to je upravo da se steknu jake izlagačke pozicije za ove političke poruke. U trivijalnim žanrovima, tj. u onim žanrovskim djelima koji neskriveno slijede shematske forme, recepcijski užitak proizlazi upravo iz redundancije, iz viška značenja svedenoga na prazne označitelje, žanrovske strukture i ikonografska mjesta – koreografirane samurajske borbe, borilački prizori, do teatralnosti koreografirani dvoboji i troboji u špageti-vesternima Sergia Leonea ili neplauzibilna i pretjerano krvava odsijecanja ekstremiteta u filmovima strave postaju stilski ekscesi koji su sami sebi svrha, odnosno užitak postižu upravo svojom ekscesivnošću i svedenošću na žanrovski i stilizacijski obrazac. U takve ispražnjene označitelje može se dakle upisivati samo užitak igre u žanrovskim strukturama. Ono gdje *Machete* to uzima kao svoj kritički i politički potencijal jest upravo pojednostavljena psihologizacija likova i motivacija njihovih postupaka, odnosno korisna upotreba česte pojave da u “lošoj” žanrovskoj i zabavnoj umjetnosti (književnosti, stripu, filmu...) likovi verbaliziraju svoje postupke ili objašnjavaju jedni drugima ono što se dogodilo (tako da konzumenti to shvate), ono što likovi ionako sami već znaju, ali se zbog neuspjeha da se kazivanje (*telling*) zamijeni prikazivanjem (*showing*) to izravno verbalizira. Ti tzv. infodumpovi, karakteristični

napose za negativce (tzv. *villain speech*, čest u superhe-rojskim stripovima), stavljani su u *Macheteu* u usta skoro svakog negativca, a služe kao politički govori iz kojih se saznaje da senator pod krinkom domoljublja propagira antiimigracijsku politiku ne radi zaštite nacionalnog bića i čistog tijela nacije, nego radi zatvorenih granica, što onda pogoduje narkobosu, jer zatvorene granice znače kontrolu tržišta drogom, više cijene i monopol na tržištu. Da, u Rodriguezoj političkoj optici stvari jesu baš tako jednostavne, ali i tako postavljene, one nisu daleko od istine. *Machete* pokazuje da nema domoljublja ni ideala, nego da je biračko tijelo, onaj "prosječni" građanin, uvijek zaveden i medijski indoktriniran lažnim velikim pripovijestima o zamišljenoj zajednici, čistim i sigurnim ulicama grada bez imigranata, našim radnim mjestima, dok u pozadini mehanizme nacionalizma pokreće uvijek neki kapital koji se želi oploditi. Naspram tih i takvih negativaca, pozitivci su idealisti – osamljeni meksički osvetnik (*vigilante*) koji malo govori, za razliku od negativaca čija su usta ispunjena infodumpovima – uostalom, "Machete don't text", "Machete improvises" – svećenik, *padre* (Cheech Marin), koji nema problema sa savješću kada treba sačmaricom pomoći čovjeka iz naroda (njegov je slogan, citirajmo i to, "God has mercy, I not"), tajanstvena She koja je romantizirana predvodnica tajne, podzemne proletersko-imigrantske revolucije koju će povesti potlačeni i deprivirani američki građani drugog reda.

Machete se tako nadaje kao ljevičarski, antisistemijski, pa i revolucionarni film koji udara iz neočekivanoga pravca, film koji nas vraća na ideju Stuarta Halla o popularnoj kulturi kao autohtonom izrazu radničke klase i o subverzivnom potencijalu te kulture. "Nema politike u konzumerističkom raju, nema ni političkog filma u multipleks-svijesti", primijetio je Marijan Krivak u knjizi *Film... politika... subverzija?*, a *Machete* je upravo pokušaj da se to promijeni – udarac na sistem iznutra, politički subverzivan film koji, da bi se održao unutar ideologiziranog studijskog sistema i multipleksa, oblači ruho eskapističkog, trivijalnog, postmodernističkog žanrovskog pastiša, posvete osvetničkim filmovima i ekscesivnog uživanja u žanrovskim stilizacijama. Dapače – da parafraziram Dicka Hebdigea – *Machete* ne oblači ruho eskapizma da bi se održao u sistemskoj, hollywoodskoj praksi: on radi puni krug, tj. supkulturnu praksu (ovdje: eksploatacijski film), izvorno hallovski izraz "donjih klasa", kojoj je sistem brzo nametnuo robni oblik, uzima *natrag* i preobraća ga ne

u objekt kulturne nostalgije (što je bio slučaj s ranijim Tarantinovim filmovima), već u protuhegemonijski registar subverzivne supkulturne prakse. Možda se upravo u tome nalazi kritički potencijal ovoga filma koji vidi – kako bi htio i Hall – popularnu kulturu kao područje borbe (i radi na širenju toga područja borbe). Eksploatacijski eksces koji od gledatelja zahtijeva susprezanje nevjerice sukladan je društvu spektakla, a *Machete* nas vraća na zaboravljenu činjenicu da film nije uvijek držan za artikulaciju stvarnosti, konstrukciju plauzibilnoga, istinosličnoga filmskog svijeta. Produkcijску dominantu filmske povijesti (npr. Hollywooda od 1950-ih do 80-ih; ili australskog novog vala, kako pokazuje dokumentarni film *Not Quite Hollywood* iz 2008. godine) činili su upravo eksploatacijski filmovi, filmovi s viškom užitka, filmovi koji su naglašavali svoju performativnost i fikcionalnost, čin predstave i čin prikazivačke iluzije, filmovi za koje je publika – primjerice u *grindhouseu* i svakom tipu eksploatacijskoga filma, kao i danas kod najnovijih hollywoodskih ekstravagancija bez prave priče i likova, ali zato bliske videoigrama i s 3D efektima – sve vrijeme gledanja znala da je riječ o pukoj zabavi, filmu atrakcija u kojem junak uvijek ima desetke metaka u bubnju pištolja, da se ruke režu, krv štrca, a žene skidaju "kao na filmu". Višak proizvodi užitak, a *Machete* je možda film koji pokazuje da krivo pamtimo povijest filma ili pogrešno smatramo da kroz popularne fikcije ne može doći do političke artikulacije. Svakodnevni odlasci u kino, a kasnije i do videokluba, filmovi sa Stevenom Seagalom ili Chuckom Norrisom možda su prava gledateljska i recepcijska povijest filma za prosječne gledatelje popularnoga filma; vjerojatno su ponajprije tek eskapizam, ali, eto, u njih se lako može ukodirati i politička, pa i subverzivna poruka, koju će sistem propustiti pod krinkom zabave. Ako ništa, *Machete* dokazuje da je Seagal *uvijek* na filmu nastupao autoironijski, odnosno da je tarantinovski stilski eksces ovog filma standard u takvom tipu filma: autori i glumci eksploatacijskih filmova uvijek su nastupali autoironijski, svjesni kakav tip filma rade, a može se tvrditi da nema ni gledatelja koji nisu osvijestili to ironijsko kodiranje – uživanje u višku atrakcija i spektaklu obilja postaje čin gledalačkog uživanja u samom filmskom činu prikazivanja. Kroz takve strukture užitka (suprotne užitku u fikciji koji stvara njezina istinosličnost i moć uvlačenja, odnosno identifikacije s likovima) može se, ma koliko popularni tekstovi tih filmskih naracija bili denotativni, odvijati po-

litička artikulacija – potlačeni će ustati, na kraju *Planeta terora* stvorit će se utopijska oaza koju štite žene s mitraljezima, a novorođeno dijete simbol je nade u bolji svijet, u *Otporan na metke* grupa prelijepih djevojaka doslovce će zatući živo utjelovljenje muškog, patrijarhalnog šovinizma (uz navijačko uživanje cijele publike u tom vatrometu žanrovskog ekscesa); u *Nemilosrdnim gadovima* nacisti će biti čerečeni, rezuckani, a na kraju u krajnjem uživalačkom nepoštivanju povijesnih fakata spaljen i sam Hitler – i to na lomači od zapaljive filmske vrpce.

Machete tako dolazi kao svojevrsni politički film odozdo, preispitivanje moralnih, ekonomskih i političkih pretpostavki na kojima počiva društvo. To je preispitivanje bilo cilj političkoga filma kakvog poznajemo, a *Machete* će u svojoj parodijskoj i popkulturnoj formi doći do vi-

še američke djece nego ijedan “klasični” politički film ili politički triler postbushovske ere, te je u tom pogledu on itekako djelatan i mišljen politički film. Ako se u toj stripovskoj formi ponekom gledatelju otvore oči, odnosno, ako se nacionalna pripovijest skopčana s antiimigracijskim politikama najednom nekome razotkrije kao rasistička obmana konstruirana radi nečije zarade, tada s *Macheteom* uistinu dobivamo novu vrstu političkoga filma, eksplicitno verbaliziranog političkog u svome sadržaju i političkog u svojoj formi kojom ruši naturalizirani realizam fikcijskog filma, naglašujući prikazivačko obilje u višku šege, ševe i šore, to jest predstavljajući sebe u autoironijskom i metafikcionalnom modusu kao čin vlastite filmske i žanrovske izvedbe.

Tomislav Šakić

Majka asfalta

(Dalibor Matanić, 2010)

UDK; 791.633-051Matanić, D."2010"(049.3)

Stari je hrvatski narodni običaj različitim mjerama mjeriti filmove domaće i one stranske – od Hollywooda do Bukurešta. I dok se ovaj blagonakloni pristup nekoć možda i mogao opravdati iznimno nepovoljnim uvjetima filmskoga stvaranja, ratom i njegovim naslijeđem u svim segmentima filmske produkcije: cenzurom, autocenzurom, odljevom celuloidnih mozgova i sličnim nuspojavama kulturno-političke krize (identiteta), danas kad je hrvatski film napokon punoljetan, vrijeme je da s dodijeljenim mu pravima (i sredstvima!), kao svaki punoljetni subjekt, preuzme i društvenu odgovornost koja s njima dolazi.

Kad govorim o “društvenoj odgovornosti” filma ne mislim, dakako, na film kao pamflet ni na aktivizam drugim sredstvima, govorim o odgovornosti umjetničkog djela da ukazano mu financijsko povjerenje zajednice (u daljnjem tekstu HAVC) u protuvrijednosti od pola milijuna eura opravda djelom koje će obogatiti kulturni krajolik, koje će izgovoriti dosad neizgovoreno ili će već izgovoreno izreći na nov način, jer je umjetnička vizija (uz vezivno tkivo vještine) ono čime je umjetnik (a ne zanatlija) i izborio svoju privilegiranu društvenu poziciju i pridruženu joj financijsku potporu.

Ovaj tekst, ciničniji među vama možda će zamijetiti, svojim kritičko-angažiranim uvodom opasno počinje nalikovati svojem predmetu analize, najnovijem ostvarenju Dalibora Matanića, dugometražnoj urbanoj drami o ženimajci (Marija Škaričić) koja s malodobnim sinom napušta supruga (Janko Popović Volarić) te, iznevjerena od prijateljice (te jedne koju je uspjela steći u 30 i nešto godina života), najljepše obiteljske blagdane provodi u betonskim njedrima velegrada, osvjetljena božićnim lampicama uz koje se, kao i Andersenova djevojčica sa žigicama, ni uz najbolju volju ne uspijeva ugrijati. Ne pomaže ni socijalno retardirani čuvar trgovačkoga centra (Krešimir Mikić), čija je neispunjena potreba za kontaktom simbolizirana ekranima preko kojih na poslu promatra ljude, no ne može ih dodirnuti – poput kakva vječno frustriranog, ljubavi gladnog Tantara. Dok se majka i sin u svojoj “avanturi” potučaju od nemila do nedraga, neutješni otac Janko vrijeme provodi đuskajući po klubovima, opijajući se, ševajući se s curom najboljeg frenda, kupujući skije (da dokaže muškost, ekonomsku potenciju i sl.) itd. Obitelj koja se raspala po šavovima “u se vrime godišća” Matanićev je poligon za kritiku konzumerizma, licemjerja



(isprazne propovijedi i božićne mise; ljudi koji odrađuju vjeru mjesto da je žive), malograđanštine i – ponajviše od svega – nekomunikacije (a možda i nemogućnosti komunikacije) u svijetu asfalta (doslovnog i simboličkog). Kad se ovako nabroje teme Matanićeva filma svakako se može ustvrditi da je njegova društvena misija hvalevrijedna – destruktivni fenomeni na koje okreće nišan kamere, složiti ćemo se, i zaslužili su da ih se posmiče kao glinene golubove. Problem je, međutim, u tome što nismo na streljani, nego u kinu. Što nas vraća na pitanje umjetničkoga s početka teksta. Često citiran Kafkin poklič da valja pisati knjige koje grizu i bodu, koje su sjekira za zamrznuto more u nama, dobro je mjerilo uspjelosti, odnosno, djelotvornosti umjetničkog djela. I, uistinu, Matanićev film iznimno slikovito prikazuje upravo to zamrznuto more, tu ravnodušnost i neosjetljivost prema najbližima, prema sebi i ostalima. Taj ocean leda. Međutim, kad se laća sjekire, Matanić led ne probija, jedva u njemu da i ostavlja trag.

Temeljni grijeh (a za umjetničko djelo i smrtni) Matanićeva filma – koji su primijetili mnogi kritičari, kao i šačica akademski nekvalificiranih posjetitelja kina trgovačkog centra u kojem sam film gledala – njegova je gruba oči-

glednost te jednodimenzionalna simbioza forme i sadržaja. Pojasnit ću. Da bi istaknuo otuđenost protagonista, redatelj ih (simbolički izravno) smješta u hladno, snježno okruženje; međusobno jedva komuniciraju, osim kroz pokoju banalnost. Snimateljski stil je dokumentaristički – za dodatni, “stvarnosni” efekt, glazba je minimalistička, kad je uopće ima. Eksterijeri su otuđeni, boje isprane, sivi su blokovi zgrada, jedno-prazni trgovački centri, široka parkirališta, podvoznjaci; interijeri su klustrofobični: mali stanovi, zadimljeni kafići, automobili; neurotična oralna fiksacija pušenja dimom puni prazninu u međuljudskoj komunikaciji. Svaka tema (otuđenost, izgubljenost, nekomunikacija, konzumerizam, kršćansko licemjerje, malograđanština) reflektirana je u *najočitijem* simbolu do te mjere da se gledateljica (bez obzira na stupanj stručnog filmskog obrazovanja) počinje osjećati pomalo podcijenjeno. Shvaćamo li umjetničko djelo kao izazov, kao poziv da širimo horizonte (kako u sferi spoznaja o samoj umjetnosti, tako i spoznaja o sebi i ljudskom univerzumu kao takvu), *Majka asfalta* funkcionira kao horizont sam. Ona se uspostavlja kao mjerna jedinica kritike, no kao mjerna jedinica ne može izaći iz matematičkog, formulaičnog i (pro)računskog sustava unutar

kojeg operira.

Izuzmemo li ove primjedbe na formu koja doppelgängerovski dosadno zrcali sadržaj, valja na tren skrenuti pozornost i na pokoju rupu u scenarističkom asfaltu (koji su tandemski polagali Matanić i književnik Tomislav Zajec), a koje se tiču ponajviše karakterizacije likova (i logike njihova ponašanja). Protagonistica Mare, nakon čina obiteljskog nasilja (koji, dakako, ni najemancipiranijoj i najsnažnijoj ženi ne pada na pamet prijaviti) uzima pod ruku malodobnog sina, svoje najveće blago (jedino u interakciji s njim osjeća se bilo kakva njezina životna radost) pa se s njim u najgorim mogućim klimatsko-ekonomskim uvjetima povlači po gradu, kližući polako, ali sigurno u sve veći egzistencijalni očaj; štoviše, u nepunih tjedan dana Mare pada u iskušenje prositi, krasti i prostituirati se (!). Jer ona je, kako je primijetio jedan kritičar (nazovimo ga Marko Njegić), majka Hrabrost. No, za razliku od Brechtove (anti)junakinje, "ratnog profitera" od tuđe nevolje, u ovom slučaju profiter od Marine nevolje je – Matanić. Kako to mislim?

Baš kao u slučaju scenaristički fino izmrcvarenih lezbijki Marije i Ive, i ovdje Matanić u središte radnje smješta "pozitivne" (u smislu empatije, identifikacije...) ženske likove preko kojih se potom (kano batina preko nekih leđa) prelama okrutan svijet/društvo. I premda ponašanje njegovih protagonistica nije nužno logično (poput Mare u spomenutom slučaju obiteljskog nasilja, ni biseksualna lezbijka Iva – studentica medicine usred Zagreba – ne prijavljuje silovanje kad je iznebuha zadesi), njihova je bespomoćnost (čak i kad nisu pasivne, one su zapravo bespomoćne) idealna za razradu i demonstraciju autorovih nimalo suptilnih društvenokritičkih teza/tema. I baš kao što su lezbijke u *Finim mrtvim djevojkama* (2002) bile idealan (dvojni) subjekt-objekt radnje, kao "najkrhkije" tkivo društva, tako je u *Majci asfalta* ista uloga žrtve – ekonomski i fizički nezaštićene Majke – dodijeljena ženi koja – usprkos vlastitom snažnom i odlučnom karakteru – protiv zlosretnih društvenih okolnosti jednostavno ne može.

Najeklatantniji primjer nepromišljenosti, tj. nerazrađenosti karaktera glavnog ženskog lika, pa tako i uzrok njezinoj neuvjerljivosti, nedosljednost je njezinih činova. U jednom trenutku bit će spremna na krađu i/ili valjuškanje s kamiondžijom na parking u zamjenu za vreću mandarina, a onda kad joj (benigni, mislimo mi) čuvar šoping centra u zimskom periodu ponudi da uđe unutra (s djete-

tom!) i utopli se, ona (ponosno?!) odbija. Nadalje, kao lik relativno razvijene socijalne inteligencije (ipak je radila u telemarketingu) ona u metropoli nema više od jedne prijateljice kojoj se može uteći; nema nikoga na svijetu osim majke u Njemačkoj kojoj se ne može povjeriti (i koju zove na mobitel, makar inače nema para). Također, Mare već nakon dva-tri dana ostaje bez novca, makar se čini da je odlazak od supruga očito već promišljala; banalno je pitanje (koje iritira jer se samo od sebe postavlja): kako je točno namjeravala izdržavati sebe i sina kad napusti supruga? Je li ovo majka Hrabrost, majka Glupost, ili ipak samo – majka Scenaristička Neuvjerljivost?

Pored ovog problema scenarij sporadično karakterizira i površnost. Jedna, naime, od ključnih sekvenci koja bi trebala funkcionirati kao snažna metafora površnosti i ispraznosti vjerskih praksi, sekvenca propovijedi u crkvi, sama je (nenamjerno, pretpostavljam) napisana krajnje površno. Katolički je crkveni običaj tijekom propovijedi sjediti; to je dio liturgije. Kad svećenik s propovijedi svrši, svi ustaju. U *Majci asfalta*, međutim, pastva tijekom propovijedi stoji. Da je kojim slučajem film čitav složen u subverzivnom ili (auto)ironijskom ključu, ovo bi se dalo iščitati kao podrugljiv komentar na vjersku neukost 87,83% deklariranog katoličkog pučanstva/gledateljstva; ovako djeluje tek kao još jedna pukotina u Matanićevu celuloidnom asfaltu. (Ovdje, međutim, također treba napomenuti da je Matanićev i Zajecov scenarij nagrađen na balkanskom filmskom fondu u Solunu; no netko "izvana" vjerojatno ne može imati toliko detaljne i ekstenzivne primjedbe na karakterizaciju, odnosno, na realističnost lika i svijeta protagonistice, te bez poteškoća i izravno konzumira simboličku dimenziju priče, dok ista domorcima zapinje u grlu upravo zbog brojnih neuvjerljivosti u Matanićevu *wannabe* realističnom svijetu).

Za hrvatske (a bogme i hollywoodske i rumunjske) standarde Dalibor Matanić je redatelj koji ženama u svojim filmovima daje revolucionarno mnogo prostora, no koliko je *tip* uloge koji im daje uistinu revolucionaran – bila ona Lezbijka, gluhoonijema slikarica ili odmetnuta Majka? Koliko ovi likovi zapravo parazitiraju na okoštalom tkivu stereotipa sociomatematičkog sustava u koji ih Matanić uvodi?

Ovdje bi svakako valjalo umetnuti malu digresiju uz napomenu da rodni zločini i daleko ekstravagantnijih i liberalnijih redatelja svjetskog glasa prolaze nekažnjeno, (nezamijećeno?!) – pa onda i nagrađeno! – a upravo nam

je to upozorenje da ne dopustimo da nas umjetnost/forma zasljepi na stereotype i zavede u "podrazumijevanje" stvarnosti, kako filmske, tako i one "prave". Jedan on najfascinantnijih primjera takva sveopćeg i dobrovoljnog interpretativnog sljepila slučaj je filma *Pričaj s njom* (*Habla con ella*, 2002) Pedra Almodóvara, vjerojatno najpoznatijeg suvremenog "ženskog" redatelja; *auteura* koji jako voli žene (barem ove celuloidne) i za njih kroji iznimno složene i nimalo trivijalne likove. Njegov (Oscarom za scenarij nagrađen) film tematizira gotovo iste stvari kao Matanićeva *Majka asfalta* – problem komunikacije među spolovima, probleme usamljenosti, otuđenosti, intime... Sve neke, je li, univerzalne teme. Almodóvarov je film, nadalje, najčešće opisivao kao topla ljudska priča; malo iščašena, istinabog, ali nedvojbeno *ljubavna*. No pročačkamo li malo po narativnom uterusu uočiti ćemo iznimno problematične temelje (odnosno ishod!) morbidne romanse u kojoj dobroćudni (!) Benigno *silovanjem* vraća život ženi kojom je opsjednut (a koja ga ne poznaje).

Naravno, budući da je Pedro sekvencu silovanja vizualno preoblikovao u nadrealističko-humorističko putovanje u vaginu, gledateljstvu gola semantika ovoga čina nekako promiče. Baš kao što konzumentu Matanićeva filma promiče činjenica da taj (snažni, hrabri, poduzetni) ženski lik, usprkos nastojanjima Marije Škaričić da svoj lik usloji i umakne stereotipu žrtve, nije ništa od navedenoga; da je *Majka asfalta* komatozni subjekt-simbol kojeg se puni scenarijskim sjemenom da bi mu se udahnuo život i željeno značenje (bez s(j)ekiranja metafizikom, bez matematičkog ostatka).

U jednom intervjuu Marija Škaričić izjavila je da je za nju ovaj film "kritika ... prazne forme i opsjednutosti da se ona zadovolji bez da se pogled digne malo više". Njezina interpretacija filma nedvojbeno je utemeljena, no, nažalost, sama *Majka asfalta* nije uspjela nadići praznu formu, ni podići taj pogled. Avaj, jauknut će kakva celuloidna vjernica – ni Kafkinu sjekiru.

Mima Simić

Med

(*Bal*, Semih Kaplanoğlu, 2010)

UDK: 791.633-051Kaplanoğlu, S. "2010" (049.3)

Da bi se turski autorski film danas svidio festivalskim programerima, mora slijediti određene stilske mehanizme. Zato se dominantne preokupacije svode na snimanje nevidljivog, evociranje egzistencijalnog minimalizma i usporavanje srca filma. Vodeće su ikone te poetske škole, koja se snažno oslanja na sporost i tišinu kadra, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Tajfun Persimoglu i berlinski laureat 2010, Semih Kaplanoğlu. Treba imati puno strpljenja da bi shvatili kako se iza njihovih meditativnih i sporih refleksija kriju veliki filmovi. Strpljenje će se dakle višestruko isplatiti.

Sve je počelo tamo negdje uasnim 1980-ih s njihovim duhovnim ocem Ömerom Kavrom i njegovim začudnim putovanjima kroz prostor i vrijeme. Vozeći se putevima i zabitnim cestama koje se vječno križaju u sinusoidnim pokretima, autor bi ponekad zastao da se prepusti meditaciji. A ponekad bi ga ta cesta odvela u posve drugom smjeru. Njegovi metafizički interesi združuju intimno,

misteriozno i nadrealno u autohtonu cjelinu. Smireni pokreti njegove kamere doimaju se poput povratka nekom nedefiniranom trenutku, da bismo ubrzo shvatili da iza rigidne pojavnosti likova i predmeta više ništa neće biti isto kao prije. A njegov najzreliji komad *Tajno lice* (*Gizli yüz*, 1991), nastao kao plod suradnje s Orhanom Pamukom, seminalni je naslov te kontemplativne i krajnje poetske turske škole. Autorovi usporeni ritmovi i magična repetitivnost kadra, koji se nalazi u permanentnom konfliktu s vremenom, ostavili su neizbrisiv trag na novu generaciju turskih pjesnika pokretnih slika, koji su nakon Kavurove prerane smrti na neki način nastavili njegovu stilsku tradiciju. Njima se nigdje ne žuri. U njihovim filmovima kao da je vrijeme stalo.

Možda najpoetskiji izdanak te meditativne škole duhovnog realizma je "trilogija o Jusufu" Semiha Kaplanoğlula. Triptih prati tri stadija u životu autorova *alter ega*, ali obrnutim redoslijedom, kao da na neki način ljušti vlastiti



karakter da bi dopro do njegove srži (duše). No autor ipak nikad nije potvrdio da je Jusuf iz sva tri filma jedan te isti lik, pa se zato i mogao poput Ceylana u *Kasabi* (1997) poigravati vremenom, jer se sva tri dijela odvijaju u sadašnjosti. U prvom dijelu trilogije, filmu *Jaje* (*Yumurtta*, 2007) imamo Jusufa kao odraslog pjesnika koji se vraća u selo nakon majčine smrti i zbližava s prelijepom unukom njegova brata koja se brinula o bolesnoj majci. U drugom dijelu, *Mlijeko* (*Süt*, 2008) on je mladi pjesnik koji sanjari kako će mu prva pjesma biti objavljena u pjesničkom časopisu, i dok mu majka odlazi na pazar prodavati mlijeko, on s prijateljem na gradilištu izmjenjuje poglede i poeziju. U najbajkovitijem trećem dijelu, *Med*, vraćamo se u njegovo najranije djetinjstvo, kad je kao šestogodišnji dječak odlazio s ocem u berbu meda s najviših stabala. Jusufova vokacija (pjesništvo) ujedno je i stilsko okosnica filmskog kadra.

Za Jusufa, šuma i otac nevjerovatni su izvori znanja, ali i neobjašnjivi misterij. Jednog dana dječak će ocu došaptati svoj san. Otac Yakut odlazi u potragu za najfinijim medom, ali se ne vraća. Dječak se zatvara u sebe i pre-

staje govoriti te polazi na put u nepoznato kako bi pronašao oca. Potraga počinje poprimati oblik sna koji je došapnuo ocu nekoliko tjedana prije. Čitava je trilogija dakle putovanje unazad prekinuto jednim snom koji može trajati čitavu vječnost, ali i tek jedan tren. Putovanje u kojem Kaplanoğlu uvijek pronalazi mlijeko na stolu, kao neku vrstu tranzicijskog znaka koji prelazi iz čistog subjekta u objekt, iz budućnosti u prošlost, projiciran prema predmetnom skladu. Svi autorovi karakteri, njihova lica, predjeli duše, motivacije, vremenske mijene, svjetlosti, pokreti kamere i poezija, pokušavaju pronaći nekakav integritet kako bi snimili nevidljivo i pronašli neobično u običnom. Autorova spora i nepomična kamera fotografira krajolik takvom preciznošću da nam se čini kao da reže vrijeme, da bi tek ponekad oslobodila spore i kratke pokrete nudeći nam iluziju i sjećanja koja se ne rastvaraju, jer slika nikad ne postaje "tjelesna" već se ležerno usporava. To je film o nježnosti u kojem će jedan disonantni krik proizvesti jeku apsurdne tragedije koja se materijalizira tako brzo da ju gotovo nismo bili u stanju uočiti, dok hladna nezainteresiranost pro-

dire u ljepotu stvari kakve jesu. Ovdje nema mjesta za nemire koji dopiru iz prošlosti. U apoteozi detalja, suze i znoja, Kaplanoğluov film izvlači ono najesencijalnije iz pulsirajućih osjećaja. On zna kako ostaviti gledatelja bez daha, a da pritom zadrži određenu distancu. Zato ljepota Kaplanoğluova minimalističkog filma leži u savršenosti stvari kojima treba određeno vrijeme da bi se razvile i oblikovale, poput male drvene lađe koju Jusufov otac modelira. Zato je poezija autorove kamere povezana s nostalgijom. A žudnja postaje žrtva vlastitih nemira, rastrgana između slike i stvarnosti, sna i istine.

Lukav je bio potez distributera da nakon sveopće euforije, koju je u nas izazvala jedna turska sapunica, pokuša senzibilizirati publiku na ponešto drukčiji filmski turski

rahat lokum. Teški fanovi *1001 noći* su *Medom* u multi-pleksu ostati pomalo zatečeni na isti način kao što su bili zatečeni kad im je na kioscima jedan izdavač bestidno uvalio originalnu verziju *1001 noći*, onu sa Šeherezadom i Šahrijarom, a ne sa Šeherezadom i Onurom, iako su mnogi vjerovali da su kupili nekakvu magičnu Aladinovu lampu koja će ih uputiti u skrivene tajne serijala i otkriti im pikanterije iz novih epizoda. Ali nakon Onurova čevapa, Onurova vibratora, Onura u hipermarketu, Onurova jorgana i ture po Onurovim omiljenim istambulskim destinacijama, Kaplanoğlu im je ponudio nešto posve drugo. Premda na Konzumovoj polici nikad nećemo ugledati teglu Yakutova meda, njegov okus ostaje u nama vječno.

Dragan Rubeša

Ondine

(*Ondine*, Neil Jordan, 2009)

UDK: 791.633-051Jordan, N. "2009" (049.3)

Neil Jordan jedan je od onih redatelja na kojima se može prelomiti autorski pristup u pisanju o filmu. Taj irski scenarist i redatelj tijekom gotovo 30 godina nanizao je šesnaest dugometražnih igranih filmova, što u rodnoj zemlji, što u Hollywoodu, u intervalima koje je najčešće određivao njihov uspjeh. Kada bi njegov "manji", europski, uglavnom i osobniji film, pridobio neočekivanu pažnju, tada bi se najednom ukazale prilike u američkoj visokoj produkciji. Takav je bio slučaj s uspjehom drame *Mona Lisa* (1986), nakon kojeg je uslijedio promašen i isforsiran komercijalni film *Mi nismo anđeli* (1989) s cijelim nizom američkih glumačkih zvijezda (Robert DeNiro, Sean Penn, Demi Moore) koje su svojom prisutnošću još više odmgole filmu naglašavajući visoke pretenzije. Nakon toga, Jordan se vraća u Irsku gdje snima manje zapažen film *Čudo* (1990) te zatim i svoj najcjenjeniji film *Plačljiva igra* (1992). Upravo je uspjeh potonjeg, neobičnog i hrabrog filma, koji je dobio Oscar za najbolji scenarij te zaradio još pet nominacija, otvorio Jordanovu najplodniju stvaralačku fazu.

Scenarij se ponavlja: ponovno odlazi u Hollywood i snima film *Intervju s vampirom* (1994), koji ostvaruje velik komercijalni uspjeh, zahvaljujući mladim glumcima lijepih lica

(Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas) i zapletom koji osvaja srca melankoličnih tinejdžera. U toj središnjoj fazi više se ističu filmovi kao što su biografski *Michael Collins* (1996) s Liamom Neesonom i ljubavni *Kraj ljubavne priče* (1999) s Ralphom Fiennesom i Julianne Moore, emotivno nabijene drame smještene u okvir ratne okrutnosti. Nasuprot njima, opet u domovini, stoji neobičan crnohumorni film *Mali mesar* (1997), čija se vrcava atmosfera ponavlja u nešto slabijem filmu *Doručak na Plutonu* (2005). Niz britansko-američkih koprodukcija (vidjeli smo komercijalne art-krimiće *U snovima* i *Dobrog lopova*; drugi je preradba *Kockara Boba* s Nickom Nolteom) doveo je Jordana ponovno do Hollywooda s filmom *Neustrašiva* (2007) s Jodie Foster, filma koji kao da nema veze s autorskim svijetom koji je dotad Jordan gradio svojim filmovima. Takvo variranje dovodi nas do ključnog pitanja: je li Neil Jordan autor i može li ga se na taj način uopće tumačiti?

Ipak, kod Jordana se autorska kritika nameće jer su zajedničke karakteristike njegova rada i više nego očite. No, takve karakteristike pronalaze se ponajprije na tematskoj i ugođajnoj razini, a manje na onoj strukturalnoj, pa kod Jordana nikada nećemo naići na izrazitu režijsku stilizaciju ili inovativnost. Njegovi su filmovi klasično narativni, li-



nearne radnje, ujednačenog tempa, brzog razvitka fabule i, najčešće, s pozadinskom glazbom koja gradi atmosferu. Međutim, Jordan u takvim izlagačkim strukturama uspijeva unijeti specifičan ugođaj koji se temelji na složenim emotivnim odnosima, tretirajući narav čovjeka kroz otkrivanje svih onih čudnih i nepoćudnih manifestacija nečeg najljudskijeg kao što je ljubav. Likovi u filmovima Neila Jordana gotovo su uvijek na rubu toga da odustanu vjerovati kako će im se u životu dogoditi nešto lijepo, okovani su ili prošlošću ili vlastitom naravi koje se tvrdoglavo drže. U *Kraju ljubavne priče* katolkinja Sarah ne odustaje od svojih obećanja ni prema Bogu ni prema braku, dok u *Plaćljivoj igri* i Fergus (Stephen Rea) i Dil (Jaye Davidson) nenamjerno tjeraju jedan drugog od sebe zbog kompliciranih okolnosti koje im uvjetuju život. Ali, istovremeno, svi ti likovi vezani su nekom neobičnom, gotovo sudbomosnom silom za svoje partnere, koje možda racionalno nikada ne bi izabrali. Jordan je jedan od rijetkih koji se ne libi koristiti tako visok ulog kao što je ljudska sudbina, inzistirajući na naglašenoj patetici i teškim rečenicama koje ostavljaju biljeg nad svakim trenutkom u filmu: upravo mu zbog te hrabrosti i uspijeva od terorista IRA-e, transrod-

ne žene, bivšeg robijaša, elitne prostitutke, pa i vampira, učiniti likove za koje se gledatelj veže, za koje vjeruje da u njima postoji nešto magično i privlačno. Nemoguće ljubavi, transrodnost, biografske forme, latentni homoerotski naboj, teret vjere, povijest i borba za oslobođenjem Irske – sve su to motivi koje nalazimo kod Jordana koji je najčešće sam potpisivao scenarije. Zalazio je u razne žanrove, pribjegavao crnom humoru i patosu, realizmu i snovitosti. Tome je pridonio i izbor stalnih glumaca, od gotovo uvijek prisutnog i nenametljivog Stephena Rea, s kojim je radio još od prvog filma *Andeo* (1982), do velikog Liama Neesona i vječito sporednog Lana Harta.

S filmom *Ondine* Jordan je definitivno postao primjerom kako autorska kritika ponekad može ispasti nezgodna. Kako pristupiti filmu koji se pokazao kao nedovoljno snažan da zadrži pozornost jednog kritičkog teksta, ali je istovremeno rad važnog redatelja, dugo je već temeljno pitanje revizije teorije autora. Činjenica jest da *Ondine* sadržava mnoge značajke Jordanova prijašnjeg rada i predstavlja njegov svojevrsni povratak, ali ipak nam nameće dvojbu oko toga koliko taj film zaista zaslužuje pažnju, a koliko će je dobiti zahvaljujući već postojećem opusu

redatelja. *Ondine* je priča o ribaru Syracuseu (Colin Farrell) iz malog irskog gradića koji jednog dana u svojoj mreži pronade prelijepu, misterioznu i izgublenu mladu ženu (Alicja Bachleda). Priča o urušenoj obitelji i odnosu oca i kćeri s rijetkom bolešću isprepletena je s magičnošću nepoznate žene, za koju uskoro i Syracuse i Annie povjeruju da je morska sirena (undina) zbog uvjerljivosti legende o Selkiejima, ženama-tuljanima koje ribarima donose sreću i ljubav.

Struktura *Ondine* može se svesti na tri dramaturška dijela i upravo se u takvoj tročinskoj podjeli nalazi glavna manjkavost filma. Prva trećina ove moderne bajke pravi je magijski realizam i u načelu uspijeva gledatelja uvući u svijet sivo-zelene Irske u kojoj se siromaštvu i alkoholu opiru ljudi dobrih namjera i loših navika. Iako na nešto neobičniji način isprepleten, taj dio filma predstavlja klasičnu ljubavnu priču o jednom muškarcu kojem treba jedna žena (koja će voljeti jedno njegovo dijete), kako bi ponovno došao do poštovanja drugih, do unutarnjeg mira, i na kraju krajeva, do svoje muškosti. Unatoč nekim konfužnijim trenucima, filmska priča počinje sugerirati da Ondine zaista jest sirena i uvlači gledatelja u bajku. No, u drugoj trećini film upada u probleme zbog nepotrebno ubrzanog razvoja događaja, pa tako neočekivano naglo dolazi do velike automobilske nesreće u kojoj pogiba kćerin nestabilni oćuh, a ona dobiva njegov bubreg. Taj suviše melodramatski vrhunac neusuglašen je s postupnom psihološkom gradnjom priče kakvu bi dao pretpostaviti prvi dio filma, ali koji je zapravo i nužan u takvoj vrsti ljubavnog zapleta. Zapleta koji traži, nazovimo to tako, polagani duševni striptiz likova koji se postupno otvaraju jedan drugome, odnosno, onakav razvoj događaja koji je sam Jordan u ranijim filmovima uspješno izveo. Umjesto toga, najveći problem filmske cjeline postaje treći dio filma kao potpuno besmislen socijalni realizam u kojemu ispada da je Ondine zapravo Joanna, rumunjska prostitutka koja je prenosila drogu svom svodniku i gotovo se utopila – te se sad cijela obitelj mora sukobiti s njezinom prošlošću u krvavom obraćunu. Zaplet se dodatno ubrzava praktičnim korištenjem forme ispovijedi svećeniku (Stephen Rea) pa nas i Syracuse i Annie prepričano upoznaju s razvojem događaja koji su doveli do vjenčanja i sretnog kraja. Taj nasilno i artifićijelno izvedeni obrat (ne nužno i nepredvidljiv) toliko je poguban za vrijednost filma da čak i sam Syracuse izgovori: “Ma ne, stvarno, reci mi stvarnu istinu.”, kao da želi da ona ipak bude morska sirena.

Dva su razloga zašto takva narativna struktura ovdje ne funkcionira. Prvi je u tome što film nije pripovijedan iz pojedinačne perspektive, niti ima jednog fokalizatora, već se izmjenjuju doživljajne stvarnosti ćas Syracusea, ćas Annie, ćas Ondine. To jest legitiman pristup, no ovdje rezultira time da nas film ne postavlja u jedan zatvoreni emotivni svijet (kao što je bar djelomićno slućaj u *Plaćljivoj igri*, *Kraju ljubavne priće* i *Malom mesaru*), u perspektivu koja bi objasnila zašto je potrebno da vjerujemo da Ondine zaista postoji. Moglo bi se reći da je ključna pozicija ipak ona cijele obitelji naspram nepoznate sirene i da je upravo njihov naćin kreiranja stavova o njoj ono što temelji izlaganje u ovom filmu, te da time Ondine djeluje kao svojevrsni *deus ex machina* koji će unijeti reda u njihove nesrećene živote. Međutim, iako bi takvo stajalište bilo razumljivo tumaćenje filma kao priće o tome kako sreća ćeka iza ugla i samo je treba dohvatiti, ipak je ono nategnuto i naknadno rekonstruirano, više nego što se izvodi iz samog filma. U filmu postoje scene u kojima je Ondine sama i u kojima je njen svodnik sām, ćime se ostavlja dojam da se dogaćaji nadaju sami od sebe. Drugim rijećima, vanjska je fokalizacija utjecala na to da, osim Syracusea i Annie, i gledatelji dobiju dojam da i sama Ondine vjeruje kako je sirena te da ne postoji nijedan razlog zbog ćega ona to ne bi bila. Tu dolazimo do druge toćke zašto takva narativna struktura ne funkcionira – ta je da kroz retroaktivno proućavanje prvih dviju trećina filma proizlazi da je, osim svih likova i nas kao gledatelja, i sam autor “vjerovao” u tu pomisao. Realizam trećeg dijela zbog toga djeluje kao sasvim razlićit registar od ostatka filma te nema nijedno uporište u ranijim dogaćajima.

Upravo zato što se ćini da ni Jordan nije “znao” istinu o Ondine, mnogi elementi prvog dijela izvedeni su potpuno nedvosmisleno, odnosno, ne daju se ni na koji naćin postaviti u dvostruko tumaćenje djevojćina identiteta. Scene poput one u kojoj Ondine proućava mrežaste najlonke ili skaće u more nakon što je ostavljena, ili pak ona u kojoj nepoznati muškarac hrani tuljana (tada predstavljen kao njezin bivši muš iz morskog svijeta, a zapravo njezin svodnik), ne ostavljaju nimalo prostora za naknadno rekreiranje stvarnih motivacija i u funkciji su isključivo krivog navoćenja. Osim što se gledatelj s novim informacijama o Joanni osjeća prevareno, ne moće naći nikakav užitak u tome da film odgleda ponovno i traži znakove napetosti u gradnji odnosa Ondine i Syracusea. Takav odnos Jordan je već postigao u *Plaćljivoj igri* u kojoj

Fergus ne zna da je Dil muškarac, ali se ipak užitak proučavanja njegova otkrivanja te činjenice ponavlja svakim gledanjem.

Manjkavosti filma *Ondine* utemeljene su, dakle, upravo u autorovu pokušaju da objasni pojave koje su u svojoj magičnosti i uzbuđenju imale najveću vrijednost, dok pritom olako prelazi preko mnogo važnijih elemenata za izgradnju Syracuseova kako izvanjskog tako i psihološkog svijeta. Tijekom filma više se puta inzistira na definiranju njihova lučkog gradića kao male zajednice u kojoj se sve zna, u kojoj ljudi promatraju što je tko obukao i kako se s kim ponašao, ali se zato propušta informacija da je na isti dan kad se pojavila Ondine obalna straža pronašla rumunjskog dilera i prostitutku koja je nestala. Takve informacije očito se ne šire brzo u gradu koji možda ima jedan jedini dućan s odjećom, ali zato u bolnici mogu napraviti transplantaciju bubrega. Dodatno, ostaje nejasno kolika je zapravo težina unutarnjeg sukoba koji Syracuse proživljava nakon što mu bivša žena odlučuje dati skrbništvo nad kćerkom, ali zauzvrat traži da ostavi Ondine, što ga navodi na ponovno pijanstvo. S obzirom da je prouzročila automobilsku nesreću u kojoj je netko poginuo, apsolutno je jasno da Syracuse može postati skrbnikom, te se stoga dade zaključiti kako je najveći dramaturški sukob u tome što je Ondine naprosto previše privlačna.

Razlog zašto se dramaturški nedostaci toliko ističu nalazi se u Jordanovu autorskom pristupu, odnosno u činjenici da ono što ga oblikuje kao autora vječito i jest u samom oblikovanju priče, odnosno u izboru takvog materijala čiji će patos posredstvom režije uspjeti šarmirati. Zbog čega film *Ondine* u tome zakazuje očigledno je i u tome kako

se lik kćeri koristi isključivo kao scenaristički alat koji gledatelju objašnjava ono što ne razumije. Jordan se uhvatio najskliskijeg terena u izgradnji nekog lika i pretvorio dijete u mudraca, što rezultira time da mlada Annie čak poznaje alternativni islandski bend Sigur Rós, odnosno, melodiju koju Ondine pjeva, ali dramaturški svrsishodno sjeti je se tek u posljednjoj trećini filma. Jordan tim podatkom opet naprasno "gura" realizam, no samo na površinskoj razini. Psihološku karakterizaciju, na koju se u svojim najboljim ostvarenjima jedino i oslanjao, ovdje zanemaruje i dopušta da jedna prostitutka iz istočne Europe, koja se tek riješila svodnika, nađe "sreću" s četrdesetogodišnjim ribarom, pijancem, koji ju je ostavio cijeli dan bez vode i hrane na svjetioniku, ali! – bez znanja da ga glumi Colin Farrell.

Neil Jordan kao da je išao protiv sebe stavljajući u film sve što je mogao kako bi ga učinio privlačnim. Iстина, rad svih glumaca u filmu jest sjajan. Ali ipak se radi o *macho* zvijezdi kojoj očajnički treba da ga se ponovno shvati ozbiljno, o glumici manekenskog izgleda koja u privatnom životu s njim ima dijete, o već afirmiranom i slavnom snimatelju (Christopher Doyle), o redatelju koji se vraća svome rodnom kraju. Previše je to pomodnosti za onog Neila Jordana koji voli prljavo, divlje, koji se ne boji prikazati genitalije u kadru i koji ne bi scenu u kojoj očuh fenom suši invalidska kolica pokćerki tretirao kao strašnu, već kao uzbudljivu i dirljivu u svojoj pogrešnosti. Film *Ondine* našao se u procijepu između široke publike koja će na sudbonosnu ljubavnu priču samo odmahnuti rukom i onih koji će na to reći: "Ali to je Neil Jordan!" i ipak ostati razočarani.

Sonja Tarokić

Poezija

(*Shi, Chang-dong Lee, 2010*)

UDK: 791.633-051Lee, C."2010"(049.3)

Na Filmskom festivalu u Cannesu 2010. jedan je njemački novinar upitao Chang-dong Leeja gdje je naišao na popularnu njemačku pjesmu koju u filmu pjeva jedan lik. Dok je slušao to pitanje veliki se umjetnik žalosno smijao, s očitim čuđenjem i nerazumijevanjem zašto se u njegovu tako slojevitom djelu prepunom važnih tema

pažnja obraća na nevažne sitnice, da bi potom razočarano izdahnuo, a onda ipak, hladnog lica i nezainteresiranog glasa, da bi ironija bila još veća, dao potpuno smislen odgovor. Sitan je to detalj koji na jednostavan način ukazuje na najjaču karakteristiku Leejeva stvaralaštva: na njegove scenarije u kojima i najsitniji te na-



izgled potpuno nepotreban sobni fikus valjda ima svoje obrazloženje, kao što bi to i trebalo biti u svakom dobrom umjetničkom djelu. Takva precizna strukturiranost zapravo ne čudi ako uzmemo u obzir da je Leeja najprije priznala književna struka, te da je tek nakon literarne i profesorske karijere zakoračio u teatar, a na kraju i u film.

U filmski je svijet upao početkom 1990-ih, takorekuć slučajno, i morao je početi od samog dna. Otprilike u to vrijeme posjetio je filmski festival u Nantesu gdje je prvi put izvan domovine čuo da netko govori o korejskim filmovima. Kako i sam pomalo infantilno priznaje, tek mu je tada sinulo da književnost u najmanju ruku traži prevoditelje i izdavače, dok je priroda filmskog jezika univerzalna. Zasićenje književnošću iscrpilo mu je volju i strast za pisanjem, a kad je još shvatio i da će svoje ideje sa svijetom podijeliti mnogo jednostavnije i brže jezikom slika, reinkarnirao se kao filmski redatelj. Upravo mu je to što je u svijet filma ušao kroz stražnja vrata omogućilo mnogo slobodnije eksperimentiranje, bilo žanrovskim konvencijama u debitantskom filmu *Zelena riba* (*Chorok mulkogi*, 1997), bilo naracijom i slikom

u sljedećem djelu *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, 1999). Nakon toga, po mišljenju autora ovog teksta, prestaje prva faza njegova stvaralaštva, a trećim, najnagrađivanim filmom *Oaza* (*Oasis*, 2002) počinje druga, zrela faza, koja traje još i danas, a broji njegov četvrti, *Tajni sunčev sjaj* (*Milyang*, 2007) i, konačno, peti film, *Poeziju*.

Nekoliko se temeljnih karakteristika Leejeva rada provlači kroz cijelo njegovo stvaralaštvo: to su naglašena emocionalna i socijalna angažiranost, ali, s druge strane, dvije navedene faze njegova filmskog stvaranja kao da ne mogu biti suprotnije. Prva dva filma, primjerice, obilježava potpuno statična kamera, naglašeno objektivni kadrovi te uglavnom normalni rakursi, kojima se postiže distancirano serviranje priče; na taj način redatelj ne daje nikakav komentar onoga što prikazuje. Nadalje, to su izrazito hermetične strukture pesimističnog kraja, s pasivnim likovima koji ostaju isti i prepuštaju se sudbini, a opet, paradoksalno, povremeno koristi "neklasične" tehnike usporenoga pokreta i zamrznute slike. Nakon filma *Peppermint Candy* i početnog ziheraškog pristupa, Lee kao da skuplja hrabrost, skida kameru sa stativa i počinje se intenzivnije zanimati za ono što snima. To

rezultira gotovo stalnom kamerom iz ruke, čestim subjektivnim, ali i ponekim autorskim kadrovima, raznoraznim rakursima, dvojakim (doslovnim i simboličkim) naslovima, otvorenim i optimističnim krajevima, aktivnim likovima koji se mijenjaju i koji žele utjecati na situaciju, te aktiviranjem gledatelja “pozivom” za propitivanjem onoga što gleda, ali i onoga koji gleda. Od naslova pa do lajtmotiva Lee se koristi i simboličkim značenjima, a ne libi se ni magijskog realizma. Kako ni ovaj put paradoks ne bi izostao, potpuno poštuje klasično filmsko pripovijedanje, pa više nema zaustavljanja naracije, pripovijedanja unatrag itd.

Poezija, pak, kao kulminacija dosadašnjeg Leejeva opusa po mnogim karakteristikama odudara od njegovih prethodnih filmova, primjerice, po tome što junak (preciznije junakinja) nije u kasnim dvadesetim ili tridesetim godinama, nego u trećoj životnoj dobi. Nadalje, to je njegov prvi film bez naknadno snimljene glazbe, čak i prvi u kojem koristi detalj i, što je najvažnije, prvi u kojem glavni lik ima umjetničke aspiracije. Osnovni zaplet *Poezije* je sljedeći: Mija je živahna šezdesetšestogodišnja žena koja skrbi o svom unuku tinejdžeru. Ubrzo saznaje da boluje od Alzheimerove bolesti, kao i to da joj je unuk (uz još par suučenika) optužen za silovanje školske kolegice, što je rezultiralo njenim samoubojstvom. Te loše vijesti, nakon što je upisala tečaj pisanja poezije, Miju vraćaju u surovu stvarnost, no ona od poezije, unatoč svemu, ne odustaje.

Parafrazirajući Adorna, koji propituje ima li poezije nakon Holokausta, možemo se zajedno s Leejem upitati ima li poezije nakon ubojstva? Kad pritom dodamo i propitivanje mogućnosti poezije nakon što počne gubljenje jezika uslijed Alzheimerove bolesti, gotovo da možemo doći do suštinskog Leejeva pitanja: “Ima li poezije nakon života?” Lee i inače u svojim filmovima, posebno onima iz druge faze, zastupa ideju da su ljubav, nevinost, čistoća, humanizam uzvišeni pojmovi koji se gube u suvremenom kapitalističkom svijetu i za koje se vrijedi boriti, iako je potpuno svjestan poteškoća koje takve borbe čekaju. Potpuno je slijedom toga logično da su njegovi humanistički likovi redom zarobljeni između mučne stvarnosti i ideala kojima pokušavaju prevladati tu stvarnost. Također, to su gotovo uvijek tragički junaci koji, kao i antički im arhetipovi, krše zakone na kojima počiva svijet u kojem žive. Svojim hibrisom odskaču iz ubičajenog stanja svijeta te se sukobljavaju sa silama

jačima od njih samih. To im s jedne strane daje uzvišeni karakter, kao što i kod recipijenta izaziva osjećaj divljenja, ali s druge strane upravo zbog toga i stradavaju, zbog prirode svog karaktera. Uzaludno se opiru svojoj sudbini (tzv. *fatumu*), ali ipak padaju pred njom, a njihovo prepoznavanje (tzv. *anagnorisis*) da su ih vlastita nastojanja dovela do propasti proizvode tzv. tragičku ironiju. To je najvidljivije u *Peppermint Candyju* koji počinje prikazom samoubojstva te se onda vraća 20 godina u prošlost u nadi da će rasvijetliti što je, kada i na koji način točno pošlo krivim smjerom. Stoga prije samog trenutka suicida imamo zamrznutu sliku antagonista koji vrišti: “Želim natrag!” No kako tijekom svoje povratne odiseje ne uspijeva iznaći željeni odgovor, jer uviđa da se jednostavno radi o fatalizmu, klasičnoj osobini tragičkih junaka, film jednako završava krupnim planom i ponovnom zamrznutom slikom, kao da junak želi reći: “Ne želim naprijed”, jer točno zna što ga čeka. Netom prije samog kraja, kada tek dolazi na mjesto gdje će se poslije (tj. na početku filma) ubiti, on govori kako osjeća da je tu već bio.

Inače, ta će se – prije gotovo obligatorna – uzročno-posljedičnost, iako okvirno fatalistički predestinirana, u kasnijem dijelu Leejeva opusa osloboditi svoje formalnosti, tj. događaji više neće ovisiti toliko o onima prije. Narativna sloboda forme zreloga Leeja zrcalno će odražavati sadržajnu slobodu, a i likovi će postati mnogo slobodniji, uporniji i snažniji. Determinizam prve faze također izostaje, a za sve navedeno odličan je primjer upravo Mija. Kao tipičan lik Leejeve druge faze djeluje strogo unutar granica ljudskih doseg, a opet to djelovanje na neki način doživljavamo herojskim. Likovima poput njezina često manjkaju osnovne funkcije, oni odbijaju društvene norme, u procesu su gubljenja vlastitog identiteta i života općenito, ali svejedno uspijevaju iznaći novu perspektivu gledanja na svijet ili pak uspijevaju nešto u tom okrutnom svijetu postići. Mija zapravo živi da bi hranila i odgajala unuka, kao što i honorarno opslužuje starijeg imućnog muškarca i brine se o njemu – nju, kao i ostale Leejeve likove, definira njena rutina, te se njeno djelovanje manifestira tako da tu ograničavajuću rutinu pokuša slomiti. Kad se Mija nalazi s očevima ostalih optuženih učenika kako bi se dogovorili što će i kako će, jedan od njih kaže kako je djevojčica bila niska i sasvim prosječnog izgleda, te ne razumije zašto su njihovi sinovi baš nju odabrali za seksualno napastovanje.

Mirno sjede, raspravljaju o novčanoj nagodbi s majkom preminule žrtve i piju s osmijesima na licu kao da se ništa nije dogodilo. Konfrontiranje nevinosti i brutalnosti koja istu obavlja, uz popratnu moralnu sentimentalnost, pokreće, kao i uvijek u Leeja, cijeli niz moralnih, seksualnih, socijalnih i inih propitivanja, a da se nijednog trenutka ne skrene s osnovne fabule. Još jedna od konstanti Leejeva prosedea želja je za komunikacijom, a što je drugo poezija doli svojevrsni oblik komunikacije? A uz komunikaciju, koja konačno uspijeva kad se Mijin i glas samoubijene djevojke spoje u jedan tijekom završnog čitanja pjesme u *off*-u, neophodan dio svakog Leejeva filma je i smrt. Tek kad djevojka umre, nešto se u Mijinu životu počne mijenjati, odnosno, ta je smrt prvi uvjet da film uopće nastane, dok se tek Mijinom smrću, odnosno, nastankom njezine pjesme, film mogao završiti. Smrt roditelja paralizirane djevojke također je bila neminovna za nastanak ljubavi u filmu *Oaza*, a nakon što smrt muža nije bila dovoljna junakinji *Tajnog sunčevog sjaja* da se promijeni, tijekom filma su joj ubili i sina, što ju je nagnalo za drugačijim i jačim djelovanjem. Kako bez smrti ne bi bilo ni *Peppermint Candyja*, nije preteško zaključiti da smrt za Leeja nije kraj nego tek početak, pokretač cijele radnje.

U moru bogatstva ideja kojima obiluje Leejev posljednji film, još mi se jedna stvar čini popriličnom novinom za samog autora, a to je radikalno uključivanje publike, koja u slučaju da to uključivanje odbije, riskira propustiti dio priče koji je dosad bila naviknuta dobiti poslužen. Kada Mija posljednji put igra badminton sa svojim unukom, detektiv Park dolazi kako bi odveo njezina unuka. Mija nije iznenađena, jednostavno zato jer je ona sama pozvala detektiva da dođe. Prvo je htjela riješiti problem s majkom silovane djevojke, isplativši traženu svotu, a onda se mogla obračunati i s unukom. Jer, tek kad riješi sve to, konačno može napisati pjesmu. No ništa od spomenutog nije eksplicitno izrečeno u filmu, već je namjerno izostavljeno kako bi publika sama mogla popuniti te praznine, jer Lee ne želi da sjedimo i pasivno gledamo, nego da se uključimo i sudjelujemo. Naravno, ne samo u pogledu samog filma, nego i općenito društva u kojem živimo. Već smo imali priliku vidjeti da Mija voli skrivati tajne, jer znamo da nikom nije rekla za Alzheimerovu bolest i da je to odlučila zadržati za sebe, pa je prirodno zapitati se ne vara li Mija i nas same? Apsolutno vara, zato i moramo pažnju držati na najvišoj

razini. Detektiv je, primjerice, tješi još dok ona plače izvan restorana u kojem su čitali poeziju; ili npr.: već se ranije brinula o unuku, ali joj odjednom on postaje centar svega pa mu reže nokte, kupa ga, vodi na *pizzu* itd., vjerojatno kako bi se iskupila za to što će ga upravo na njezin poziv privesti. Ali Lee ipak ništa ne kazuje direktno, nego samo sugerira. Ako želimo saznati sve, moramo se uključiti.

Uz spomenuti problem Lee nas tjera da razmislimo i nad važnim pitanjem je li Mija planirala tražiti novac od starca o kojem se brine, i koji joj je nužan za nagodbu, već onog trenutka kad je odlučila imati seksualni odnos s njim? Ne, nego tek poslije dolazi na tu ideju. Ona na seks pristaje nakon kontemplacije uz rijeku u koju se silovana djevojka bacila. Tamo na kiši provodi neko vrijeme pokušavajući se staviti u poziciju te djevojke, ali i tih nezrelih dječaka čija je seksualna želja dovela do djevojičine smrti, i uspostavlja paralelu sa starčevom seksualnom željom da bude muškarac po posljednji put, isto kao što su oni htjeli biti muškarci po prvi put. To je čista samilost, no kada poslije od njega traži novac, sama diskreditira svoju raniju samilosnu radnju. Kausalnost je dekonstruirana i ostavljena po strani. Lee ne želi da sve logički povežemo i uzročno-posljedično obrazložimo, već da osjetimo i da se osjećamo dijelom toga. Stvaranju osjećanja pripadnosti svakako pomažu i repeticije kojima je posvećeno mnogo filmskog vremena. Primjerice, crveni cvijet, a to Mija čak i eksplicitno kaže, priziva krv. U drugom trenutku Mija gleda u prljavu posudu kako bi ga pokušala promotriti drugačije te kako bi je inspiriralo na poeziju, da bi malo poslije učitelj rekao da se poeziju može pronaći čak i u prljavom posuđu. Film iznalazi svoju rimu, kao da je i sam određena vrsta pjesme. Nadalje, pad Mijina šešira priziva u sjećanje samoubojstvo mlade djevojke, ali, dakle, opet dvojakim impulsima najavljuje i Mijinu vlastitu sudbinu. Posljednji kadar, onaj tekuće rijeke uz polagano zatamnjenje, također je zrcalni odraz prvog kadra i uokviruje prikazano.

Ne mogu, a da ne spomenem kako mi se čini da većini kritičara nekako promiče ideja koja je toliko očita i, ruku na srce, ne pretjerano kodirana: *Poezija* je film o poeziji isto koliko je i *Društvena mreža* (*The Social Network*, 2010) film o Facebooku. Lee se preko poezije zapravo pita što to znači htjeti snimati filmove u vremenu u kojem film kao umjetnost umire? Kako pronaći inspiraciju? Kako stvari promatrati iskošeno, na drugačiji način? "Jesi li ti

pjesnikinja?”, u jednom trenutku netko upita Miju. “Ne, ja samo pokušavam napisati pjesmu”, odgovara ona. Na potpuno se isti način i Lee konstantno odriče sebe kao umjetnika-filmaša i “samo pokušava snimiti film”. No uza sve probleme koji usporavaju Leeja kao umjetnika, film na kraju ipak nastaje, kao i Mijina pjesma, i to je poanta cijele priče. To je prava suvremena varijanta

Fellinijeva filma *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963), čista varijacija na temu blokade Guida Anselmija. Poezija i film možda i jesu odumiruće umjetnosti, ali Lee je na prvoj liniji fronte u po mnogima unaprijed izgubljenoj borbi za njihovo očuvanje.

* Nešto izmijenjena verzija teksta emitirana je u emisiji *Filmoskop* urednika Damira Radića na Trećem programu Hrvatskoga radija 21. siječnja 2011.

Dean Kotiga

72 dana

(Danilo Šerbedžija, 2010)

UDK: 791.633-051Šerbedžija, D."2010"(049.3)



Lika u hrvatskom filmu kroz povijest ne drži primat regije o kojoj se snimaju tragikomični filmovi o surovim, primitivnim, tradicijom obilježenim i često smiješnim brđanima. Taj primat suvereno drži jedan drugi brdski kraj, Dalmatinska zagora, kako u igranom tako i u dokumentarnom filmu. Filmove o zapaljivom i sirovom brdskom mentalitetu Dalmatinske zagore često je snimao Krsto Papić (*Lisice*, *Halo München*, *Predstava Hamleta u selu Mr-*

duša Donja, *Život sa stricem*, *Kad mrtvi zapjevaju*), a skoro cjelokupni dokumentarni opus Zorana Tadića posvećen je surovosti vlašskog podneblja. Antun Vrdoljak također je znao opisivati stanovnike Dalmatinske zagore, u nešto vedrijem, humornijem tonu (*Ljubav i poneka psovka*, *Prosjaci i sinovi*). Hrvatski film 1950-ih također je volio opisivati vlaški kraj i to u klasičnom, umjerenijem stilu razdoblja, bez bizarnosti, ali sa standardnim isticanjem

tvrdoće kraja i ljudi (*Djevojka i hrast* Kreše Golika, *Kameni horizonti* Šime Šimatovića, *Cesta duga godinu dana* Giuseppea De Santisa). Nakon 1990. imaginarij Zagore obogaćen je začudnim brđanima iz filmova *Oprosti za kung fu* (2004) Ognjena Sviličića i *Što je muškarac bez brkova* (2005) Hrvoja Hribara. Dakle, barem što se filma tiče, ono što su Crnogorci bili u bivšoj Jugoslaviji, *hillbillies* u SAD-u, a Galježani u Španjolskoj, vlaji i Dalmatinska zagora su u Hrvatskoj – primjer tvrdih, primitivnih, čudnih i često smiješnih brđana. Lika i Gorski kotar su, pak, najčešće služili kao pozadina u partizanskim filmovima i TV serijama, a jedini ozbiljniji pokušaj opisa ličkog kraja dao je Antun Vrdoljak u filmu *Mečava* (1977) prema drami Pere Budaka.

Sve donedavno. U posljednjih nekoliko godina pojavila su se tri filma koja opisuju kraj i mentalitet Like i Gorskog kotara, regije umnogome bliske Lici. Prvo je Dalibor Matanić dao mračnu viziju Like u filmu *Kino Lika* (2009), da bi ove godine Danilo Šerbedžija opisao rodni lički kraj svojeg oca u filmu *72 dana*, a Ivan Goran Vitez u svoj makabrični triler smješten u šumu Gorskog kotara *Šuma summarum* (2010) umetnuo likove lude goranske obitelji. Dakle, filmaši su konačno otkrili i taj hrvatski planinski kraj. Međutim, ne bi se moglo reći da su svojim umjetničkim prikazima obogatili naše znanje o ličkom društvu i kulturi. Lika je u tim filmovima manje otkrivena kulturnološki, a više kao novi izdašni izvor humora na temu gorštaka. Dalmatinska zagora također je u filmovima bila iskorištavana da bi se njoj smijalo, dobrodušno ili groteskno (posebice kod Papića i u novijim filmovima), ali su opisivane i njene kulturne osobitosti. U tri spomenuta o Lici prevladava uglavnom groteskni smijeh, ali i tuga beznadnog, ispraznog kraja. Ličani su u tim filmovima još žešći čudaci od bizarnih likova iz Sviličićeva i Hribarova filma, kao i iz Papićevih filmova. Mogli bi reći da su naši redatelji konačno uočili stereotip koji glasi: što veća nadmorska visina, to gluplji i luđi ljudi. No, bilo bi nepravedno zaključiti da je to jedini razlog postojanja njihova ličkog imaginarija. Naime, Lika jest doista, nakon ratnih razaranja koja su samo produbila njenu zaostalost i intenzivirala konstantni bijeg stanovništva u prosperitetnije krajeve, postala crna rupa Hrvatske. Trebate se samo provozati tom regijom da bi vam sve bilo jasno. To su uočili Danilo Šerbedžija i Dalibor Matanić. Njihova Lika mjesto je u kojem žive ljudi i divlji ljudi, ali oni su takvi s promišljajem, odnosno “ludi i divlji” su zbog toga

što su izluđeni okruženjem i okolnostima u kojima žive. Njihova “ludost” način je na koji autori žele iskazati svoj stav o današnjem teškom životu u Lici. S tim da je *72 dana*, iako u osnovi ima grotesknu priču, manje groteskan od *Kina Like* i više željan prikaza ličke stvarnosti (Zagrepanin Matanić kao da kroz grotesku više priča o grotesci cijele Hrvatske).

U priču o Šerbedžijinu filmu krenut ću kroz prizmu žanrovskog i narativnog da bi se nakon toga bacio na likove i spomenutu stvarnost. *72 dana* u osnovi je komedija situacije s temeljnom dosjetkom koji goni radnju i razvija daljnje komične situacije, ali najkvalitetniji dio filma nije ni njegov humor ni njegov zaplet, već njegovi likovi. Temeljna dosjetka je sljedeća: članovi ličke (srpske) obitelji ukradu staricu iz staračkog doma da bi glumila njihovu umrlu babu od čije mirovine žive. Humor filma uglavnom je na niskoj razini i malo kad nadilazi nemaštovito iskorištavanje ideja tipa “Ajmo ukrast’ babu” i ismijavanje ruralne neuglađenosti i sirovosti likova. Smijemo se ponašanju “baba”, stare i nove (obje glumi Mira Banjac), planovima likova da ukradu babu, iznošenju babe, grubom objašnjavanju situacije babi, samom spominjanju “babe”, itd. Rijetki pokušaji suptilnijeg ili zaista nadrealnog humora vežu se uz lik zbunjenog policajca Dane (Nebojša Glogovac) te njegov dijalog s poštarom Lukom (Predrag Vušović) na kraju filma. Što se zapleta tiče, Šerbedžija se trudio izmaknuti zapletu koji će se temeljiti na jednoj dosjetci koji se razvlači kroz film (tzv. *high-concept film*) pa je razgranao radnju u više pravaca i ubacio veći broj likova u nju, a “babu” pokušao pretvoriti u katalizatora obiteljske drame. Pritom je upao u boljku mnogih hrvatskih filmova nakon 1990-ih, a ona se zove prefabuliranje. Ubacivanjem raznih motiva Šerbedžija je ostavio mnoge važne motive napola iskorištene i na kraju filma zaboravljene. Na primjer, iako je scenom prvotnog sukoba između ukradene starice i članova obitelji (oni su htjeli ukrasti vegetirajuću staricu, a zabunom doveli u kuću vrlo živahnu babu) najavljeno da će se film znatnije pozabaviti likom starice i njenim odnosom s obitelji, starica je u daljnjem nastavku filma marginalizirana, sa slabijim pokušajima da ju se ubaci u pokoji scenu natrpene fabule. Slično je s burnim odnosom između glave obitelji Mane (Rade Šerbedžija) i njegova susjeda Hrvata Mile (Dejan Aćimović) koji lavira između prijateljstva i nacionalne netrpeljivosti. Složeno postavljen, ovaj se odnos prema kraju filma zanemaruje, a Mile u drugom dijelu

filma postaje samo tipični lik susjeda smetala od kojeg junaci moraju skrivati svoj naum. Umjesto da razvija ove odnose među likovima, Šerbedžija u drugom dijelu filma ubacuje nepotreban, blijed zaplet oko srpskih mafijaša koji natjeruju Manina nećaka Branka (Krešimir Mikić). Rasplet filma zbrzani je krvavi finale, tipičan za hrvatske komedije koje se nepisanim pravilom moraju pretvoriti u tragedije, s previše očitim motivom puške koja na kraju filma mora opaliti (ovaj put bombe) te scenom eksplozije čiji su digitalni efekti bolno neuvjerljivi.

Od pokušaja da se stvori složeni zaplet više je uspio pokušaj da se film pretvori u obiteljsku dramu. Taj dio filma, odnosno, karakterizacija članova obitelji i prikaz njihovih hijerarhijskih odnosa, kvalitetniji je dio filma. Glava obitelji je Mane, koji nije na vrhu obiteljske hijerarhije po mjestu na genealoškom stablu (otac ili djed) ni po godinama, već radi toga što se nametnuo kao vođa. Uz njega su sin Todor (Živko Anočić), brat Joja (Bogdan Diklić), nećak Branko te baba. Mane upravlja obitelji lukavom manipulacijskom tehnikom toplo-hladno. On zna biti dobar, ljubazan i zaštitničkog ponašanja, spreman udobrovoljiti ostale članove obitelji, ali kad treba provesti svoju volju ili skršiti volju drugih, postaje zvijer pred kojom svi uzmiču. U trenutku kad pomisli da bi njegovo diktatorsko ponašanje ipak moglo izazvati pobunu, on opet promijeni ploči i postane ljubazan, samo zato da bi, kad se njegovi "podređeni" opuste, opet počeo autoritativno naređivati.

Njegov brat Joja ne usuđuje mu se suprotstaviti čak ni kada Mane diktatorski dirigira njegovim sinom Brankom, što se Joji ne sviđa, već stoji sa strane i pušta Manu da radi što ga volja s njegovim sinom, kao da drugačije ne može. Manin sin Todor izgleda kao da je mentalno zaostao, ali ga glupim čini Manin odgoj koji ga je naučio da bude poslušan sin bez svoje volje i svojeg mišljenja. Branko, vođa lokalnog benda, tipični je seoski mladac kojeg njegova sredina ne zadovoljava i želi pobjeći u grad, ali se ne usuđuje, unatoč potpori i ljutnji svoje djevojke Liče (Lucija Šerbedžija), odlučnije da se odseli. Branko se stalno trudi suprotstaviti Maninu autoritetu i biti samostalan, ali kako film napreduje, shvaćamo da je njegov bunt mlak, odnosno, manifestira se samo kroz uopćene, dozirane fraze. Branko se ne usuđuje do kraja suprotstaviti Mani, a kad i pokuša, jedan Manin povik ili udarac šakom u stol bit će dovoljan da ga primiri. Međutim, u jednom trenutku Branko se ohrabri zaista oštro suprot-

staviti Mani – odlučno izjavi da odlazi od kuće te večeri i zatraži od Mane da mu da njegov udio babinih mirovina. Mane, uvidjevši da Branko misli ozbiljno, okrene ploču na toplo – ljubazno da Branku novce i otpravi ga s blagoslovom. No istovremeno drži figu u džepu uvjeren da Branko neće uspjeti, odnosno, usuditi se otići. To se i dogodi te se Branko, pokunjen i postidjen vrati Mani koji ga dočeka kao izgubljenog sina. Njegova igra toplo-hladno opet je fenomenalno uspjela.

Mane je vrhunski primjer obiteljskog manipulatora. Budući da on prema Joji i Branku nije prirodni autoritet (nije otac obitelji, već brat i stric) koristi se raznim ostalim sredstvima da bi ostvario svoj autoritet (smjenjivanje zastrašivanja i patroniziranja, gard najsposobnijeg i najinteligentnijeg koji cijelo vrijeme održava). On je vrstan primjer čovjeka koji je došao na čelo nečega ne radi toga što je stvarno najsposobniji ili zato što su ga drugi stvarno odlučili izabrati za šefa, nego zbog toga što se zna prodati kao najsposobniji i zbog toga što zna uvjeriti druge da oni njega stvarno žele kao šefa i da je on jedini koji može riješiti njihove probleme. Jednom kad ih u to uvjeri, nije mu teško zastrašivanjem ih držati na uzdi, jer on je ipak "vredniji" i "pametniji" od njih.

Zanimljiva stvar dogodi se pri kraju filma, na vrhuncu zapleta. Mafijaši dođu u obiteljsku kuću tražiti Branka, a kad Mane shvati u što mu se nećak upetljao, odluči riješiti njegovu poteškoću po kratkom postupku – ubivši mafijaše. Mane, na svoj bolesni način, učini plemenitu stvar. On ne reagira sebično, kako bi se od njega očekivalo, tako da pusti Branka da se sam izvuče ili ispašta, on mu pomaže. Mane jest manipulator koji gleda prvenstveno na svoje interese, ali drži do obitelji i pomoći će članu obitelji kad je ovaj u gadnoj stisci. Tradicija obiteljskog zajedništva toliko je jaka (pogotovo na selu) da ona u Maninog glavi u tom trenutku stoji ispred njegova sebičnog ega. Super-ego pobijedio je ego u ovoj prilici. Tek kad Mane shvati da su ga Joja i Branko, zgroženi njegovim zločinom, odlučili prijaviti policiji, taj osjećaj obiteljskih veza kod njega se gubi i on odlučuje uzeti sav novac i otići. Njegov čin iz njegove perspektive nije izdaja obitelji, već samo odgovor na izdaju obitelji koju su počinili drugi kad su odlučili rođenog brata i strica prijaviti policiji.

Kako ovaj film progovara o Lici, odnosno, je li istinita tvrdnja s početka teksta da kroz likove film želi, između ostalog, prikazati životno stanje Like? Što se tiče konkretnih osobitosti Like i njenih ljudi, nisam osjetio da film

pronijljivo progovara o njima. U filmu su uočljive jedino uobičajene karakteristike (ili stereotip) brđana, odnosno, ljudi iz civilizacijski primitivnijih sredina. Međutim, ono što se čini sigurnim jest da ovaj film, kao i Matanićev, upozorava na društveno i ekonomsko stanje ove regije. U filmu su namjerno uporabljene istaknuto jadne i derutne lokacije, a pri prikazu ambijenta vidljiva je težnja ka ostvarivanju dojma potpune izoliranosti od svijeta. Kako se u to uklapaju likovi? Spomenuo sam kako su likovi "ludi" zbog toga što su izluđeni okruženjem i okolnostima u kojima žive. Uzroci njihova ponašanja nisu jasno povezani s njihovom sredinom. Međutim, u filmu se ne

radi o stvaranju psiholoških uzročno-posljedičnih veza, već više metaforičnih veza između mraka njihova duha i mraka njihova okruženja. Depresija i mahovitost likova uporabljene su da bi se njima poentirala opća atmosfera koja vlada u tom, čini se, zaboravljenom kraju – kraju ljudi bez posla, bez društvenih sadržaja, bez entuzijazma, bez vidljive perspektive.

72 dana je film neuspio u namjeri da bude dinamična komedija bogatog zapleta i širokog dijapazona zanimljivih likova, ali je solidno uspio kao karakterna studija koja kroz likove članova obitelji ponešto progovara i o okruženju u kojem ti ljudi žive.

Juraj Kukoč

Srpski film

(Srđan Spasojević, 2010)

UDK: 791.633-051Spasojević, S."2010"(049.3)



"Da se ne biste onesvijestili, nastavite ponavljati: 'Ovo je samo film... samo film'." Riječi su to kojima je davne 1972. godine Wes Craven najavio prizore neviđenog užasa u svome redateljskom prvijencu *Posljednja kuća na lijevo* (*The Last House on the Left*, 1972), koja je prokljajala iz sjemena koje je u vrtu Batesova motela posijao Alfred Hitchcock svojim *Psihom* (*Psycho*, 1960). Ondje je Craven nabrao klice košmara američkih predgrađa, pognojio ih atmosferom društvenih nemira, vijetnamske depresije i

raspada tradicionalnih vrijednosti, te tako Hitchcockove cvjetove zla doveo do njihova divljeg i neobuzdanog cvata.

Redateljski prvijenac srpskog redatelja Srđana Spasojevića stanuje na istoj filmskoj adresi kao i Cravenov, ali u drugome povijesnom i društvenom kontekstu. Iskoristivši nečistu ratnu savjest zemlje i ekonomsko-političke promjene koje ljudsko dostojanstvo pretvaraju u robu niske tržišne cijene, Spasojević i njegov suscenarist Aleksandar

Radivojević kroz prizmu žanrovskog filma nastojali su artikulirati neuroze i psihoze suvremenog srpskog društva. A baš kao što su se krikovi Cravenovih likova čuli dalje od *grindhouse*-kina newyorške 42. ulice, tako su i užasi *made in Serbia* prestravili gledatelje izvan granica matične kinematografije.

O reakcijama koje je izazvao njihov *Srpski film* rado su pisali domaći i strani mediji. Problemi s razvijanjem 35 mm filmske kopije, otkazane projekcije na nekoliko festivala i zloglasnih 49 montažnih intervencija britanskih cenzora samo su dio problema koji su snašli ovo provokativno ostvarenje, a ništa ga bolja sudbina nije snašla ni u recepciji. Bez obzira svidio im se ili ne, gledatelji su se usuglasili da *Srpski film* više nikada ne žele gledati, a čak i oni koji su stali u obranu njegovih estetskih i društvenih vrijednosti papagajski su ponavljali izjave njegovih tvoraca o alegoriji srpskog stanja uma i društva izbjegavajući detaljniju analizu.

Srpski film priča je o Milošu, umirovljenom pornografskom glumcu kojemu tajanstveni Vukmir Vukmir nudi priliku da se vrati na stari posao. Zbog loše financijske situacije Miloš pristaje na ponudu, ne znajući da dobiva ulogu u *snuff*-filmu. Spasojević i Radivojević nisu se ustručavali posegnuti za transgresivnim sadržajem, niti su oklijevali eksplicitno ga prikazati. *Srpskom filmu* tako ne nedostaje prizora silovanja, incesta, pedofilije, nekrofilije, sakaćenja, mučenja i ubijanja, pa je većina potencijalnih gledatelja svoje mišljenje o njemu donijela i prije nego ga je pogledala. No, *Srpski je film* daleko od eksploatacije za koju su ga optuživali. U njemu sve ima svoj razlog postojanja, pa tako i zloglasna scena *newborn porna*. Prije same analize zato nije zgorega podsjetiti se da je i *Srpski film* "samo film" te ponovno zakucati na vrata Cravenove *Posljednje kuće nalijevo*, gdje na kauču dnevne sobe leži mrtvo tijelo kćerke Collingwoodovih.

Psihička, fizička i moralna dezintegracija dominantan je motiv u oba filma. Na razini sadržaja to znači da priča narativno i vizualno elaborira silovanje, mučenje i ubijanje pojedinih likova, što zajedno s ostalim elementima priče (socijalnim miljeom, aluzijama te postupcima kao što su paralelna montaža ili *flashback*) sudjeluje u stvaranju alegorijskog sloja filmskog teksta. Istražujući kako je Cravenova *Posljednja kuća nalijevo* artikulirala američku nacionalnu traumu, filmski je teoretičar Adam Lowenstein istaknuo stradanje kćeri Collingwoodovih kao ključnu metaforu cijeloga filma. Lowenstein tvrdi da zlostavljano

tijelo Mari odgovara kulturalnoj percepciji kakvu su Amerikanci imali o svojoj zemlji početkom 1970-tih. Rastrgana unutarnjim i vanjskim političkim i socijalnim nemirima, nacija je izgubila svoje "muške" karakteristike (društvenu i političku stabilnost, integritet i autoritet), te postala "feminizirana", slaba i podložna riziku "silovanja". Slično vriedi i za *Srpski film*, koji istu vrstu šovinističkih predodžbi obrađuje u drugačijem kulturnom kontekstu.

Alegorijska slika nacije u *Srpskome filmu* svoje utjelovljenje djelomično nalazi u tijelu majke. Nije stoga nimalo slučajno što radnja Vukmirova porniča podsjeća na obiteljsku dramu, kao što nije slučajno ni to da mu se radnja odvija u sirotištu. "Cela ova naša jebena zemlja je jedno veliko obdanište", kaže Vukmir, a njegov pornič predstavlja svojevrstni film unutar filma. Uz Miloša, njegovi glavni protagonisti su bezimena žena poginulog ratnog heroja koja zarađuje za život snimajući ekstremnu pornografiju, te njezina kći Jeca od koje bi Miloš trebao "napraviti ženu". Analogije između majčinskog tijela i stanja zemlje uspostavljaju se verbalnim instrukcijama koje Vukmir daje Milošu tijekom snimanja porniča. Čim se upale kamere, Jecinu majku naziva kurvom koja se druži s ološem i koja je time upropastila svoju kćer: "Tvoj Rajko je bio ratni heroj. Da je samo znao s kakvim se ološem kurvaš, ubio bi tebe i ono tvoje dete." Miloš ovdje zamjenjuje njihova odsutnog muža/oca koji bi obitelj trebao "dovesti u red". Žestina s kojom Vukmir u Miloševo uho viče: "Udri kurvul!" (kao i žestina s kojom drogirani Miloš to i čini) kao da predstavlja osvetu nad tijelom Majke Srbije, "majke kučke koja rađa decu pa ih posle u potok baca" (Vukmir). Ozloglašenu scenu *newborn porna* zato treba shvatiti kao realiziranu metaforu majke koja svoje novorođenče odmah po rođenju ostavlja na (ne)milost *zlim porničarima*: dopušta da ga od rođenja *jebu u dupe*, tj. da ga se psihički i fizički iskorištava.

Vukmirov projekt, dakle, kroz pornografski film artikulira stanje društva u dijejetskom svijetu u kojem nastaje. No, dok se na licu majke u sceni *newborn porna* pojavljuje smiješak, Jecina majka ostavlja dojam da je prisiljena sudjelovati u Vukmirovu porniču, baš kao i Miloš. Vukmirove namjere stoga su proturječne, jer ne samo da iskorištava nesreću svojih protagonista, nego se aludira da je dio istih struktura moći koje su dovele do takva stanja društva (Miloševa supruga jednom prilikom govori da njegovo ime podsjeća na "ove naše iz Haaga"). Vukmir ostavlja utisak da je namjerno *proizveo/režirao* patnju svojih likova

kako bi je eksploatirao u ime umjetnosti, što potencira njegovu zlobnost. Motiv režirane stvarnosti svoj zaključak dobiva na samom kraju *Srpskog filma* do kojeg vode dva okvira njegove narativne strukture.

Kao što je već spomenuto, središnji dio te strukture čini Vukmirova *porodična porno-drama*: film unutar filma koji se prema okvirnoj priči o pornoglumcu Milošu odnosi kao što se i *Srpski film* odnosi prema svijetu s ove strane platna. Drugim riječima, radi se o alegorijskoj slici koja društvene neuroze, komplekse i psihoze hiperbolizira u transgresivnu žanrovsku priču. Tako će se fabula Vukmirova pornića pozabaviti stereotipom srpskog (balkanskog?) pastuha koji dominira okvirnom pričom. Miloš je u njoj prikazan kao seksualni superjunak, čovjek nevjerovatne seksualne potencije koji lakoćom osvaja tijela i naklonost kolegica s kojima je radio. Istovremeno, Miloš je i dobar muž koji je svoju seksualnost uspio sublimirati u monogamni brak i miran obiteljski život. "Tebe volim, njih sam samo jebao", kaže jednom prilikom. Miloš tako u sebi objedinjuje seks-mašinu i obiteljskog čovjeka, ideal zbog kojeg ga ostali likovi cijene, ali mu i zavide. Vukmirov pornić bavi se naličjem toga ideala, a njegova fabula razrađuje destruktivne potencijale muške seksualnosti. Vukmir će zato Milošev lik idealnog muškarca (oca i muža) transformirati u zastrašujuću verziju *patera familiasa*: ratnog heroja koji se vratio iz mrtvih kako bi kaznio svoju pokvarenu suprugu, a od svoje kćeri napravio ženu.

Vukmirov film unutar filma hiperbolizira tradicionalne balkanske rodne uloge u njihov groteskni odraz, pri čemu se muško tijelo pokazuje podložnim manipulaciji svojih podsvjesnih kompleksa, društvenih očekivanja i ekonomsko-političkih struktura, kao što je i žensko tijelo prikazano kao podložno lošem utjecaju, pa zato i silovanju i kazni. Za razliku od *Posljednje kuće nalijevo*, alegorijski potencijal *Srpskog filma* realizira se kroz rušenje integriteta i muškog i ženskog tijela. Vukmirov pornić zato se odnosi i na svijet s ove strane platna, a funkcionira donekle slično kao i predstave Đorđevićevih pornogerilaca u *Životu i smrti porno bande* (2009), koji su svojim kabaretskim nastupima ironizirali tradicionalne vrijednosti patrijarhalnog mentaliteta. No, razlika među njima nalazi se u činjenici da estetika *campa* pornobandi daje ironijski odmak, dok Vukmir teži doslovnosti *snuffa*. Njegova namjera nije ironizirati balkanski patrijarhat unutar stiliziranih okvira žanrovske fikcije, nego buđenjem destruktivnih impulsa izbrisati granicu između Miloševe stvarnosti i filma u ko-

jem je angažiran da glumi. Do urušavanja ovih dviju razina dolazi u velikoj završnici *Srpskog filma*, kada članovi Miloševe obitelji postaju protagonisti Vukmirova pornića, čime Vukmirova fikcija postaje Miloševa stvarnost.

Jednom kada je granica između stvarnosti i fikcije preokraćena, Spasojević je nastavlja destabilizirati. Završni udarac odvija se na kraju filma kada članovi Miloševe obitelji izvršavaju zajedničko samoubojstvo. Nakon što su postali žrtve psihičke i fizičke manipulacije, pokušaj uspostave osobnog integriteta i prava na izbor realizira se kroz odluku o završavanju vlastitog života. No nakon što Miloš jednim hicem pištolja na obiteljskom krevetu ubija sebe i svoju obitelj, gledatelj postaje svjestan da je i to snimala filmska ekipa koja će njihova tijela nastaviti iskorištavati i nakon njihove smrti ("Kreni od malog!"). Time se sugerira da je tragedija njihova obiteljskog raspada dio otprije napisanog scenarija, čime je Spasojević uspješno zaokružio postupak koji je suptilno gradio od početnih kadrova filma.

Srpski film se, nimalo slučajno, otvara prizorom iz pornića *Miloš the Filthy Stud*, iako gledatelj, baš kao i na početku Hanekeova *Skrivenog* (*Caché*, 2005) misli da gleda prvu razinu stvarnosti priče, a ne njezin filmom uokvireni/izdvojeni dio. Čak i kada je zabuna razotkrivena, Spasojević (baš kao i Haneke) priču koja slijedi prikazuje istim formalnim rješenjima. Kontinuitet između ulomka iz pornića i ostatka filma uspostavlja se sličnim kadriranjem, osvjetljenjem, montažom, glazbom (izrazito sugestivni, mračni *dubstep* Wikluha Skyja) i kostimima (Miloš je odjeven u jednostavnu, svakodnevnu odjeću, dok se njegova partnerica Lejla u svakoj situaciji odijeva kao da je na snimanju pornofilma). Već se ovime sugerira da se Milošev život ne razlikuje od pornografskih filmova u kojima je nekada glumio, čime se već ovdje najavljuje urušavanje okvira koji dijeli stvarnost od fikcije u dijegetskom svijetu filma. Urušavanje dovodi u pitanje i drugi okvir: onaj koji dijeli *Srpski film* od empirijskog svijeta njegovih gledatelja. Ovdje je od velike važnosti i sam naslov u kojem se *film* može shvatiti kao stanje uma ili kao društvena projekcija. Alegorijska dimenzija Spasojevićeva djela počiva upravo na sugestiji koja se kroz stapanje dviju stvarnosnih razina upućuje gledatelju: ako je stvarnost Miloša i njegove obitelji prikazana kao *snuff*-fantazija koju režiraju ljudi u *crnom*, kako možeš biti siguran/sigurna da i tvoj život nije dio sličnoga scenarija?

Da bi empirijskog gledatelja do kraja doveo u vezu s fik-

cionalnim svijetom *Srpskog filma*, Spasojević je posegnuo za postulatima klasičnog fabularnog stila, filmskog pripovjednog modusa koji u predstavljanju priče i likova barata reprezentacijskim kodovima koje nazivamo realističnima. Ovdje to znači da je filmska sintaksa artikulirana tako da gledatelja potiče na poistovjećivanje sa središnjim likom i da u priči sudjeluje iz njegove perspektive. No, za poistovjećivanje nije dovoljno samo vidjeti svijet Miloševim očima, nego je potrebno i “doživjeti” ono što se njemu događa. To se postiže pametnim građenjem neizvjesnosti i napetosti u drugome dijelu filma, kada se Miloš budi iz trodnevne “kome” i slijedeći različite tragove polako se prisjeća svega što se dogodilo. Povjerenje u integritet Miloševe perspektive destabilizira se nizom *flashbackova* čija fragmentiranost razbija linearnost dotadašnjeg pripovijedanja, te tako stvara osjećaj neizvjesnosti koji gledatelja nagovara/prinuduje da sazna što se dalje dogodilo. Računajući na perverznu znatiželju svoje publike, Spasojević od nje čini Miloševa suučesnika/supatnika koji zbog agresivnih montažnih rješenja i eksplicitnog prikazivanja različitih gadosti kao da na vlastitoj koži osjeća ono što vidi. Upravo filmska sintaksa omogućuje alegorijski karakter *Srpskog filma* koji, riječima njegovih autora, govori “o monolitskoj moći vođa koji te hipnotiziraju da radiš stvari koje ne želiš”.

Baš kao i vođe, koje prozivaju, tako se i Spasojević i Radivojević nalaze u ulozi demijurga koji svojim promišljenim dramaturškim i formalnim rješenjima gledatelja hipnotizira da film odgleda do kraja, računajući pritom da će događaje prepoznati kao vlastitu hiperboliziranu svakodnevicu. Istovremeno, napravili su propust zbog kojega njihov redateljski prvijenac nema razornu snagu prije spomenutih ostvarenja Wesa Cravena i Mladena Đorđevića. Tako će Craven u *Posljednjoj kući nalijevo* između obitelji kontrakulturalnih psihopata i srednjoklasnih buržuja povući brojne formalne i sadržajne paralele, koje će kulminirati kada Collingwoodovi u osvetničkom bijesu eliminiraju članove obitelji Stillo s jednakom okrutnošću i žestinom s kojom su oni mučili i ubili njihovu kćer i njezinu prijateljicu. Đorđević će pak članove pornobande definirati kroz bijeg od pornografske kulture u kojoj žive, a uzrok njihove dezintegracije pronaći će u pristanku da sudjeluju u proizvodnji *snuffa*. Brišući granicu između pozitivaca i negativaca Cravenov nam film poručuje da korijeni nasilja sežu do mirnih obiteljskih predgrađa i kli-

jaju u srcu nuklearne obitelji, a Đorđević da nije bitna pokvarenost društva, nego odluke koje pojedinac donosi dok u njemu pokušava opstati.

Na prvi pogled Vukmirov film unutar filma u Spasojevićev i Radivojevićev prvijenac unosi istu vrstu moralne dvoznačnosti. No Milošev je lik u više navrata prikazan kao idealni muž i otac, kojega se u hladnokrvnog ubojicu može preobraziti samo preko njegove volje, tj. drogom. Srž problema najbolje je sažela Lejla kada je Vukmiru spočitala da je “ovako mogao da izdrogira bilo kojeg od svojih majmuna da kara k'o blesav”. Mogućnost slobodnog izbora Cravenove i Đorđevićeve likove uvela je u sivu zonu morala, dok Spasojević i Radivojević nisu doveli u pitanje idealnu sliku Miloša i njegove obitelji, namijenivši im vrlo jednoznačnu ulogu žrtve. Ta je pozicija problematična jer prebacujući odgovornost s protagonista na tajanstvene *ljude u crnom* niječe odgovornost onih koji su prešutnim odobravanjem omogućili nastanak, rast i moć industrije *snuffa*. Drugim riječima, umjesto da u gledatelju izazove upalu preispitivanja, ona djeluje kao anestetik.

Miloševa se idealna slika pokušala kompenzirati uvođenjem njegova mračnog dvojnika – brata Marka, koji je dio njegova svakodnevnog obiteljskog života. No mizanscenskim ga se rješenjima od samoga početka prikazuje kao vanjskog promatrača. Njegov status autsajdera naglašava se i činjenicom da prema Milošu i njegovoj obitelji ne osjeća samo divljenje, nego i zavist, a prava priroda njegovih osjećaja postaje očita kada saznajemo da se svojom voljom uključio u Vukmirov projekt. Uz sve spomenuto, podsjetimo se da film ni ne potiče gledatelja da se poistovjeti s Markom, nego s Milošem, tj. ne s prikrivenim zlikovcem, nego sa žrtvom.

Spasojevićev i Radivojevićev prvenac jest “samo film”. No, reakcije koje je izazvao diljem svijeta dokazuju da ipak nije *samo* “srpski” film. Njegova alegoričnost, ispitivanje tradicionalnih rodnih uloga, kao i pitanja društvene i političke odgovornosti, koja implicitno postavlja, aktualne su u gotovo svakom društvu i vremenu. Upravo je zato šteta što u promišljanju ljudske prirode njegovi autori nisu bili jednako beskompromisni kao u izboru i prikazu teme i sadržaja. No, čak i unatoč tome propustu, njihovo djelo predstavlja snažnu viziju nihilizma i društvenog pesimizma, te sugestivno poniranje u mračno stanje mentaliteta, društva i duha.

Mario Kozina

Šuma summarum (Ivan Goran Vitez, 2010)

UDK: 791.633-051Vitez, I.G."2010"(049.3)

NOVI FILMOVI



64 / 2010

Cjelovečernji prvijenac Ivana Gorana Viteza *Šuma summarum* na pulskom je festivalu 2010. osvojio Zlatne arene za montažu i kostimografiju. Premda mu je ovo debitantski dugometražni igrani film, Ivan Goran Vitez autor je već poznat po kontroverznim ostvarenjima: njegov srednjometražni film *Posljednja pričest* (2005), u kojem seljaci odluče linčovati svećenika pedofila, osvojio je nekoliko nagrada na domaćim festivalima, a zapaženi su mu bili i prethodni radovi, kratki film *Pomor tuljana* (2000) i dokumentarac *Male ruke* (2001).

Šuma summarum prati skupinu zaposlenika hrvatske marketinške agencije koju je nizozemski vlasnik (Jakša Borić) odlučio za vikend povesti na "team building" koji se sastoji od *raftinga* i *paintballa*. Nakon što *rafting* završi manjim incidentom, idućeg se dana zaposlenici podijele u dvije skupine te u zabačenoj šumi počinje igra *paintballa*. Premda u početku samo određeni pojedinci igru shvaćaju ozbiljno, ona će s vremenom doslovno do-

biti karakter borbe na život i smrt. Naime, oni ne znaju da je njihov šef naručio ubojstva nekih od njih (angažiravši lokalnoga gorštaka) te će uskoro biti suočeni sa situacijom golog preživljavanja.

Vitez od samog početka izrazito spretno gradi kompleksnu priču koja će na kraju sačinjavati devetnaest likova od kojih će dobar dio dobiti gotovo jednaku minutažu. Film se otvara scenom *raftinga* nakon koje počinje uspješna razrada odnosa među likovima te naglašavanje tenzija koje postoje među nekima od njih, što će se poslije dakako pokazati značajnim za nastavak priče. Na tom uvodnom dijelu filma (koji uključuje i večer u hotelu nakon koje će biti jasno tko je na čijoj strani, a tko ne želi zauzimati strane) temeljit će se i daljnji razvoj odnosa među zaposlenicima koji će ostati nepromijenjen do kraja filma. Kao ključni okidač zapleta pokazat će se susret jedne od skupina s gorštakom (Goran Navojec) koji će jednog od njih ustrijeliti puškom. Nakon toga

počinje borba za preživljavanje. Ispostavit će se, međutim, da napad gorštaka nije bio slučajan, kako su to u početku zaposlenici mislili, nego je dio pomno razrađene akcije u kojoj se neki od njih trebaju doslovno eliminirati kao tehnološki višak. Poprilično kompliciran u narativnom pogledu (film ima nekoliko narativnih linija kojima je posvećena jednaka pozornost), Vitezov je film i u žanrovskom smislu mješavina svega i svačega (što sugerira i sam naslov filma), premda bi možda njegova najbliža žanrovska odrednica bila crnohumorni horor-triler. Tu se uočavaju i neki od problema filma.

Film je naime vrlo ambiciozna kritika kapitalističkog društva u kojem živimo, ali u svojoj ambicioznosti često djeluje pretrpano. Vitez je u priču uspio umetnuti gotovo sve probleme suvremenog društva – od eksploatacije radnika do pedofilije. Premda autor u svim spomenutim segmentima vješto i pregledno razvija podzaplete, najmanje jedan od njih sasvim je suvišan (dio filma koji prati ekscentričan par u kojem žena, ekofeministica, terorizira svog muža do njegove točke usijanja, lako je mogao biti izbačen čime bi se film skratio i djelovao kao koherentnija cjelina). Ipak, i likovi u tom segmentu dobro su okarakterizirani; međutim, ostaje pitanje njihove uloge u cjelini filmske priče. Tehnička je izvedba filma ugodno iznenađenje. Vješta kamera Tamare Cesarec, funkcionalna glazba Hrvoja Štefotića i nagrađena montaža Mate Ilijića, koja filmu daje pravilan ritam i čini ga preglednim ostvarenjem, značajne su prednosti Vitezova filma. Premda su tematski uočljive sličnosti s često spominjanim ostvarenjima poput *Oslobađanja* (*Deliverance*, 1972) Johna Boormana, *Južnjačke utjehe* (*Southern Comfort*, 1981) Waltera Hilla i filma *Severance* (2006) Christophera Smitha, *Šuma summarum* ipak je originalno ostvarenje suvremene hrvatske kinematografije koje po pitanju ugođaja tjeskobe i napetosti, kako je to dobro primijećeno u jednoj od recenzija filma, na trenutke nalikuje na *Vrijeme ratnika* Dejana Šorka, filma iz 1990, snimljenog, dakle, neposredno pred početak Domovinskog rata.

Šuma summarum se, među ostalim abnormalnostima, dotiče i čedomorstva, incesta i nekrofilije, što ga čini zasad jedinim takvim ostvarenjem suvremene hrvatske kinematografije i na trenutke približava poetici *trash*a. Glumačka postava iznadprosječno je brojna (spomenutih devetnaest likova) i prema riječima redatelja tvori presjek hrvatskog društva u cjelini. Predvodi je izvrsni

Vili Matula kojeg se nažalost rijetko viđa u suvremenom hrvatskom filmu. Lik koji je Matula utjelovio jedan je od rijetkih moralnih karaktera Vitezova filma (uz naivnu Vesnu koju glumi vrlo dobra Hana Hegedušić) koji će biti primoran uzeti pušku u ruke kako bi sačuvao vlastiti život. Većinu naših glumaca film prikazuje u dosad netipičnim interpretacijama, tako Nataša Dangubić glumi beskrupuloznu ljubavnicu nizozemskog šefa dok je Nina Violić majka koja kreće u osvetnički pohod zbog ubojstva muža. Jedna od najvećih prednosti filma upravo je odnos među likovima, njegova dinamika koja, bez suvišnog ponavljanja, obiluje promišljenim i kvalitetnim replikama.

No ipak, u svojoj je satiričnoj kritici i grotesknim prikazima navedenih izopačenosti film ostao poprilično mlaka kritika sustava, što mu je i najuočljiviji nedostatak. Izrazito eksplicitna kritika kapitalizma, koju u jednom trenutku izgovara Vili Matula, na gledatelja ostavlja dojam *déjà vu*a. U trenucima kada društvo u sebi sadržava sve manje etičkih uporišta za ljudsko ponašanje, prepoznati znakove vremena i ostvariti uspješnu analizu negativnih strana nekog sustava oduvijek je bio poprilično težak zadatak. Pa tako i u vremenu u kojem se uglavnom postavljaju pitanja o načinima financiranja i o profitu, koje određeno djelo ili radnja donose, a sve se manje raspravlja o opravdanosti i utemeljenosti istih (u ovome slučaju recimo kritike, koja se u djelu iznosi); jer za "pravu" kritiku suvremenog hrvatskog društva to bi neizbježno značilo dotaknuti se prije svega gorućih domaćih problema poput korupcije i velike stope nezaposlenosti, koji su posljednjih godina dvije najjače kočnice.

Što se tiče gledanosti film je, nažalost, podbacio, čemu je jedan od uzroka i činjenica da je proračun filma iznosio dva milijuna kuna, što je bilo nedostavno za kvalitetnu promidžbu. Nedvojbeno, dio krivnje za lošu gledanost koja je (p)ostala indikativna za sintagmu "suvremeni hrvatski film" je i to što su film odbile televizijske kuće, čime je bio uskraćen za neophodno oglašavanje i prepušten samo usmenoj predaji, što je unaprijed izgubljena bitka poznavajući u većini slučajeva izrazito uočljivu nezainteresiranost i apriorno negativan stav hrvatske publike za domaća djela bilo koje vrste. Nekritički uvoz sa Zapada, kojeg smo svjedoci posljednja dva desetljeća, često naše autore tjera na angažiranost i kritičnost koja ponekad, pokazuje se, ne polučuje ni

estetski ni percepcijski uspjeh. Premda kod nas film (prije svega hrvatski) očito nije medij za široke mase, a i čini se da se njegova recepcija približava onoj suvremene poezije, odnosno, film se kao umjetnost sve više marginalizira, ostaje vidjeti kako će se stvari dalje razvijati jer, kako je to dobro uočio pjesnik i teoretičar

Krešimir Bagić, “na rubu se počesto događaju najvažnije stvari”. Vitez je pogriješio u procjeni da će *Šuma summarum* biti djelo za kojim publika vapi, što je i sam priznao u jednom intervjuu. Kako zasad stvari stoje, na povratak publike u hrvatska kina na domaće filmove još ćemo malo počekati.

Vladimir Šeput

Ulazak u prazninu

(*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009)

UDK: 791.633-051Noe, G."2009"(049.3)



U razgovoru za internetsku filmsku stranicu Twitch (<twitchfilm.com>) Gaspar Noé nazvao je *Ulazak u prazninu* svojim “najdjjetinjastijim radom, ne u tehničkom, nego u sadržajnom smislu”. I, zaista, gotovo da se nije šalio. Njegov film ne prati odiseju jedne duše u rascjepu između prošlog i sljedećeg života, nego tek drogom DMT inducirani trip protagonista koji halucinira o vlastitoj smrti nakon što ga policija ustrijeli u zahodu noćnoga kluba. Pa iako nikada nije eksplicitno izrečena tijekom filma, u prilog ovoj tezi ide argument da se *Ulazak u prazninu* štreberski drži poznate Čehovljeve maksime da ako se pištolj uvede u prvom činu drame, u nekom od sljedećih činova netko će iz njega pucati. Čehovljev pištolj ovdje se odnosi na *Tibetansku knjigu mrtvih* koju je Oscar, središnji protagonist *Ulaska u prazninu*, čitao prije nego su ga ustrijelili, te o njoj razgovarao sa svo-

jim prijateljem Alexom koji mu je iznio svoje pojednostavljeno shvaćanje ovog budističkog pogrebnog teksta, a njegovo je tumačenje Oscarovu “duhu” poslužilo kao uputa za ponašanje nakon napuštanja svog prostrijeljenog tijela.

Noéovo posezanje za *Tibetanskom knjigom mrtvih* zato se najbolje može objasniti parafrazom redatelja Jordana Belsona, jednog od autora koji su nadahnuli Noéa, koji je za svoje radove rekao da su apstraktna filmska dijela inspirirana budizmom, a ne opisi ili objašnjenja budističkog učenja. Jer unatoč njegovu negativnom stavu prema organiziranim religijama, Noé nikada ne banalizira stvari koje kritizira, pa je teško povjerovati da je upute za pokojnike iz *Tibetanske knjige mrtvih* odlučio svesti na priču o duhu koji luta oko svoje žive sestre i onda dva sata dvoji da li da se zavuče u stolnu lampu ili

u njezine gačice. Takve su banalnosti rezultat perspektive iz koje je priča predstavljena, a to je perspektiva dvadesetogodišnjeg Oscara – narkomana, sitnog dilera i stranca u Japanu koji sa sestrom ima odnos na rubu incesta. Pa opet, uvjeren sam da je Noé namjerno posegnuo za cijelim nizom vrlo prepoznatljivih motiva kako bi gledatelja potakao da što manje energije troši na praćenje priče, te da se usredotoči na najimpresivniji dio filma, a to je njegova forma. Konačni ishod takve odluke ovisit će, naravno, o osobnom ukusu i kriterijima pojedinog gledatelja, a moje je mišljenje da se radi o hrabrom i originalnom ostvarenju koje svojim formalnim postupcima gledateljeve sinapse i spone pokušava odvesti onkraj konvencionalnih emocionalnih reakcija i intelektualnih spoznaja.

Zato nije ni neobično što je, osim u psihodeličnoj sekvenci *2001. Odiseje u svemiru* (2001. *A Space Odyssey*, 1968) Stanleyja Kubricka, pripovijedanju u prvom licu iz *Žene u jezeru* (*Lady in the Lake*, 1947) Roberta Montgomeryja, halucinantnim celuloidnim eskapadama Kennetha Angera u *Inauguraciji palače užitaka* (*Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954) te pratećim i subjektivnim kadrovima i gornjim rakursima iz filmova brojnih suvremenih redatelja (Brian De Palma, Kathryn Bigelow), Gaspar Noé velik dio svoje inspiracije pronašao u području eksperimentalnog filma. Već sama špica djelo je njemačkog genijalca Thorstena Fleischa, koji je u prve dvije minute izveo audiovizualni napad na gledatelja. Fleisch je Noéa osvojio kratkim filmom *Energija!* (*Energie!*, 2007), nagrađenim Posebnim priznanjem na filmskom festivalu 25 FPS iste godine, u kojem je na fotoGRAFSKOM papiru eksponirao pražnjenje visokog napona od oko 30 000 volti. Električnog naboja ne nedostaje ni na špici *Ulaska u prazninu*, koja kroz brzu izmjenu natpisa različitih pisama, fontova i boja, te s treperavim svjetlom u pozadini uz agresivan *soundtrack* britanskog techno-dvojca LFO (*Freak*), gledatelja efektno priprema na celuloidni *trip* koji će uslijediti. Od ostalih utjecaja spomenimo i budizmom nadahnute vizualne apstrakcije Jamesa Whitneyja i Jordana Belsona, koje se vide u računalno dočaranim halucinacijama, tj. pulsirajućim, kaleidoskopskim geometrijskim formama nastalima pod utjecajem DMT-a. Tu je i *The Flicker* (1966), eksperimentalni klasik Tonyja Conrada koji je na originalan način promišljao narativnu, psihološku i recepcijsku dimenziju izmjenjivanja filmskih slika kroz njihovo intenzivno

treperenje (tzv. *flicker*). Noé je za *flickerom* posegnuo svaki put kada bi pripovjedna svijest zaronila u izvor svjetlosti da bi prešla u novu dimenziju stvarnosti, a zanimljivo je da apstraktno treperenje svjetala postupno dobiva i organsku teksturu, najavljujući tako ispunjenje Oscarove maštarije o ponovnom rađanju.

Noéov stil zato se može opisati kao eklektični miks različitih utjecaja iz avangardnog filma, no *Ulazak u prazninu* mnogo je više od puke kompilacije eksperimentalnih postupaka. Jer baš kao što su Conrad, Whitney, Belson, Anger i Kubrick kroz formalne i narativne eksperimente proširili naše spoznaje o mogućnostima filma kao medija i umjetnosti, isto čini i Noé kada kreativnom uporabom filmskih izražajnih sredstava pokušava gledatelja dovesti u isto halucinantno stanje u kojem se nalazi i glavni lik. Ta je halucinantnost rezultat međugre velikog broja postupaka: od poigravanja semantikom subjektivnog kadra, kada iz bliskih i srednjih planova prelazi u gornje rakurse, preko izbora osvjetljenja i njegova povezivanja s emocionalnim i psihološkim stanjem likova, pa sve do računalnih i *flicker*-efekata koji očne živce gledatelja izlažu visokoj frekvenciji ritmičnih svjetlosnih udara te ga tako uvode u stanje slično transu. Eksperimentalnost Noéova postupka očituje se i u dramaturgiji koja nakon uvjetne smrti protagonista počinje biti vođena asocijativnom logikom, dok se njezina izgradnja oslanja na ponavljanje motiva i njihovo variranje, primjerice, u sjećanju na stravični sudar kojem se pripovjedna svijest neprestano vraća različitim putovima i svaki ga put prikaže različitim intenzitetom. Noéova režija ovdje se zato može opisati i kao orkestracija neke tripoidne simfonije, čija dojmljivost ovisi o spremnosti gledatelja da fabulu prihvati tek kao odskočnu dasku za uranjanje u stanje svijesti u kakvo nas je dugometražni igrani film zaista rijetko uvodio.

Stavljanjem naglaska na formu Gaspar Noé još se jednom potvrdio kao jedan od najintragantnijih suvremenih nastavljača modernističke tradicije te kao jedan od vodećih pionira u istraživanju novih izražajnih mogućnosti igranog filma. Noéovi eksperimenti usko su povezani s pozicijom iz koje se priča predstavlja, a to je često subjektivna perspektiva glavnog muškog protagonista. U skladu s modernističkom tradicijom, njegov pogled na svijet utječe na audiovizualni ustroj kadra, ali i na sižeju izgradnju događaja, koja često napušta kronologiju kao svoje strukturalno načelo. Dramaturško gibanje

unazad čest je postupak kod Noéa, a razlog tome je činjenica da se njegovi protagonisti nastoje suprotstaviti destruktivnoj snazi vremena i teže povratku u prošlo stanje u kojem su se osjećali voljenima i zaštićenima. U tome smislu, *Ulazak u prazninu* predstavlja stilski i tematski sukob Noéova dosadašnjeg filmskog rada, jer su u njemu dokraja provedeni postupci koje je razvijao u ranijim dugometražnim radovima. *Voice-over*, sugestivno kadriranje, dezorijentirajuće gibanje kamere te agresivni montažni rezovi i sugestivni zvučni efekti, koji su odražavali psihološko stanje svijesti Mesara u *Sam protiv svih* (*Seul contre tous*, 1998) i Marcusa u *Nepovratnom* (*Irréversible*, 2002), ovdje su vješto iskorišteni kako bi nas uveli u Oscarovu podsvijest i maštanja. Motiv halucinacija izazvanih drogom i budizmom Noéu su poslužili da svoga protagonista vrlo doslovno predstavi kao sveprisutnog pripovjedača koji nas uvodi u tunel u kojem odzvanja jeka Noéovih dosadašnjih motiva i postupaka. Noé i inače vrlo osviješteno odabire svoje ambijente, pa mjesto radnje i prostorni odnosi često reflektiraju psihoanalitičke, rodne i klasne komplekse kojih se fabula dotiče, a upravo su se tuneli nametnuli kao jedan od provodnih motiva njegovih filmova. Pothodnici, kanalizacije i tuneli kod Noéa imaju nekoliko značenja, često se pojavljuju u snovima i razmišljanjima njegovih likova, ali i kao mjesto radnje u kojem će se njihovi životi radikalno promijeniti. Upravo su u pothodniku silovali Alex u *Nepovratnom*, dok su Oscar i Linda u tunelu izgubili svoje roditelje. Pa opet, tuneli kod Noéa povezani su i sa željom za životom, što se posebice vidi u *Ulasku u prazninu*. Put između maternice i vagine predstavlja još jednu vrstu tunela kroz koji Oscar mora proći ne kako bi se ponovno rodio, nego kako bi se "vratio" u majčino krilo i na majčine grudi gdje se osjećao voljeno, zaštićeno i sigurno. Tunel je zato usko povezan s Noéovim ženskim likovima, koji redovito predstavljaju objekte kroz koje se muški likovi nastoje izraziti. Incest je također bitna komponenta toga odnosa, jer njime se sugerira da je takva vrsta realizacije tek kružno gibanje kojim se likovi ponovno zatvaraju u sebe same. Tako će Mesar kroz incest s vlastitom kćerkom pokušati nadvladati svoj status socijalnog i emocionalnog izopćenika iz francuskog društva, a Oscar će se kroz simulaciju vođenja ljubavi sa sestrom, koja se u Oscarovoj podsvijesti, pa zato i montažnim analogijama, često izjednačuje s njihovom majkom, pokušati vratiti u svoje naglo preki-

nuto djetinjstvo.

Muško-ženski odnosi kod Noéa zato su redovito obilježeni dozom socijalne transgresije, iako su u *Sam protiv svih* i *Nepovratnom* puno radikalnije predstavljeni nego u *Ulasku u prazninu*. Dovoljno je sjetiti se ozloglašanih prizora ubojstva i silovanja iz spomenutih naslova koji su na agresivan, neugodan i bolno precizan način artikulirali *love/hate* odnos muških likova prema svojim voljenim kćerima/djevojkama, a kroz to i cijeli niz klasnih i rodnih stereotipa kojih se unatoč društvenoj liberalizaciji, čini se, nismo uspjeli osloboditi. Ulazak u prazninu ne stiže upaljene akne zapadnog društva i kulture do njihova prsnuća, nego je sadržajno i formalno usmjeren da u gledatelju stimulira osjete i dojmove koji se ne daju lako sažeti u uske kalupe žanrovski uvjetovanih reakcija. Noéova "psihodelična melodrama" jednako izaziva čežnju, melankoliju, stravu i ushićenost, nelagodu i prisnost, apsolutnu sigurnost i zaštićenost, ali i krajnju samoću, a to je samo dio širokog spektra intelektualnih, emocionalnih i osjetilnih reakcija koje se zapravo ni ne daju opisati riječima, nego se mogu doživjeti jedino gledanjem ovoga filma.

Upravo je zato forma ovdje važnija od sadržaja, iako se ni ta privilegiranost ne bi mogla u potpunosti nazvati "djetinjastom". *Ulazak u prazninu* posjeduje dozu subverzivnosti, jer *Tibetanska knjiga mrtvih* ovdje je tretirana jednako kao i DMT, tj. kao još jedan opijum za izgubljene duše. Noéovo inzistiranje na Oscarovoj perspektivi kroz subjektivne kadrove, sižeju izgradnju te audiovizualno oblikovanje kadra, uvlači nas u halucinacije đankija koji si je umislio da upravo doživljava izvantjelesno iskustvo, što religijska uvjerenja o transcendenciji materije izjednačava s podivljanim kemijskim spojevima u mozgu i krvotoku jednog narkića. Praznina u naslovu zato posjeduje i komponentu egzistencijalističkog fatalizma, a optimizam kojim završava jednako je lažan kao i onaj na završetku *Nepovratnog*. Oscarova odiseja ne vodi u njegovu reinkarnaciju, nego tek u ostvarenje melankolične maštarije o ponovnom rađanju u krilu vlastite majke. A baš kao što je vrtnjom kamere i *flickerom* Noé uništio idiličan prizor Monice Bellucci na zelenoj livadi, podsjećajući nas zadnjim natpisom kako "vrijeme uništava sve", tako nas je ovdje drugim dijelom špice Thorstena Fleischa podsjetio da je upravo *praznina* mjesto u koje nas je pozvao da uđemo.

Zahtjevniji će gledatelj s pravom prigovoriti da je do-

čaravanje egzistencijalne praznine na primjeru čovjeka koji je već u startu ekonomski, socijalno, emocionalno i psihološki izgubljen suviše zahvalan materijal da bi ga se posebno isticalo, no upravo zato tvrdim da je bitnije kako ćemo ući u prazninu Noéova filma, nego što ćemo u njoj pronaći. To je, ujedno, i najveće dostignuće ovog sedmogodišnjeg filmskog pothvata: prepričajte mu fabulu i banalizirat ćete ga, analizom ćete njegove po-

stupke razdvojiti na utjecaje drugih autora, te formalne i tematske varijacije unutar vlastite filmografije, no samo gledajući ga možete doživjeti ono po čemu je zaista poseban. *Ulazak u prazninu* autentičan je celuloidni trip i originalno audiovizualno iskustvo koje, magleći granice između igranog i eksperimentalnog filma, ispituje i proširuje metode filmskog pripovijedanja, ali i načine na koji gledamo, shvaćamo i doživljavamo film.

Mario Kozina

Wall Street: Novac nikad ne spava

UDK: 791.633-051Stone, O."2010"(049.3)

(*Wall Street: Money Never Sleeps*, Oliver Stone, 2010)



Rano je jutro, negdje na Manhattanu. U stanu punom žohara, kako je mjesto opisao njegov otac, mladog i sad već uspješnog trgovca dionicama Buda Foxa (Charlie Sheen) budi telefonski poziv njegova mentora. Šećući plažom prekaljeni mešetar vrijednosnicama Gordon Gekko (Michael Douglas) s mobitela mirnim i sigurnim glasom istodobno savjetuje i upozorava svog štićenika: "Novac nikad ne spava. Zaradio sam osamsto tisuća u zlatu. Za vaš račun... Pokazao sam ti igru. Škola je gotova." "Uz vas sam 110 %", odgovori mu Bud još uvijek snen. "Ne razumiješ. Želim da me iznenadiš. Zadivi

me...", faustovski nastavlja Gekko tražeći od Buda nove povjerljive podatke, nimalo se ne brinući kako će doći do njih. Uostalom, zakonu se povremeno prispava. Novcu nikad.

Dijalog je to iz jednog od vjerojatno najutjecajnijih američkih filmova 1980-ih. Financijski triler s elementima drame *Wall Street* iz 1987. vrijeme nije ni okrnulo. Danas djeluje jednako svježe kao u vrijeme premijere. Čak i reskije negoli u desetljeću koje opisuje. To se najviše osjeća odgleda li ga se nakon nastavka *Wall Street: Novac nikad ne spava*. Iako je redatelj i ujedno autor oba-

ju filmova Oliver Stone budno pazio da se druga priča skladno nadoveže na prvu – otuda i rečenica iz prvog filma koja se pojavljuje u naslovu drugog – čini se da su u pitanju dva posve različita rada, dva drukčija pristupa i što je najuočljivije dva filma koja jedan s drugim imaju malo veze. Kontekstom, senzibilitetom i osjećajem za vrijeme. Prvi ostaje pravi.

A moglo je biti obratno. Jer malo kad stvarnost potvrdi fikciju kao u slučaju zametka financijskih manipulacija iz izvornog *Wall Streeta* koje su do premijere drugog metastazirale u detonatora najveće ekonomske krize nakon Velike depresije iz 1920-ih i 30-ih. Igra dionicama i informacijama u kojoj sredinom 80-tih uživa fiktivni Gordon Gekko iz današnje perspektive doista izgleda kao dječja igra. Dvadeset i nešto godina poslije nedokučivi su financijski proizvodi i usluge, namjerno zakomplicirani da bi se na njima besramno bogatilo, povukli u ponor ne jednu ili dvije tvrtke kao na vrhuncu zapleta *Wall Streeta* nego cijelu globalnu ekonomiju. Pohlepa, o kojoj je tako zagovarački i zaigrano govorio Gekko, pretvorila se u razmaku između prvog i drugog Stoneova pogleda na stvarni i metaforički Wall Street u poslovno pravilo. Ne čudi stoga da je Gekkov lik postao uzorom nizu protagonista najvećeg uspona i pada financijskog sektora od završetka Drugog svjetskog rata. Dovoljno da nastavak filmske inačice priče o bogaćenju pomoću manipuliranja ima širok izbor konkretnih situacija, analiza i komentara. Uz već postojećeg (anti)junaka kojega je Michael Douglas u izvorniku utjelovio ne samo za Oscara, nego za sva vremena. Kada je Oliver Stone nekoliko tjedana nakon propasti američke investicijske banke Lehman Brothers u rujnu 2008., događaja koji je označio početak urušavanja financijske piramide u SAD-u, ali i u cijelom svijetu, odlučio snimiti nastavak *Wall Streeta*, činilo se da je najuporniji komentator novije američke povijesti na filmu napravio pravi potez. Tim više jer su se povijesne promjene, mjerene u milijardama dolara, zbivale iz minute u minutu. Trebalo ih je samo dovesti u vezu s likovima, postojećima i novima, te odrediti ton i pravac događaja. Ono u čemu je prethodni *Wall Street* bio nedvosmislen.

Nastavak počinje obećavajuće. Godina je 2001, vrijeme u kojoj SAD doznaje da je ranjiv, ali i dalje sposoban uzletjeti. I vojno i ekonomski. Gordon Gekko nakon osam godina izlazi iz zatvora u kojem je završio zbog financijskih prevara. Nakon što mu čuvar preda i posljed-

nju osobnu stvar, glomazni mobitel na koji je nekoć poručivao da novac nikad ne spava, jasno je da je vrijeme za novi početak. Vremenski skok u ljeto 2008. otkriva svojevrsna nasljednika lika Buda Foxa iz prvog filma. To je jednako mladi i ambiciozni, ali čini se znatno etičniji broker Jacob Moore zvan Jake (Shia LaBeouf) koji je zaručen za Gekkovu kći Winnie (Carey Mulligan). Ona pak ne želi ni čuti za oca kriveći ga za samoubojstvo brata Rudyja koji je u izvorniku iznadprosječno inteligentan dječčačić. Jake se uskoro nađe u mreži poslovnih intriga kada se njegov mentor Louis Zabel (Frank Langella) iz naoko uspješne tvrtke Keller Zabel Investments baci pod vlak zbog ponižavajućih uvjeta prodaje konkurentskoj tvrtki. Transakcija je zapravo iznuđena, a u pozadini joj je beskrupulozni Bretton James (Josh Brolin) kojemu se Jake odluči osvetiti upravo uz pomoć Gordona Gekka koji svojom knjigom o pohlepi u poslovnom svijetu niže uspjehe. Gekko će pomoći budućem zetu koji mu za uzvrat obeća pomirbu s Winnie. To je tek dio odnosa među središnjim likovima jer će se do završetka filma zaredati nekoliko obrata. Doda li se tomu da se sve zbiva uoči i tijekom prijelomnih događaja u ljeto i jesen 2008, ovako prepričan sadržaj filma čak je i slojevitiji od scenarija prvog *Wall Streeta*. Likova je više, njihovih motiva također, a financijska i društvena melasa u kojoj se svi oni pokušavaju kretati istinski izazov.

Ipak, više u ovom slučaju ne znači bolje. Izvorni je film jednostavno bio protočniji i usredotočeniji. K tome, dva su glavna lika – mladi financijaš i njegov uzor – od početka bili ambivalentni, upravo onakvi kakav je i milje u kojem su zarađivali vrtoglave svote. Nastavak od početka moralizira, trudeći se razgraničiti teritorij dobrih i loših momaka. U tom smislu novi *Wall Street* djeluje navinije i staromodnije od prethodnika. I dok je prvi bio, kao što je spomenuto, pravi financijski triler s elementima obiteljske drame, drugi je gotovo melodrama s tek ponekim elementom trilera. Drukčiji žanrovski mozaik umrtvljuje radnju jer stavlja naglasak na situacije koje nisu vitalni dio priče. Usto, novi se mladi junak neprestance profilira uz drugog mentora te nije jasno je li redatelj u drugom filmu želio utrostručiti sazrijevanje kakvo je prošao lik Charlieja Sheena u prvom filmu, ili mu scenarij nije ponudio dovoljno materijala da Jakeov lik očvrstne uz samo jednu dominantnu figuru. Izgleda da je u pitanju potonje. Zbog toga film u konačnici niti nema sadržajniji međudnos glavnih likova. Jake je u

priči odveć kratko i površno uz svog zaštitnika Louisa Zabela da bi kasniji događaji imali podlogu u njegovoj emocionalnoj kalvariji zbog mentorova samoubojstva. Nadalje, Jakeov je odnos s karizmatičnim Gekom također nedovoljno elaboriran da bi ga se doživjelo kao središte filma. Čak ni kompliciranje tog odnosa dovođenjem lika Jakove zaručnice i ujedno Gekkove otuđene kćeri između njih, ne pomaže. U tom trokutu nema nimalo kemije, osobito ne između Jakea i Winnie što je posljedica izbora međusobno nesinergetičnih Shije LaBeoufa i Carey Mulligan za njihove interprete. Zato je u startu najviše nudio Jakeov osvetnički pristup Brettonu Jamesu, *de facto* egzекutoru poslovna i životna vijeka njegova mentora. Ovaj odnos najviše podsjeća na višestruko nadmetanje Buda Foxa i Gordona Gekka iz izvornika. Podsjeća, ali ništa više od toga. Razlog je tomu Jamesov isuviše plošan lik koji usprkos kudikamo malignijim financijskim zloporabama od onih Gekkovih, prije djeluje kao sporedni negativac iz filmova o Jamesu Bondu negoli kao realističan antagonist za čiju je karakterizaciju stvarnost ponudila niz primjera.

Mada se *Wall Street* iz 1987. s pravom najviše pamti po liku Gordona Gekka, takvog dojma ne bi bilo da mu u filmu nije veoma uspješno sučeljen mladi Bud Fox, njegov ustrajni štitičnik i razočarani prokazivač istodobno. Novi film nije trebao bespogovorno slijediti raniji koncept, ali je osnovni problem drugog *Wall Streeta* to što želi izgraditi sličan koncept pri čemu za takvo što nema podloge ni u likovima, ni u zapletu. Film se cijelo vrijeme ljulja između niz puta viđene obiteljske priče o uništenim odnosima djece i roditelja i – potrebe da se jednoj dobro poznatoj priči doda epilog generiran nevjerovatno filmičnim realitetom. Sve bi u konačnici djelovalo koherentnije da se Oliver Stone ograničio na odnos između tri naraštaja poslovnih barakuda i njihovih svjetonazora: mladog i stasalog na samom vrhuncu posljednja ekonomskog uzleta, srednjeg formiranog 1990-ih, koji se najviše okoristio toksičnim hipotekarnim kreditima i dubioznim derivatima, te onog pred mirovinu čije su zlatne godine bile reaganovske osamdesete. Pritom je srednji naraštaj odgovoran za podmetanje starijem, a mladi uz pomoć starijeg atakira srednji. Da se film u tom smislu izgradio između likova Jakea Moorea, Brettona Jamesa i Gordona Gekka, novi bi *Wall Street* imao i žarište i težište. Tada bi do punog izražaja došli detalji koji u ovako krajnje razblaženoj cjelini

isključivo plutaju: od Jakeove okrenutosti obnovljivim izvorima energije kao zalogu drukčije i održive, ali još uvijek potisnute ekonomske logike, do moći novih, kudikamo slobodnijih medija, pri čemu Gekkova kći na svom ljevičarskom blogu pokreće pitanje pravih krivaca za financijski slom. Sve u svemu, u fokusu je filma trebalo biti manje likova i više konteksta jer je drugi problem to što se film tek dotiče onoga što galvanizira radnju: financijske krize. Ona je u filmu prikazana krajnje shematično. Poput kratkih analiza s televizijskih postaja. Brojke, grafikoni i baloni od sapunice kao prvoloptaški simboli, više su rutinsko podsjećanje na kobne događaje negoli iole sadržajniji odgovor na pitanje što se zapravo dogodilo i još se uvijek događa u sjeni sloma iz 2008. Napokon, film nikako ne uspijeva ponuditi odgovor na ključno pitanje postavljeno u naslovu Gekbove povratničke knjige: Je li pohlepa dobra? Prvi *Wall Street* nije nimalo dvojio u vlastitu kontroverzu. Gekkova glasovita rečenica o tome da je pohlepa, u nedostatku bolje riječi, dobra, nije samo antologijska u okviru novijeg američkog filma, nego nadasve u okviru suvremene ekonomije prakticirane na pravom Wall Streetu. Takva nesigurnost čudi jer su na scenariju filma radila trojica tekstopisaca od kojih je Allan Loeb kao licencirani broker imao uvid u sve ono što je bitno za razumijevanje krize, te film gotovo svaki lik i tvrtku pronalazi u nekom od stvarnih ljudi i kompanija.

Nakon odgledana raspleta, koji ozračjem najviše odudara od prvog *Wall Streeta*, i u odnosu na njega nema proročanski prizvuk, sasvim je jasno da je scenarij najslabiji dio nastavka. Izvornu su priču iz 1987. zajednički napisali Oliver Stone i Stanley Weiser i šteta je da ni jedan od dvojice nije bio u položaju napisati drugi dio. Stone se posvetio isključivo režiji nagovoren tek razvojem događaja 2008, dok se Weiser povukao u još ranijoj fazi priprema kada se "gekkovština" doimala univerzalno prihvaćenom ekonomskom dogmom. Jedan je od prvih nacrtala scenarija govorio o bumu svjetskog gospodarstva sredinom desetljeća i Kini kao novom globalnom igraču. Kada je slom 2008. preokrenuo stvarnost, drugi je *Wall Street* dobio drukčiji zaplet. Očito su ga smislili ljudi koji su krenuli otpočetak, ne vodeći previše računa o pozadini priče, ni o onoj u ranijem filmu, ni o onoj koju je doslovce na tanjuru davala realnost. Stone se u tome ponaša kao korektan redatelj nastojeći ponekim lucidnim rješenjem, koordiniranjem montaže i fotografije te

razvijanjem sangviničkog temperamenta filma dati svoj dobro poznati komentar američke zbilje kao parade-mokratskog šoua u kojem stvarnu vlast i moć imaju oni daleko iza biračkih kutija. Eto još jednog elementa koji je u filmu tek usputno naznačen i vapi za konkretnijom analizom. Ništa od toga jer Stone ni nema previše materijala u scenariju opterećenom obiteljskim otuđenjem, potragom za identitetom i crno-bijelom karakterizacijom likova i stanja. Srećom, Michael Douglas i dalje briljira u liku koji ga je proslavio. Pritom mu je ovaj put teže jer stariji, rezigniraniji, ali na bitan način etabliraniji financijski guru Gordon Gekko ima tanju scenarijsku podlogu. Glumac je doslovce sazio sa svojim likom te jedino njegovo mijenjanje strana ima i smisla i izvedbu. Kada u jednom trenutku svom stvarnom poslovnom protivniku Brettonu Jamesu zaprijeti da o njemu prestane govoriti laži, jer će u suprotnom on o njemu početi govoriti istinu, film počne evocirati dijalošku razigranost prethodnika. U Gekkovim/Douglasovim ustima ovakve rečenice zvuče zvonko. Drugi glumci ih ili nemaju ili ih

ne izgovaraju na plastičan način. Izuzeci su jedino Frank Langella kao Louis Zabel u prvom dijelu priče i sjajni veteran Eli Wallach u ulozi wallstreetovskog barda Julesa Steinhardta čije je cinično zviždukanje pravi i ponajbolji društveni komentar kojemu je Stone težio. Mladi Shia LaBeouf, puno bolji u tinejdžerskim iščitavanjima klasika poput *Paranoje* (*Disturbia*, D. J. Caruso, 2007), glumi odveć nervozno i nesigurno za lik koji je trebao biti poveznicom radnje, dok njegovoj partnerici Carey Mulligan nakon filma *Sve o jednoj djevojci* (*An Education*, Lone Scherfig, 2009) distanciranost ovaj put nije interpretacijska prednost. Zato je možda najefektnija međufigra u novom *Wall Streetu* kratki susret Gordona Gekka i Buda Foxa kojega u *cameo* ulozi ponovno utjelovljuje Charlie Sheen. Ne samo zbog par izmijenjenih rečenica o onome što su i gdje su završili nakon njihova zadnjeg susreta, nego više kao podsjetnik da novac nikad nije spavao jedino u Stoneovu filmu iz 1987. Ovdje mu se prispavalo jako brzo, i to unatoč zaglušujućoj buci sa stvarnog Wall Streeta.

Boško Picula

Janko Heidl

Putovi kraćenja filmske povijesti

Ivo Škrabalo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: V.B.Z.

64 / 2010



Povjesničar hrvatskog filma, ali i aktivni sudionik u kinematografiji (između ostaloga redatelj kratkometražnih filmova, scenarist, dramaturg, začetnik smotre Dani hrvatskog filma i pokretanja ovog časopisa...), Ivo Škrabalo donedavno je povremeno u šali znao reći da je, citiram prema sjećanju, "autor najbolje knjige o povijesti hrvatskoga filma. Možda i najgore. No, u svakom slučaju – jedine."

Duhovita dosjetka prije nekoliko je mjeseci postala nevažećom, jer koncem 2010. svjetlo dana ugledala je knjiga *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (Zagreb,

Leykam International) Škrabalova mlađeg kolege Nikice Gilića. Usporedbe su postale moguće. Zapravo, usporedbe nisu bile nemoguće ni u vrijeme dok je Škrabalo bio prvi i jedini potpisnik uknjiženog, sustavnog i manje-više sveobuhvatnog osvrta na povijest hrvatskog filma, no one su se tada mogle povlačiti među trima inačicama njegove vlastite knjige. Podsjetimo se. Godine 1984. objavljena je *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980* (Zagreb: Znanje), važna knjiga na koju se zbog tzv. ideološke nepodobnosti u tom desetljeću nije bilo poželjno pozivati. "Za tadašnje ideološke kritičare u ime totalitarnog shvaćanja politike, velika joj je mana bila izbjegavanje ideologije (tj. marksizma), a u korist informativnosti," navodi Škrabalo u uvodu sljedećeg, dopunjenog izdanja, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.* (Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998). U *Između publike i države* ideološki je nepoželjna, prije svega, bila sama ideja na kojoj je knjiga izgrađena, a ta je da nacionalne kinematografije unutar SFRJ imaju vlastiti život i povijest, jer u vrijeme proklamiranog bratstva i jedinstva i kinematografija države trebala je biti jedno i jedinstveno (sretno) tijelo. Zbog svega toga knjiga i Škrabalo politički su prozvani, o čemu se možemo podrobno informirati u njegovu članku "Njihov obračun sa mnom" objavljenom u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (br. 15, 1998).

101 godina filma u Hrvatskoj bila je, priznaje Škrabalo u njezinu uvodu, "zamišljena kao prilog stotoj obljetnici medija filma u svijetu i u nas, ali je pisac nije dovršio na vrijeme, pa se ukazala prilika da se proširi za još jednu godinu". U njoj je obuhvaćen, proširen i donekle korigiran sadržaj izvornika/prethodnika te je, naravno, obrađeno dodatnih sedamnaest godina povijesti hrvatske kinematografije, onih što su se zbile između objavljivanja dviju knjiga. Tu opširnu (oko 520 stranica), temeljito istraženu, izvrsno napisanu knjigu – koja zbog

tečnoga, pomalo romanesknoga literarnoga pristupa ("romansirana biografija", reći će o njoj i sam autor) bez sumnje može biti zanimljiva i onome čitatelju-nefilmofilu koji samo želi "pročitati zanimljivu knjigu" – u zainteresiranim se filmofilsko-filmološkim krugovima drži najboljom od tri verzije Škrabalove povijesti hrvatskoga filma. U uvodniku svoga *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma*, primjerice, Gilić jasno napominje kako je *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.* podrazumijevani kontekst njegove knjige.

Naposlijetku, 2008. objavljena je i *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. No, suprotno uobičajenim očekivanjima, treća je inačica Škrabalove povijesti hrvatske kinematografije osvanula kao bitno, gotovo točno dvostruko *kraće* (oko 260 stranica) izdanje od prethodnoga! Kao razlog takvoj odluci Škrabalo u predgovoru navodi da je predajući povijest hrvatskog filma na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu uvidio da se prethodne knjige studentima čine preopširnima. Stoga je naumio sačiniti njihov sažetak, neku vrstu vodiča, svojevrsnog priručnog pomagala svakomu koga tema zanima. Ovdje se možemo donekle začuđeno zapitati kako studentu filma može manjkati zanimanja za povijest vlastite kinematografije, no, ako već (nažalost) jest tako, Škrabalu skinuti kapu što je to uočio i samom sebi priznao te pragmatički stisnuo zube i odvažno pristupio, pretpostavljamo prilično bolnom kraćenju, da ne kažemo kljaštrenju, vlastitoga djela.

U ovoj inačici – potkrijepljenoj, poput prethodnih, fotografijama (292, crno-bijele), kazalima imena i naslova, popisom literature, ali lišenom filmografije – većina sadržaja prethodnih knjiga, dakle prvih devet i pol desetljeća filma, svedena je na oko 160 stranica, dok sljedećih stotinjak stranica zauzima cjelina "Film u samostalnoj Hrvatskoj (1991-2006)". Razdoblje do Prvoga svjetskoga rata koje u *101 godini* zaprema 21 stranicu, ovdje je skraćeno na svega četiri stranice; razdoblje Drugoga svjetskoga rata, u *101 godini* obrađeno na osam i pol stranica, ovdje zauzima tek nešto manje od dvije stranice, i tako dalje. Šalabahter, nažalost, ne može biti sočna literatura pa smo u posljednjoj knjizi u tom smislu lišeni zamamnog bogatstva prethodne, kao i zanesenjački, zaraznom strašću, uglavnom s puno ljubavi i naklonosti prema protagonistima pisanih odlomaka koji argumentirano i uvjerljivo, držeći se činjenica, uz ponešto romansiranja na mjestima gdje je

to dopušteno, naglašavaju važnost s vremenom pomalo zaboravljenih i zanemarenih prinosa pionira hrvatske kinematografije kakvima bijahu Škola narodnog zdravlja ili pojedinci poput Aleksandra Gerasimova, Sergija Tagatza i Oktavijana Miletića, da spomenemo samo neke čimbenike pretpovijesti hrvatskog filma. Ili, zadržavši se u istom razdoblju, posebno zanimljivih odlomaka u kojima se istraživački-činjenično, ali i duhovito interpretativno obrađuju prividne marginalije kao što su kinematografski štrajk iz 1919, pitanje odobravanja filmskih prijevoda u Beogradu 1930-ih godina ili jezičnih novotvorbi Hrvatskog državnog ureda za jezik u NDH, kada je film prozvan "slikopisom" (da bi ga šaljiviji dio puka preimenuovao u "slikomic", a tim slijedom smislio i naziv "„muktokaz" za besplatne filmske projekcije na Jelačićevu trgu). Sve ovo navodimo kao ilustraciju širine i pomnosti, ali i zabavnosti rezultata Škrabalova istraživačkog rada koja se, zločesto ponovimo, studentima ADU učinila preopširnom.

U *Hrvatskoj filmskoj povijesti* ukratko zakinuti smo i za biserčiče poput ovoga, kojim započinje tekst prethodne knjige: "Početak listopada 1896. donio je Zagrebu obilje kiše, a opća je atmosfera bila tmurna... Prodavači novina ... morali su paziti da im kiša ne namoči svežnjeve opozicionog *Obzora*. U tim nevoljama često bi im u pomoć priskočila vlast: list je bio gotovo svakodnevno plijenjen."

Kao i u prethodnim dvjema knjigama, i u podlozi ove leži misao da "uvijek treba imati na umu iskustvenu istinu da je nastanak, razvoj i opstanak hrvatske organizirane kinematografije s kontinuiranom proizvodnjom igranih i svih drugih filmova dugo godina bio (i još uvijek jest!) gotovo sudbinski vezan za politiku, njene povijesne permutacije i pragmatične metamorfoze", te da je autorova nakana o razvoju hrvatskog filma informirati "ne samo iz estetskog, nego i iz ekonomskog, političkog i socijalnog aspekta u danim povijesnim okolnostima." Dakako! Jer, premda u dovršenom filmskom djelu neposredno, a i desetljećima kasnije uživamo (ili ne) i procjenjujemo ga prema estetsko-izvedbenim dometima, (gotovo) svaki film je (ne)posredni plod niza okolnosti, a ne samo umjetničkog nadahnuća i zanatske vještine. Eto, danas se, primjerice, može čuti da su najnoviji filmovi Dalibora Matanića (*Majka asfalta*) i Ognjena Sviličića (*2 sunčana dana*) nastali kao posljedica trenda filmskog minimalizma. Time se, hotimice ili ne, pretpostavlja da

su redatelji imali izbor napraviti filmove kakve su god poželjeli, ali su zbog pomodarstva odlučili napraviti baš ovakve. Iako jest točno da je, barem u neameričkoj kinematografiji, unatrag nekoliko godina zamjetan svojevrsan trend minimalizma (o nas se, posebice, očešao onaj suvremene rumunjske kinematografije), taj je minimalizam, kod nas zasigurno, ponajprije uvjetovan lošim ekonomskim stanjem i niskim proračunima što stoje filmašima na raspolaganju te oni, htjeli-ne htjeli, jednostavno ne mogu drugo do snimati produkcijski što nezahtjevnije, dakle minimalistički ogoljele filmove. Možemo se ovdje podsjetiti i na to da je, primjerice, gotovo posvemašnja odsutnost žanra kriminalističkog filma u Hrvatskoj sve do 1980-ih godina bila ponajprije posljedica prešutne političko-ideološke zabrane, što, primjerice, diskretno, ali sugestivno spominje Ante Peterlić u eseju *“Ritam zločina – razmišljanja o žanru”* nedavno ponovno objavljenom u njegovoj *Filmskoj čitanci* (2010).

Sa svime time u vezi, spomenimo kako ni Nikica Gilić u *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma*, u kojemu rečenu povijest nastoji sagledati odvajajući estetiku od politike, potonjoj ipak ne može pobjeći, jer je u ozbiljnom bavljenju temom ona naprosto njezin neodvojiv dio. Različito, pak, od Gilića koji se nastoji voditi estetskim kriterijima, Škrabalo i ovom zgodom u predgovoru naglašava da se klonio davanja vlastitih filmoloških analiza, odnosno valorizacije filmova i evaluacije njihovih estetskih vrijednosti. Unatoč tome, Škrabalovi su “neutralni” osvrli na pojedine filmove, čak i u ovom skraćenom izdanju (u prethodnima još uočljivije) izvanredne, uzorite minikritike koje majstorski dočaravaju i karakteristike djela i neizravno donose Škrabalovo mišljenje o njegovu dometu.

Strategija podjele *Hrvatske filmske povijesti ukratko* na dva neravnomjerna dijela – pola za prvih 95 godina, pola za preostalih petnaest – u spomenutim se samozadanim ograničenjima čini posve ispravnom, opravdanom i uspješnom. Implicitno se podrazumijeva da će revniji znatiželjnik posegnuti za prethodnim izdanjima, dok se u ovom, kako je i red, ima prigodu opširnije informirati o onome što ona nisu obuhvatila. Posljednji dio knjige, onaj koji zahvaća razdoblje od 1991. do 2006, najzanimljiviji je, jer u njemu Škrabalo si dopušta pisati opsežnije, “kao i prije”, te se iscrpnije pozabaviti kako pojedinim filmovima tako i širim društveno-političkim

okolnostima koje su na ovdašnju kinematografiju imale neposredan utjecaj. Zbog blizine i važnosti društveno-političkih previranja čije posljedice još neposredno osjećamo u svim područjima života, pa tako i u kinematografiji, za nas najškakljivije razdoblje 1990-ih – ono u kojem je predsjednik bio Franjo Tuđman koji, različito od Tita, nije mario za film, i koje je obilježeno golemim utjecajem Antuna Vrdoljaka na kinematografiju – razmjerno je detaljno i uz približno iste stavove, ali ne i sasvim identično sagledano i u *101 godini filma* u Hrvatskoj i u *Hrvatskoj filmskoj povijesti ukratko*. Posebno je zanimljivo zamijetiti kako u prvospomenutoj knjizi Škrabalo marno nastoji raščlaniti i definirati još aktualnu, nedovršenu situaciju, dok je u drugospomenutoj, napokon, s vremenskim odmakom, može sagledati kao završenu i zaokruženu te jasno dijagnosticirati njezine (više štetne nego korisne) posljedice. Pola tog desetljeća zemlja jest bila u ratu, a u takvim okolnostima film zacijelo nije među važnijim brigama, no uz istu količinu zalaganja i financijskih sredstava na kinematografskom su se planu, očito je, mogli vući neusporedivo svrhovitiji potezi.

Sažeti pogled na razvoj hrvatskog filma i kinematografije slijedi smjernice postavljene u prethodnim knjigama. Sve do 1950-ih godina svojevrsna je pretpovijest, 1950-e označene su kao početničko razdoblje producentske kinematografije s prvim kreativnim proplamsajima, autorska kinematografija 1960-ih stvaralački je najvrjednije razdoblje, 1970-ih vlada kolektivna autocenzura, a 1980-e su označene su kao razdoblje odumiranja. U svim su razdobljima, pa i anemično-apatičnih 70-ih i 80-ih nastajala i dobra i odlična ostvarenja, baš kao i 1990-ih koje ponajvećma obilježavaju državotvorno-domoljubno angažirani filmovi (uglavnom i estetski i društvenopolitički promidžbeno neučinkoviti). Obilježje 2000-ih je, pak, sve veća stilska, žanrovska i tematska raznolikost.

Usprkos tendenciji sažimanja, *Hrvatska filmska povijest ukratko* nudi i ponešto nove građe iz prethodno obrađenoga razdoblja i to u obliku poglavlja, odlomaka ili osvrta na teme kao što su inozemna snimanja u nas 1920-ih i 1930-ih godina, snimanje serijala o Winnettoui, općenito vrlo uspješna djelatnost davanja usluga filmskim ekipama što su snimale u nas ili tzv. Praška škola (s prostorom posvećenim i njenim nehrvatskim predstavnicima Goranu Paskaljeviću, Goranu Markoviću, Srđanu

Karanoviću i Emiru Kusturici, baš kao što je u poglavlju “Socijalno kritički film i crni val” za srpski crni val odvojeno oko dvije stranice), o čemu u prethodnim izdanjima knjige piše malo ili ništa.

Knjiga je obogaćena i dvjema uočljivim i funkcionalnim grafičko-konceptijskim inovacijama koje unekoliko kompenziraju sažimanjem prouzročen dojam šturosti. Jedna od njih je isticanje važnijih naslova, imena, datuma i pojmova u tekstu debelim, masnim slovima (šifra: studenti), a druga je umetanje tridesetak dodataka, oti-snutih na drukčijoj (sivoj) podlozi od temeljne (bijele) u kojima se ukratko obrađuju raznovrsni, indikativni djelići mozaika hrvatske filmske povijesti, oni za koje u knjigama ovoga tipa uobičajeno nema mjesta. Neki od njihovih naslova su: “Pioniri filmskih profesija” (snimatelji, scenografi, skladatelji i majstori zvuka, montažeri, suradnici redatelja...), “Vladimir Vuković i *hičkokovci*”, “Filmski časopisi”, “Nezaboravne melodije”, “Filmski amaterizam (neprofesijski film) i Hrvatski filmski savez”, “Izvan sustava: hrvatski *independenti*”, “Rast i pad kino-dvorana”, a u ponudi su i – tijekom godina u raznim medijima prethodno objavljeni – popisi najboljih filmova, redatelja, glumaca, glumica... U vezi korigiranja stavova i aktualiziranja informacija moguće je zami-

jetiti poneku sitnicu kao što je davanje u Škrabalovim ranijim knjigama nepriznatih zasluga filmovima *Tri Ane* (1959) i *Licem u lice* (1963) Branka Bauera ili promjena teze o tome zašto je s radom prestao FAS – Filmski autorski studio (zbog organiziranja snimanja studentskih gibanja 1971, piše po novome, dok je u *101 godini...* zapisano da je uzrok likvidaciji bio nedostatak materijalne baze). S druge strane, iz prethodne je knjige preuzeta barem jedna pogreška, nazivanje inicijatora filmskog festivala u Puli Mariom, umjesto Marijanom Rotarom, a u novo se izdanje uvukla barem nekoliko novih – Babajin film *Dobro jutro* (2007) navodi se kao *Dobar dan*, a *Pušća Bistra* (2005) Filipa Šovagovića kao Pušća Bistra Voda. No, sad je već riječ o cjepidlačenju, jer posljednji navodi tek su iznimke u uzorito napisanoj i likovno opremljenoj knjizi.

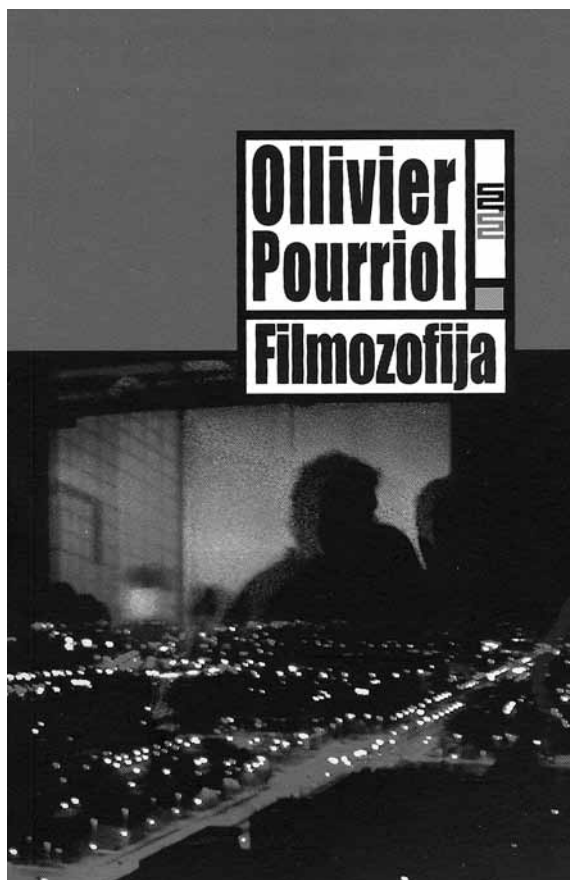
Iako, dakle, možemo uložiti žalbu zbog uskraćenih čitalačkih užitaka (krivi su studenti!) kakvima smo bili počašćeni u *101 godina filma u Hrvatskoj*, cilj i ideja ove knjige ostvareni su besprijekorno. No, dodajmo na kraju, da zbog koncepcije sažimanja *Povijest hrvatskog filma ukratko* ipak bolje funkcionira kao neizostavni prilog ili dodatak knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj* nego kao potpuno nezavisno i samostalno djelo.

Tonči Valentić

Aktualizacija filozofije kroz popularne filmove

Olivier Pourriol, 2010, *Filmozofija*, s francuskog prevele Marija Spajić i Mirna Šimat; Meandar, Zagreb: Meandarmedia

64 / 2010



Posljednjih nekoliko desetljeća sve je više knjiga u kojima se obrađuje veza filma i filozofije, a sve je više i prijevoda kojima se takva literatura približava domaćoj publici. *Filmozofija* (u izvorniku *Cinéphilo*) francuskog teoretičara i romanopisca istovremeno i jest i nije srodna sličnim izdanjima. S jedne strane, postoji tendencija da se film koristi kao sredstvo za dokazivanje nekih filozofskih teza bez dublje filmološke obrade (primjerice, kod autora poput Žižeka), a s druge pak strane stoje teoretičari kojima filmovi služe kao hermeneutička nadopuna

filozofskoj literaturi (na primjer, kod autora srodnih de-leuzeovskom načinu mišljenja), što znači da se naglasak polaže na to u kojoj nam mjeri filmovi mogu pomoći da razumijemo svijet u kojem živimo, komplementarno s filozofijskim nastojanjima. Pourriol stoji negdje između tih dviju struja: on interpretira filmska ostvarenja referiranjem na filozofsku literaturu (ponajprije Descartesa i Spinoze) ali taj postupak nije isključivo ilustrativnog karaktera: za njega, filmska se umjetnost ne svodi na puki dodatak filozofiji niti filozofija služi kao dodatak filmu. Prožimanje ovih dviju disciplina počiva na dubljim ideji obostranog dijeljenja, univerzalnosti i epistemološkog nadopunjavanja. Filozofska djela su poput maksima koje nam pomažu da shvatimo svijet, a odražavaju se i u filmovima. Stoga je naziv knjige ujedno i opis nove discipline, spekulativnog promišljanja filmske umjetnosti koja posjeduje vlastiti jezik i kognitivni aparat. Dok se filozofija sastoji samo od ideja, film može prikazati samo ono što je pokazivo, tj. kao audiovizualni zapis izvanjskog svijeta, može pokazati sve što je vizualno predočivo. Iz tog konteksta, autor uzima filmove (uglavnom novija komercijalna ostvarenja) ne samo da bi bolje objasnio problem spoznaje kod Descartesa ili pak slobode i volje kod Spinoze (dakle preispitao naše poznavanje tih filozofija preko poznatih američkih filmova), nego u njima također otkriva i mehanizme koje djeluju paralelno s filozofskim idejama, a progovaraju drugim jezikom.

Temelj analize čine već spomenuti Descartes i Spinoza, te tridesetak filmova od kojih se ekstenzivno analizira tek manje od trećine navedenih. Autorovi su favoriti, očekivano, *Matriks*, *Klub boraca*, potom *Vrtlog života*, *Istrebljivač* i *Nebo nad Berlinom*. Pojavljuje se tu usput i mnoštvo drugih ostvarenja poput *Zaselka*, *Tog mračnog predmeta žudnje*, *Hrabrog srca* ili *Šestog čula*, a sve u kontekstu oprimjerenja klasičnih filozofskih ideja. Npr.

kod *Zaselka* ga zanima kartezijanski problem djelovanja nasuprot razumu, u *Forrestu Gumpu* i *Klubu boraca* kristalizira se pitanje slobodne volje, a napose su zanimljive detaljne analize možda najfilozofskijeg filma u posljednjih desetak godina, *Matriksa*, gdje se pod geslom "dobrodošli u pustinju stvarnosti" problematizira Descartesovo pitanje kako zajamčiti spoznaju i što je doista stvarnost u današnjem (ili jednom mogućem) virtualnom svijetu? Tu se javlja i primjer privida te slobodan ili uvjetovan izbor (poznata scena s pilulom u kojoj protagonist mora odlučiti želi li živjeti u kompjuterski generiranom svijetu ili se suočiti sa stvarnošću), što je komplementarno također poznatoj tezi kod Descartesa o zloduhu i svijetu privida. Pitanje izbora time se svodi na pitanje postoji li sloboda, kao i pitanje nije li ontološki status filma zapravo status "vjerodostojnog privida"? Autor je mjestimice duboko zašao u problematiku, pa su napose inspirativna njegova filozofska tumačenja pomicanja fokusa, pokreta kamere i objektivna, zumova i vodoravnih panorama koje na inovativan način spaja sa srodnim postupcima u filozofijskom mišljenju. Nadalje, interesantne su i neke njegove konstatacije o fikciji koja počiva na univerzalnosti snova (nije slučajno da se jedna od najvećih filmskih kompanija zove Dreamworks, odnosno "rad snova" ili "djelo sna", a mnoštvo ih pretendira na univerzalnost, primjerice Universal, 20th Century Fox i sl.). Tu je i poticajno promišljanje filmskog fenomena "*bullet time*" (npr. prividno kretanje kamere u *Matriksu* dok objekt stoji nepomičan) kao točke gledišta čistog duha! To je pak srodno nekim žižekovskim interpretacijama (npr. totala kao božanskog pogleda), no Pourriol je mnogo manje pompozan i svoje interpretacije ne opterećuje (ili pak ne obogaćuje, ovisno o perspektivi) ideologemima kao konačnim rezultatom

analize. Za razliku od teza prema kojima se brojni filmovi mogu smatrati filozofičnima (poput već notornog – spinozističkog? – *Matriksa*), autor ustraje na tezi da se, suprotno tome, i djela nekih filozofa mogu smatrati filmskima! Naravno, ne u smislu doslovne ekranizacije, već na razini strukture. Kako Pourriol duhovito, ali i nadasve lucidno kaže, kod Descartesa razum snima, volja montira, a subjekt je producent istine. Slično je i u poglavlju posvećenom Spinozi (podnaslovljeno "Iskustvo vječnosti") gdje se pri analizi *Vrtloga života* raspravlja o ovladavanju strastima duše: film nas, naime, stavlja u odnos sa strašću, ali na distanci, jer se lakše poistovjećujemo s fiktivnim nego sa stvarnim osobama. Tu su napose podatne analize zavisti i ljubomore kao mržnje prema voljenoj osobi ili stvari, što on pokazuje pedantno citirajući Spinozu usporedno sa sekvencama iz Chabrolova filma *Pakao*.

Ako je prvi dio bio kognitivan, u drugom će se dijelu knjige autor fokusirati upravo na emocionalne aspekte, pri čemu obilato citira *Blade Runnera* (vezano uz pitanje emocionalnih anomalija), kao i razlikovanje požude, poriva i želje kod Buñuela, te ističe problem poigravanja informacijama (u filmu *Šesto čulo*). Završno poglavlje posvećeno je vremenu, odnosno razlikovanju beskonačnosti i vječnosti: film je prostorno-vremenska umjetnost (što je izvorno deleuzeovska kategorizacija), a predstavlja fenomen zato jer je istovremeno i najkolektivniji i najintimniji medij. Kao što je već spomenuto, autorova nakana nije tek ilustrirati lekcije iz filozofije na brojnim poznatim filmovima, odnosno filozofiju pojednostaviti široj publici, nego ponajprije nanovo učiniti aktualnima neka temeljna filozofska pitanja propitujući ih s pozicije filmskih ostvarenja, a u tom je naumu, zahvaljujući pristupačnom stilu, uglavnom uspio.

Juraj Kukoč

KRONIKA

64 / 2010

16-19. 09. Zagreb

U prostorima Autonomnog kulturnog centra Medika održan je 4. Vox Feminae, festival posvećen umjetničkom stvaralaštvu žena. Glavnu nagradu osvojio je dokumentarni film *Heretici* Joan Braderman.

16-19. 09. Ston

U Kneževu dvoru i na trgu ispred Dvora održan je 1. međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus. Veliku kamenicu za najbolji dugometražni dobio je film *Svježe Ane* Sofie Joanes, a Malu kamenicu za najbolji kratki film *Živi prije nego umreš* Toma Lloyda.

18-19. 09. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održani su Dani crnogorskog filma.

21-26. 09. Zagreb

U kinu Studentski centar i kazalištu &TD održan je 6. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Sinkronizacija* Rimasa Sakalauska, *Mamori* Karla Lemieuxa i *Pustinja 79: 3 putovanja u nepoznato* Anne Abrahams. Posebna priznanja osvojili su filmovi *Igra detalja* Roberta Todda, *Samo u kulturne svrhe* Sarah Wood, *U oku svinje* Atsushija Wade i *Plaćenik u djelovima* Zacharyje Epcara. Nagradu ocjenivačkog suda kritike osvojio je film *Monolog* Laure Provost, a posebno priznanje film *Sinkronizacija*. Nagradu Udruge 25 FPS Fuji dobio je film *Dijete zakapa mrtve kukce* Reije Hayama, a nagradu publike film *Gojazni đacić s biciklom drži hmelj i finu vatu u džepu* nošnje Johanna Lurfa. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Nespavanje ne ubija* Marka Meštovića, *Rijeka Davora* Sanvincentija i *Pain so Light it Appears as Tickle* Dalibora Barića. Između ostalog, prikazan je program *Hrvatski fokus* posvećen hrvatskom eksperimentalnom filmu 2009. i 2010. godine, održana retrospektiva filmova Petera Kubelke te predavanja istog autora.

22. 09. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog audiovizualnog vijeća usvojen je novi Pravilnik, kojim se, uz dosadašnji Javni poziv za audiovizualno stvaralaštvo i Javni poziv za komplementarne djelatnosti, ustanovljuje Javni poziv za razvoj scenarija i projekata pojedinačnih i serijskih televizijskih djela.

22. 09. Bruxelles

Započela je belgijska distribucija filma *Armin* Ognjena Sviličića.

23. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera igranog filma *Kamo?* Aleša Suka.

23-26. 09. Zagreb

U kinima Tuškanac i Europa održana je 48. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Ocjenivački sud odraslih nagradio je animirane filmove *Antuntun* OŠ Petra Zrinskog iz Zagreba, *Podmornica* ŠAF-a Čakovec, *Trnoružica* OŠ Jurja Šižgorića iz Šibenika i *Žablji zbor* Centra za mladež i FKVK Zaprešić, igrane filmove *...kad razgovor trčeći stoji...* OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog i FVD-a Mravec iz Koprivnice, *Klik* FKVK-a Zaprešić, *Mito i korupcija* FKVK-a Zaprešić i *Nona i komp (ne) idu zajedno* OŠ Vladimira Nazora i Videodružine Nazorwood iz Rovinja, reportažu *Ljubitelji kave* OŠ Antuna i Stjepana Radića i MMC-a Studio kreativnih ideja iz Gunje te dokumentarni film *Sjaj rudeške zvijezde* OŠ Rudeš i Videodružine Hodači po žici iz Zagreba. Dječji ocjenivački sud nagradio je animirane filmove *Baka muholovka* ŠAF-a Čakovec, *Linija* Narodnog sveučilišta Dubrava i Škole crtanog filma iz Zagreba te *Žablji zbor*, igrane filmove *Klik*, *Mito i korupcija* te *Nona i komp (ne) idu zajedno*, reportažu *Ljubitelji kave*, dokumentarne filmove *Paljenje kreča* OŠ fra Kaje Adžića i KK-a Zlatna dolina iz Pleternice te *Sjaj rudeške zvijezde* i film ostalih vrsta *Sunce* OŠ Gornji Mihaljevac.

23. 09. – 14. 10. Zagreb

U Galeriji Karas održana je izložba *Informativni program/ neVidljivi MAFAF* posvećena Međuklupskom i autorskom festivalu amaterskog filma koji se održavao od 1965. do 1990. u Puli.

24. 09. – 03. 10. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo, Autonomnom kulturnom centru Medika, klubu Močvara te bivšoj tvornici Badel održano je peto, posljednje izdanje manifestacije *Operacija: grad 2010*, koja je uključivala i video te multimedijalni program.

25. 09. Drama, Grčka

Na 16. međunarodnom festivalu kratkog filma u Drami film *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića osvojio je glavnu nagradu.

26. 09. Novi Sad

Na 8. međunarodnoj filmskoj manifestaciji posvećenoj životu, aktivnostima i dostignućima osoba s invaliditetom Uхвати sa mnom ovaj dan *Film s invaliditetom* Damira Kantocija i Maria Kovača osvojio je nagradu za scenarij.

26. 09. Adana, Turska

Na 17. Golden Ball Film Festivalu film *Format* Darka Bakliže osvojio je nagradu za najbolji mediteranski eksperimentalni film.

27. 09. Split

U kinoteci Zlatna vrata održana je premijera pseudodokumentarca *Lavanderman – istina ili mit?* Zvonimira Rumboldta.

28. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa održana je projekcija dokumentarnog filma *Arhitektura sjećanja / Spomenici Bogdana Bogdanovića* Reinharda Seissa.

29. 09. Priština

Na 2. međunarodnom filmskom festivalu u Prištini Prifilmfest film *Na putu* Jasmine Žbanić osvojio je glavnu nagradu Zlatna bojinja te nagradu za najbolju glumicu (Zrinka Cvitešić).

30. 09. – 01. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 12. Manhattan Short Film Festival koji se istodobno održava u dvjestotinjak zemalja svijeta.

01. 10. Zagreb

U Kineskom paviljonu Zagrebačkog velesajma održan je 1. nezavisni festival kreativnih komunikacija Sudnji dan. Nagradu za TV oglas i režiju TV oglasa dobio je *Croatia osiguranje 125 godina s vama* Krasa Gančeva, nagradu za glazbu u radio ili TV oglasu Luka Zima (*Bajadera*), nagradu za kameru u TV oglasu Sven Pepeonik (*Bajadera*) te nagradu za glumu u TV oglasu Emir Hadžihafisbegović (*Tomato park*).

01-30. 10.

VideoChannel, međunarodna platforma za video umjetnost, tijekom listopada predstavila je video umjetnost Hrvatske.

01-02. 10. Osijek

U dvorištu kina Urania održan je 2. Modern Silence Film Festival.

01-10. 10. Zagreb

U multiplexu Movieplex održana je 3. revija recentne europske i svjetske kinematografije *Filmomanija 3*.

02-03. 10. Krk

U Galeriji Decumanus održan je 1. festival eksperimentalnog filma i videa (D)FEFV.

02-07. 10. Bjelovar

U dvorani Doma kulture održan je 5. *DokuArt*, smotra dokumentarnih filmova iz zemalja EU, Hrvatske i regije. Nagradu publike dobio je film *Izabrano dijete* Natia Baratz. Održan je i Mali DokuArt, a nagrade su osvojili filmovi *Zvijezda razreda* OŠ Katarina Zrinska iz Mečenčana, *Hana i Tin* OŠ Rudeš iz Zagreba te *U lov! U lov!* 2. OŠ Bjelovar. Između ostalog, održana je izložba *Hrvatski filmski plakat kroz povijest* autorice Carmen Lhotka, filmski razgovori *Filmski kritičar, što je to?* s Hrvojem Turkovićem, Juricom Pavičićem i Deanom Šošom i *Što se događa iza kamere* s Petrom Kreljom i Snježanom Tribuson te *Dokuart na selu*, projekcije festivalskih filmova u mjestu Ivanska.

05-10. 10. Zagreb

U kinu Europa održan je 17. tjedan češkog filma.

06. 10. Zagreb

Projekcijom dokumentarnog filma *Un cirque à New York* Frederique Pressmann i Sophie Sensier u kinu Grič započeo je redoviti ciklus cirkuskih filmova *Cirkuska srijeda* u organizaciji Cirkuskog informacijskog centra.

06-07. 10. Rijeka

U Muzeju suvremene i moderne umjetnosti održana je pripremna Video radionica Dana Okija, a u studenom su projekti radionice predviđeni za realizaciju i prikazivanje u Muzeju.

07-08. 10. Zagreb

U Dokukinu Croatia održan je ciklus filmova Damira Čučića te razgovor s autorom.

07-17. 10. Bukurešt

U sklopu 5. međunarodnog festivala animiranog filma Anim'est prikazan je program hrvatskih animiranih filmova sa Međunarodnog festivala animiranog filma u Zagrebu Animafest.

09. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera igrano–dokumentarnog filma *Marijine* Željke Sukove.

09. 10. Ismailija, Turska

Na 14. međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkog filma u Ismailij film *Miramare* Michaele Müller osvojio je Nagradu za najbolji animirani film.

09. 10. Beograd

Na 7. europskom festivalu animiranog filma Balkanima film *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića osvojio je Nagradu za najbolji film jugoistočne Europe.

09. 10. Milano

Na 3. međunarodnom filmskom festivalu u Milanu *I've seen films* animirani film *Nespavanje ne ubija* Marka Meštrovića osvojio je nagradu za najbolji eksperimentalni film.

11–13. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa održan je program *U spomen na Tomislava Gotovca*.

12. 10. Zagreb

U multipleksu CineStar održana je repertoarna premijera filma *72 dana* Danila Šerbedžije.

12. 10. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor recentnih filmova Akademije dramske umjetnosti.

13–15. 10. Solin

U hotelu President održan je 14. međunarodni festival turističkog filma ITF CRO. Najboljim filmom festivala proglašen je *Najveće plavajče zabavišće na svetu* Drage Bulca, a najboljim kratkim spotom *Breathtaking Montenegro* Garyja Shorea. Nagradu za nadahnuti filmski tretman jednog turističkog događanja dobio je film *Plava plaža 2* Miroslava Mikuljana. Između ostalih, posebna priznanja su dobili i hrvatski filmovi *Kad Garden City kaže laku noć* i *San o Ajvatovici* Janes Tadić, *Razvoj turizma u parku prirode Hutovo Blato* Bože Vukoje, *Senjski uskoci i uskočki dani* Ante Španića, *Čudesno lijepa i Malinska* Bernardina Modrića, *Advent in Zagreb* Marka Marasa, *Baška – sve je moguće* Odre Ribarović i *Vinodol*.

16. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Fit – Rock and roll je kriv za sve?* Deana Lalića, Marka Bezića i Sanjina Stanića te otvorena prigodna izložba.

16. 10. Osijek

U kinu Urania održan je 8. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. U kategoriji Tematski filmovi glavnu nagradu osvojio je film *Fešta od raki* Željka Radivoja, a diplomu film *Čvarak party* Deže Kučere. U Otvorenoj kategoriji glavnu nagradu osvojio je film *Gozba* Dušana Rudeša, a diplomu film *Ribič Joško* Škole animacije Lukas iz Sesveta.

17. 10. New York

Na 4. međunarodnom filmskom festivalu GSIFF film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića osvojio je Nagradu za najbolji film i Nagradu za najboljeg glumca (Miki Manojlović).

17. 10. Koper

Na 1. festivalu europskog i mediteranskog filma u Kopru film *Metastaze* Branka Schmidta osvojio je Nagradu za najbolji film, a Slobodan Trninić nagradu za najboljeg snimatelja za film *Besa* Srđana Karanovića (manjinska koprodukcija s Hrvatskom). Članovi tročlanog žirija FEDEORE bili su i hrvatski kritičari Dejan Đurić i Tomislav Šakić.

17–23. 10. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac i Dokukino te u Plesnom centru i Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održan je 8. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je *Pljačkaš* Benjamina Heisenberga, za najbolji kratkometražni igrani film *Rita* Antonia Piazze i Fabia Grassadonie te za najbolji dokumentarni film *Ja, moja ciganska obitelj i Woody Allen* Laure Halilović. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova Kockice nagrađen je film *Onda vidim Tanju* Juraja Lerotića. U dugometražnoj konkurenciji prikazan je i hrvatski film *Šuma summarum* Ivana Gorana Viteza. Između ostalog, održan je program stranih filmova u čijem su nastanku sudjelovali hrvatski filmaši *Strano, a naše*, a engleski redatelj Geoffrey Smith održao je seminar o dokumentarnom filmu. Na 7. scenarističkoj radionici Palunko glavnu nagradu osvojio je scenarij *Dostava* Martine Beus, prema kojem će biti snimljen film u produkciji Hrvatskog filmskog saveza.

17. 10. Zagreb

U sklopu otvorenja 8. Zagreb Film Festivala održana je dodjela 1. nagrade Albert Kapović koju Hrvatska udruga producenata dodjeljuje fizičkim i pravnim osobama koje su se tijekom godine istaknule u svom radu na području filmske umjetnosti ili čije je djelovanje značajno doprinijelo kvaliteti i promociji hrvatskog

filma. Nagradu je dobila Martina Petrović, voditeljica MEDIA de-ska Hrvatske.

17-28. 10. Amsterdam

U sklopu programa Panorama 23. svjetskog festivala dokumentarnog filma IDFA prikazan je dugometražni dokumentarni film *Selo bez žena* Srđana Šarenca.

19. 10. Beauvais, Francuska

Na 20. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Beauvaisu film *Tulum* Dalibora Matanića osvojio je Nagradu publike i Nagradu mladog žirija.

20-24. 10. Zagreb

U sklopu 2. međunarodnog festivala mentalnog zdravlja Ekstravagantna tijela: Ekstravagantni umovi održan je i filmski program.

21-24. 10. Utrecht

U sklopu festivala Eastern Neighbours Film Festival 2010 održan je program hrvatskih filmova *Country in Focus – Croatia*.

26. 10. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor recentnih filmova Akademije likovnih umjetnosti.

27. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac obilježen je Svjetski dan audiovizualne baštine projekcijom digitalno restauriranih hrvatskih filmova *Lutrija* i *Stoljeće velike kuće* te pilot epizodom dokumentarnog projekta Hrvatske kinoteke o hrvatskim filmovima *Portreti*.

29. 10. Vukovar

U Hrvatskom domu Vukovar, u sklopu programa Petak u Ružički, prikazani su filmovi Adnana Softića *Ground control* i *Luk – Onion – Zwiebel*.

30. 10. Valladolid

Na 55. međunarodnom filmskom tjednu u Valladolidu film *Na putu* Jasmile Žbanić osvojio je Specijalnu nagradu žirija.

31. 10. Leskovac

Na 3. međunarodnom festivalu u Leskovcu film *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića osvojio je Nagradu publike.

02. 11. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je premijera dokumentarnog filma *Gotovac* Jakova Sedlara.

04-10. 11. Prag

U sklopu 2. filmskog festivala New Waves, New Ways održan je program u spomen hrvatskog snimatelja i redatelja Vedrana Šamanovića.

05. 11. Rijeka

U atriju Art-kina Croatia održana je tribina *Što je queer film?*

07. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac obilježen je Međunarodni dan animiranog filma.

07. 11. Utrecht

Na 14. Holland Animation Film Festivalu film *Miramare* Michaela Müller osvojio je Grand Prix za najbolji europski studentski film.

07. 11. Berlin

Zrinka Cvitešić nominirana je za nagradu Europske filmske akademije u kategoriji za ulogu u filmu *Na putu* Jasmile Žbanić.

09-10. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je program filmova Dana Okija uz predavanje autora.

09-13. 11. Split

U kinoteci Zlatna vrata održan je program *Film u službi propagande* uz prigodno predavanje Daniela Rafaelića.

10-13. 11. Poreč

U Pučkom otvorenom učilištu Poreč održan je 1. međunarodni festival dokumentarnog filma.

11. 11. Zagreb

Započela je kinodistribucija igranog filma *Šuma summarum* Ivana Gorana Viteza.

11. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je program filmova *In memoriam Tom Gotovac* uz predavanja Alda Paquole o Gotovcu.

11-14. 11. Rim

U kinematografskom centru Trevi održana je *Revija hrvatskog filma* u sklopu koje je prikazan 21 hrvatski klasični i suvremeni film.

12. 11. Zagreb

U studiju Bajsić Hrvatske televizije održana je premijera dokumentarnog filma *Vaše more, naše more* Jiříja Menzela.

12-14. 11. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je 5. revija dokumentarnog filma *Fibula* koja okuplja hrvatske dokumentarne filmove. Glavnu nagradu publike osvojio je film *Sudbina broja 13* Irene Škorić, drugo mjesto film *Benjamin* Matije Vukšića, a treće mjesto film *Park u izgradnji* Gorana Devića.

12-14. 11. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 4. festival nijemog filma *Pssst!* s projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju. Između ostalog, prikazan je program filmova Kinokluba Zagreb koje su režirali poznate osobe te retrospektiva filmova Joze Ivakića.

12-16. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je 5. smotra novog talijanskog filma.

13. 11. Zagreb

U Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti projekcijom animiranih filmova iz serijala *Profesor Baltazar* započeo je Program za djecu, posvećen hrvatskom i europskom animiranom i igranom filmu za djecu.

13. 11. Bruxelles

Na 11. međunarodnom filmskom festivalu Cinéma Méditerranéen film *Metastaze* Branka Schmidta nagrađen je Specijalnom nagradom žirija.

13. 11. Virton, Belgija

Na 31. festivalu europskog filma u Virtonu *Na putu* Jasmile Žbanić osvojio je Nagradu za najbolji film.

16. 11. Zagreb

U kinu Mosor započeo je projekt *365-film za 10 lipa*, u okviru kojega će se snimati kratki filmovi čijom bi se prodajom trebala prikupiti sredstva za financiranje nezavisnih filmova.

17. 11. Zagreb

U Kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Mila traži Senidu* Roberta Zuberera.

18. 11. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Natprosječan* Igora Bezinovića.

18-20. 11. Zagreb

U kinima Tuškanac i Europa te u Art-kinu Metropolis održan je 5. međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru *One Take Film Festival*. *Grand Prix* festivala osvojio je film *Odlazak* Chusa Domíngueza. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Crveno i zeleno* Vedrana Januša i *9. ožujak* Irene Škorić. Festival je bio posvećen preminulom redatelju, snimatelju i utemeljitelju festivala Vedranu Šamanoviću, čiji su film *Prolaz za van* i film *Pustara* Ivana Faktora, kojem je bio snimatelj, premijerno prikazani na otvaranju festivala. Između ostalog, održana je retrospektiva filmova Brillantea Mendose i tribina s redateljem.

18-21. 11. Zagreb

U multipleksu Cinestar Zagreb i Muzeju suvremene umjetnosti održan je 2. festival o pravima djece, u sklopu kojeg je prikazano i recentno hrvatsko videostvaralaštvo djece i mladih.

18-21. 11. Beč

U kinu Urania održan je 5. festival *Hrvatski film u Beču*, u sklopu kojeg su prikazani recentni hrvatski filmovi i retrospektiva hrvatskog filma druge polovice 20. stoljeća.

22. 11. Split

U kinoteci Zlatna vrata održana je premijera amaterskog dugometražnog igranog filma *Mjesto na kojem je umro posljednji čovjek* Ivana Perića.

22-27. 11. Zagreb

U kinu Europa održani su Dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika.

24. 11. – 02. 12. Budimpešta, Beč

Na Međunarodnom festivalu animiranog filma Anilogue prikazan je program filmova *Creative Rules* hrvatske produkcijske kuće Bo-nobostudio.

25. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je promocija knjige *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* Nikice Gilića.

25-26. 11. Split

U Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika održan je 1. međunarodni festival arheološkog filma u Splitu. Glavnu nagradu osvojio je dokumentarni film *Izgubljeni mletački brod* Marca Visalberghia i Mauricea Ribiere, drugo mjesto film *Tragovi jednoga grada – Carcassone* Henri-Louisa Poiriera, a treće film *Kada su Egipćani plovili Crvenim morem* Stephanea Begoina. Posebnu nagradu Atenskog međunarodnog festivala arheološkog filma osvojio je film *Hrvatski dragi kamen – Bašćanska ploča 22* Bernardina Modrića. Prikazana je i retrospektiva hrvatskog arheološkog filma.

26-28. 11. Samobor

U kinu Samobor održana je 42. revija hrvatskog filmskog i videoostvaralaštva. Prvu nagradu osvojili su animirani film *Miramare* Michaela Müllera i eksperimentalni film *Teletrope* Filmske autorske grupe Enthusia Planck iz Samobora. Drugu nagradu osvojili su igrani filmovi *Brat moj* Darija Lonjaka i *Pandemija* Ivana Livakovića te animirani film *Escargot* Manuele Šumberec. Treću nagradu dobili su eksperimentalni filmovi *Pogled* Aleksandra Muharemovića i Damira Tomića te *Posveta duši* Ivane Rupić i igrani film *Visibabe* Ivice Mušana. Specijalne diplome osvojili su eksperimentalni film *Cesta* Igora Dropuljića i animirani film *Jače od života* Livija Rajha.

27-28. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je Vikend hrvatskog filma.

29. 11. Zagreb

Na izbornoj skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja Antonio Nuić izabran je za novog predsjednika Društva.

29. 11. Varšava

Na 19. međunarodnom filmskom festivalu Euroshorts 9. ožujak Irene Škorić podijelio je nagradu za najbolji kratki igrani film s dva druga filma.

29. 11. – 07. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je program filmova u spomen na glumca Bekima Fehmiua.

30. 11. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor recentnih filmova produkcijske kuće Restart.

01-04. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus dokumentarnih filmova Nenada Puhovskog.

01-05. 12. Zagreb

U prostorima Muzeja suvremene umjetnosti održane su 4. filmske mutacije - festival nevidljivog filma s nizom predavanja i filmskih projekcija vezanih za temu filmskog kustostva. Sudjelovali su ugledni filmolozi, filmski kustosi i autori Alexander Horwath, Olaf Möller, Nicole Brenez, Goa Hirasawa, Lech Kowalski i Klaus Wyborny.

02. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je program u spomen na Tomislava Gotovca uz uvodnu riječ filmskog kritičara Alda Paquole.

02. 12. Dubrovnik

U Art radionici Lazareti u sklopu ciklusa *Domaći rad – Konzultacije* prikazani su video radovi Igora Knezovića i Stjepa Kaleba.

03. 12. Zagreb

U 83. godini života umrla je kazališna, filmska i radijska glumica Ljiljana Gener.

03-04. 12. Rijeka

U Art kinu Croatia održana je 41. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix su dobili četiri izabrana filma madridskog festivala Promofest. Prvu nagradu i posebnu nagradu za kameru osvojio je igrani film *Vjeran pas* Hrvoja Zuanića, drugu nagradu igrani film *M&M zauvijek* Igora Paulića, a treću nagradu eksperimentalni film *The second man* Željka Jančića Zeca i igrani film *Niz vremeto* Petre Chapovske. Posebnu nagradu za animaciju osvojili su filmovi *Noćni život* Stelle Hartman, *Drvo* Mihaela Gradečak, *Princeza* Martine Drenški i *Podmornica* grupe autora ŠAF-a Čakovec. Posebnu nagradu za debitantski film osvojio je eksperimentalni film *(S)ličnosti?* Marine Baničević.

03-12. 12. Pula

U sklopu 16. sajma Sa(n)jam knjige u Istri, čija je tema bila *Knjiga i film*, održan je niz predavanja i razgovora s filmašima, među kojima su bili Maria Schrader, Rajko Grlić, Krsto Papić i Bogdan Diklić, te održana promocija novih izdanja Hrvatskog filmskog saveza i drugih izdavača (Školska knjiga, Leykam, Profil itd.).

03-12. 12. Solun

Na 51. međunarodnom filmskom festivalu u Solunu, u sklopu programa *Balkan Survey*, održana je retrospektiva *Hrvatska animacija - od Zagrebačke škole do danas* te odvojena retrospektiva animiranih filmova Borivoja Borde Dvornikovića.

04. 12. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog audivizualnog centra novim ravnateljem Centra imenovan je redatelj Hrvoje Hribar.

04-05. 12. Zagreb

U sklopu 5. dana srpske kulture u kinu Europa prikazan je program srpskih filmova.

06-08. 12. Zagreb

U prostoru Muzejsko-dokumentacijskog centra održan je 3. festival filmske i videoprodukcije hrvatskih muzeja MUVI 03. Osim programa filmova održana je radionica *Kako na jednostavan način koristiti nove medije*.

06-11. 12. Zagreb

U kinu Europa i Dokukinu Croatia održan je 8. Human Rights Film Festival s temom javnosti.

06-16. 12. Split

U sklopu 3. Xontax festivala posvećenog plesu i pokretu prikazan je filmski program.

07. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je 10. prvenstvo Autorskog studija, posvećeno osamnaestoj obljetnici Studija, a najboljim filmom Studija iz proteklog desetljeća proglašen je film *Ptice* Dražena Pleška.

08. 12. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Majka asfalta* Dalibora Matanića.

08-09. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je program igranih i dokumentarnih filmova u spomen na redatelja Obrada Gluščevića.

08-12. 12. Beograd

Na 8. festivalu novog filma i videa Alternative Film/Video 2010 film *Sky Spirits* Borisa Poljaka i Damira Čučića osvojio je posebnu nagradu, a prikazana je i retrospektiva Kinokluba Zagreb i Kinokluba Split.

09. 12. Zagreb

U Dokukinu Croatia održano je predavanje *Sve što vas neće naučiti na akademiji* dokumentarista Borisa Mitića.

11. 12. Zagreb

U 51. godini života umrla je kazališna, televizijska, radijska i filmska glumica Marina Nemet.

12. 12. Ljubljana

Na 7. međunarodnom festivalu animiranog filma *Animateka* film *Miramare* Michaela Müller osvojio je Veliku nagradu žirija Maestro.

12. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 7. revija jednogminutnog filma *60 sekundi hrvatskog filma*. Prvu nagradu osvojio je film *Egzemplar* Željka Radivoja, drugu nagradu film *Aleluja* Ivane Rupić, a treću nagradu film *San* Miroslava Ružića.

13-16. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je repriza 8. Human Rights Film Festivala, održanog u Zagrebu.

14. 12. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je promocija monografije o glumcu Tonku Lonzi.

15. 12. Hamburg

Među deset najboljih mladih europskih glumaca i glumica 2011, u sklopu programa *Shooting Stars 2011 European Film Promotiona*, uvrštena je Marija Škaričić.

15. 12. Zagreb

U sklopu Dana Hrvatskog filmskog saveza održana je promocija zbirke *Filmska čitanka* Ante Peterlića te projekcija filmova iz produkcije Hrvatskog filmskog saveza u 2010.

17-20. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održane su 5. mediteranske igre, posvećene filmu mediteranskih zemalja.

18. 12. Zagreb

U kinodvorani Kinokluba Zagreb održano je 4. natjecanje godišnje klupske produkcije *Gledalište Kinokluba Zagreb*, a nagradu *Maksimilijan Paspas* osvojio je film *Ulična akademija* Matije Grčevića.

19. 12. Zagreb

U Art-kinu Metropolis započelo je repertoarno prikazivanje kratkog igranog filma *Pola ure za baku* Jure Pavlovića.

21. 12. Zagreb

U Muzeju za umjetnost i obrt održana je premijera dokumentarnog filma *Džamonja* Milana Bešlića uz uvodnu riječ Igora Zidića i Miroslava Gašparovića.

21-22. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je program filmova u spomen na glumca Božidara Oreškovića.

22. 12. – 28. 02. Ljubljana

U Modernoj galeriji održano je gostovanje izložbe *Informativni program/ neVidljivi MAFAF*.

27-29. 12. Subotica

U Art-kinu Aleksandar Lifka održan je Ciklus hrvatskog filma, posvećen suvremenom hrvatskom filmu.

28. 12. Zagreb

U multipleksu Cinestar održana je repertoarna premijera međunarodnog omnibusa *Neke druge priče*, čiju je jednu priču režirala Ivona Juka.

03. 01. 2011. Zagreb

U 89. godini života umro je filmski i kazališni redatelj, pisac i kulturni djelatnik Fadil Hadžić.

Krešimir Košutić**FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA**

od 16. 9. 2010. do 15. 12. 2010.

Alpha i Omega (Alpha and Omega)

SAD, Indija, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Crest Animation Productions i Lions Gate Family Entertainment; pr. Ken Katsumoto, Steve Moore i Richard Rich; izvr. pr. Noah Fogelson, A.K. Madhavan, Michael Paseornek i Seemha Ramanna – sc. Chris Denk i Steve Moore (prema ideji potonjeg); r. ANTHONY BELL i BEL GLUCK; mt. Scott Anderson; gl. Chris Bacon – glas. Justin Long (Humphrey), Hayden Panettiere (Kate), Dennis Hopper (Tony), Danny Glover (Winston), Larry Miller (Marcel), Eric Price (Paddy/Mooch), Vicki Lewis (Eve), Chris Carmack (Garth), Kevin Sussman (Shakey), Brian Donovan (Salty), Christina Ricci (Lilly), Mela Lee (Candy), Bitsie Tulloch (Sweets) – 88 min.

Američka nevjesta (Easy Virtue)

V. Britanija, Kanada, 2008 – pr. tvrt. Ealing Studios, Fragile Films, Endgame Entertainment, BBC Films, Joe Abrams Productions, Odyssey Entertainment, Prescience Production Partnerships i Prescience; pr. Joseph Abrams, James D. Stern i Barnaby Thompson; izvr. pr. Paul Brett, James Spring, Cindy Wilkinson Kirven, Louise Goodsill, Douglas Hansen, Ralph Kamp, George McGhee, Peter Nichols i Tim Smith – sc. Stephan Elliott i Sheridan Jobbins (prema istoimenoj drami Noela Cowarda); r. STEPHAN ELLIOT; snim. Martin Kenzie; mt. Sue Blainey; gl. Marius De Vries; sgf. Mark Scruton; kgf. Charlotte Walter – ul. Jessica Biel (Larita Whittaker), Ben Barnes (John Whittaker), Kristin Scott Thomas (gđa Whittaker), Colin Firth (gosp. Whittaker), Kimberley Nixon (Hilda Whittaker), Katherine Parkinson (Marion Whittaker), Kris Marshall (Furber), Christian Brassington (Phillip Hurst), Charlotte Riley (Sarah Hurst), Jim McManus (Jackson), Pip Torrens (Lord Hurst), Jeremy Hooton (Davis), Georgie Glen (gđa Landrigin), Michael Archer (Warwick Holborough), Rebel Penfold-Russell (gđa Winston) – 97 min.

Amerikanac (The American)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Focus Features, Goldcrest Post Production London, Greenlit Rights, Smoke House i This Is That Productions; pr. Anne Carey, George Clooney, Jill Green, Grant Heslov i Ann Wingate; izvr. pr. Enzo Sisti – sc. Rowan Joffe (prema romanu Martina Bootha *A Very Private Gentleman*); r. ANTON CORBIJN; snim. Martin Ruhe; mt. Andrew Hulme; gl. Herbert Grönemeyer; sgf. Denis Schnegg, Domenico Sica i Mikael Varhelyi; kgf. Suttirat Anne Larlarb – ul. George Clooney (Jack/Edward), Violante Placido (Clara), Thekla Reuten (Mathilde), Paolo Bonacelli (otac Benedetto), Johan Leysen (Pavel), Irina Björklund (Ingrid), Filippo Timi (Fabio), Anna Foglietta (Anna) – 105 min.

Arthur 3: Rat dvaju svjetova (Arthur et la guerre des deux mondes)

Francuska, 2010 – IGRANO-ANIMIRANI – pr. tvrt. Europa Corp, Avalanche Productions i Apipoulai; pr. Luc Besson i Emmanuel Prévost – sc. Luc Besson i Céline Garcia; r. LUC BESSON; snim. Thierry Arbogast; gl. Eric Serra; sgf. Gilles Boillot; kgf. Olivier Bériot – glas. Selena Gomez (Selenia), Jimmy Fallon (kraljević Betameche), Iggy Pop (Darkos), Lou Reed (car Maltazard), Jean-Paul Rouve (Armand), Frédérique Bel (Rose, Arthurova mati), Mylène Farmer (Sélénia), Gérard Darmon (Maltazard); ul. Freddie Highmore (Arthur), Mia Farrow (Granny), Robert Stanton (Armand), Penny Balfour (Rose, Arthurova mati) – 101 min.

Bebe (Bébé(s))

Francuska, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Canal Plus, Chez Wam i Studio Canal; pr. Amandine Billot, Alain Chabat i Christine Rouxel – sc. Thomas Balmès (prema ideji Alaina Chabata); r. THOMAS BALMÈS; snim. Jérôme Alméras, Frazer Bradshaw, Steeven Petiteville i Eric Turpin; mt. Reynald Bertrand i Craig McKay; gl. Bruno Coulais – 79 min.

Cirkus Columbia

BiH, Francuska, V. Britanija, Njemačka, Slovenija, Belgija, Srbija, 2010 – pr. tvrt. Asap Films, Autonomous, Studio Maj, Razor Film Produktion GmbH, Man's Films, 2006 i Art & Popcorn; pr. Amra Bakšić Čamo, Marc Baschet, Čedomir Kolar i Mirsad Purivatra – sc. Danis Tanović (prema istoimenome romanu Ivice Đikića); r. DANIS TANOVIĆ; snim. Walther van den Ende; mt. Petar Marković; sgf. Dušan Milavec i Sanda Popovac; kgf. Jasna Hadžimehmedović-Bekrić – ul. Boris Ler (Martin Buntić), Mira Furlan (Lucija), Jelena Stupljanin (Azra), Mario Knežović (Pivac), Milan Štrlijić (Ranko Ivanda), Svetislav Gončić (Savo), Almir Mehić (Bili), Ermin Bravo (fra Ante Gudelj), Mirza Tanović (Antiša), Miralem Zupčević (Leon Dilber), Mirsad Tuka (Dragan), Slaven Knežović (Miro), Jasna Beri (Marija Ivanda), Adnan Beširović (Željko), Izudin Bajrović (major Kostelic), Vesna Masic (Jelena Dilber) – 113 min.

Che: dio drugi (Che: Part Two)

SAD, Španjolska, Francuska, 2008 – pr. tvrt. Wild Bunch, Telecinco, Laura Bickford Productions, Morena Films, Ministerio de Cultura i Guerrilla Films; pr. Laura Bickford i Benicio Del Toro; izvr. pr. Belén Atienza, Álvaro Augustín, Alvaro Longoria, Vincent Maraval, Frederic W. Brost, Brahim Chioua, Philip Elway i Gregory Jacobs – sc. Peter Buchman i Benjamin A. van der Veen (prema Bolivijском dnevniku Ernesta Guevare); r. STEVEN SODERBERGH; snim. Steven Soderbergh (kao Peter Andrews); mt. Pablo Zúmárraga; gl. Alberto Iglesias; sgf. Juan Pedro De Gaspar; kgf. Bina Daigeler – ul. Demián Bichir (Fidel Castro), Rodrigo Santoro (Raúl Castro), Benicio Del Toro (Ernesto Che Guevara), Catalina Sandino Moreno (Aleida March), Othello Rensoli (Pombo/Harry Villegas Tamayo), Franka Potente (Tania /Haydee Tamara Bunke Bider), Norman Santiago (Tuma/Carlos Coello), Joaquim de Almeida (René Barrientos), Pablo Durán (Pacho/Alberto Fernández

Montes de Oca), Lorenzo Ariel Muñoz (Camba/Orlando Jiménez Baznán), Antonio Peredo (Coco/Roberto Peredo Liegue), Aarón Vega (Ricardo/José María Martínez Tamayo), Giraldo Moisés (Brulio/Israel Reyes Zayas), Jorge Perugorría (Joaquin/Juan Vitalo 'Vilo' Acuña), Lou Diamond Phillips (Mario Monje), Marisé Alvarez (Vilma Espín), Marc-André Grondin (Régis Debray), Carlos Bardem (Moisés Guevara) – 135 min.

Cura na lošem glasu (Easy A)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Screen Gems i Olive Bridge Entertainment; pr. Zanne Devine i Will Gluck – sc. Bert V. Royal; r. WILL GLUCK; snim. Michael Grady; mt. Susan Littenberg; gl. Brad Segal; sgf. Bo Johnson; kgf. Mynka Draper – ul. Emma Stone (Olive), Penn Badgley (Woodchuck Todd), Amanda Bynes (Marianne), Dan Byrd (Brandon), Thomas Haden Church (gosp. Griffith), Patricia Clarkson (Rosemary), Cam Gigandet (Micah), Lisa Kudrow (gđa Griffith), Malcolm McDowell (ravatelj Gibbons), Alyson Michalka (Rhiannon), Stanley Tucci (Dill), Fred Armisen (pastor), Juliette Goglia (mala Olive) Jake Sandvig (Anson), Morgan Rusler (gosp. Abernathy) – 92 min.

Četiri lica (Le quattro volte)

Italija, Njemačka, Švicarska, 2010 – pr. tvrt. Invisibile Film, Ventura Film, Vivo Film, Essential Filmproduktion GmbH u suradnji s Caravan Pass i Altamarea Film te uz podršku Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Eurimages Council of Europe, Calabria Film Commission, Torino Film Lab, Medienboard Berlin-Brandenburg, Regione Calabria, ZDF Enterprises, ARTE, Cinecittà Luce i Radiotelevisione Svizzera Italiana (RTSI); pr. Philippe Bober, Marta Donzelli, Elda Guidinetti, Gabriella Manfré, Susanne Marian, Gregorio Paonessa i Andres Pfäffli – sc. Michelangelo Frammartino; r. MICHELANGELO FRAMMARTINO; snim. Andrea Locatelli; mt. Benni Atria i Maurizio Grillo; sgf. Matthew Broussard; kgf. Gabriella Maiolo – ul. Giuseppe Fuda, Bruno Timpano i Nazareno Timpano – 88 min.

Djevojka koja se igrala vatrom (Flickan som lekte med elden)

Švedska, Danska, Njemačka, 2009 – Nordisk Film, Sveriges Television (SVT), Yellow Bird Films, ZDF Enterprises i Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); izvr. pr. Anni Faurbye Fernandez, Lone Korslund, Peter Nadermann, Ole Søndberg i Mikael Wallen – sc. Jonas Frykberg (prema istoimenome romanu Stiega Larssona); r. DANIEL ALFREDSON; snim. Peter Mokrosinski; mt. Mattias Morheden; gl. Jacob Groth; sgf. Maria Håård i Jan Olof Ågren; kgf. Cilla Rörby – ul. Michael Nyqvist (Mikael Blomkvist), Noomi Rapace (Lisbeth Salander), Lena Endre (Erika Berger), Peter Andersson (Nils Bjurman), Michalis Koutsogiannakis (Dragan Armanskij), Annika Hallin (Annika Giannini), Sofia Ledarp (Malin Erikson), Jacob Ericksson (Christer Malm), Reuben Sallmander (Enrico Giannini), Yasmine Garbi (Miriam Wu), Ralph Carlsson (Gunnar Björk), Georgi Staykov (Alexander Zalačenko), Johan Kylén (Jan Bublanski), Tanja Lorentzon (Sonja Modig), Paolo Roberto (Paolo Roberto), Magnus Krepper (Hans Faste), Niklas Hjulström (Richard Ekström), Tehilla Blad (Lisbeth kao djevojčica) – 129 min.

Društvena mreža (The Social Network)

SAD, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Scott Rudin Productions, Michael De Luca Productions i Trigger Street Productions; pr. Dana Brunetti, Ceán Chaffin, Michael De Luca i Scott Rudin; izvr. pr. Kevin Spacey – sc. Aaron Sorkin (prema knjizi Bena Mezricha *The Accidental Billionaires*); r. DAVID FINCHER; snim. Jeff Cronenweth; mt. Kirk Baxter i Angus Wall; gl. Trent Reznor i Atticus Ross; sgf. Curt Beech, Keith P. Cunningham i Robyn Paiba; kgf. Jacqueline West – ul. Jesse Eisenberg (Mark Zuckerberg), Rooney Mara (Erica Albright), Bryan Barter (Billy Olsen), Brenda Song (Christy), Dustin Fitzsimons (predsjednik kluba Phoenix), Joseph Mazzello (Dustin Moskovitz), Patrick Mapel (Chris Hughes), Andrew Garfield (Eduardo Saverin), Malese Jow (Alice), Rashida Jones (Marylin Delpy), Armie Hammer (Cameron Winklevoss/Tyler Winklevoss) – 120 min.

Grad lopova (The Town)

SAD, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, GK Films i Thunder Road Pictures; pr. Basil Iwanyk i Graham King; izvr. pr. David Crockett, William Fay, Jon Jashni i Thomas Tull – sc. Peter Craig, Ben Affleck i Aaron Stockard (prema romanu Prince of Thieves Chucka Hogana); r. BEN AFFLECK; snim. Robert Elswit; mt. Dylan Tichenor; gl. David Buckley i Harry Gregson-Williams; sgf. Peter Borck; kgf. Susan Matheson – ul. Ben Affleck (Doug MacRay), Rebecca Hall (Claire Keesey), Jon Hamm (Adam Frawley), Jeremy Renner (James Coughlin), Blake Lively (Krista Coughlin), Slaine (Albert 'Gloansy' Magloan), Owen Burke (Desmond Elden), Titus Welliver (Dino Ciampa), Pete Postlethwaite (Fergus 'Fergie' Colm), Chris Cooper (Stephen MacRay), Dennis McLaughlin (Rusty), Corena Chase (agent Quinlan), Brian Scannell (Henry), Kerri Dunbar (Henryjeva djevojka) – 125 min.

Granice kontrole (The Limits of Control)

SAD, Japan, 2009 – pr. tvrt. Focus Features, Entertainment Farm i PointBlank Films; pr. Gretchen McGowan i Stacey E. Smith; izvr. pr. Jon Kilik i Yuki'e Kitô – sc. Jim Jarmusch; r. JIM JARMUSCH; snim. Christopher Doyle; mt. Jay Rabinowitz; sgf. Eugenio Caballero; kgf. Bina Daigeler – ul. Isaach De Bankolé (Lone Man), Alex Descas (Kreolac), Jean-François Stévenin (Francuz), Óscar Jaenada (konobar), Luis Tosar (Violin), Paz de la Huerta (Nude), Tilda Swinton (Blonde), Youki Kudoh (Molecules), John Hurt (Guitar), Gael García Bernal (Meksikanac), Hiam Abbas (vozač), Bill Murray (Amerikanac) – 116 min.

Harry Potter i darovi smrti: dio prvi (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1)

SAD, V. Britanija, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Heyday Films; pr. David Barron i David Heyman; izvr. pr. Lionel Wigram – sc. Steve Kloves (prema romanu Harry Potter i darovi smrti J.K. Rowling); r. DAVID YATES; snim. Eduardo Serra; mt. Mark Day; gl. Alexandre Desplat; sgf. Andrew Ackland-Snow, Mark Bartholomew, Alastair Bullock, Martin Foley, Christian Hu-

band, Molly Hughes, Hattie Storey i Gary Tomkins; kgf. Jany Temime – ul. Bill Nighy (Rufus Scrimgeour), Emma Watson (Hermione Granger), Richard Griffiths (Vernon Dursley), Harry Melling (Dudley Dursley), Daniel Radcliffe (Harry Potter), Julie Walters (Molly Weasley), Bonnie Wright (Ginny Weasley), Rupert Grint (Ron Weasley), Ian Kelly (gosp. Granger), Michelle Fairley (gđa Granger), Fiona Shaw (Petunia Dursley), Alan Rickman (profesor Severus Snape), Carolyn Pickles (Charity Burbage), Ralph Fiennes (lord Voldemort), Helena Bonham Carter (Bellatrix Lestrange), Helen McCrory (Narcissa Malfoy), Jason Isaacs (Lucius Malfoy), Tom Felton (Draco Malfoy), Timothy Spall (Wormtail), James Phelps (Fred Weasley), Oliver Phelps (George Weasley), Mark Williams (Arthur Weasley), George Harris (Kingsley Shacklebolt), Andy Linden (Mundungus Fletcher), Domhnall Gleeson (Bill Weasley), Clémence Poésy (Fleur Delacour), Natalia Tena (Nymphadora Tonks), David Thewlis (Remus Lupin), John Hurt (Ollivander), Frances de la Tour (Madame Maxime), Evanna Lynch (Luna Lovegood), Rhys Ifans (Xenophilius Lovegood) – 146 min.

I ja, također (Yo, también)

Španjolska, 2009 – pr. tvrt. Alicia Produce i Promico Imagen; pr. Manuel Gómez Cardeña, Julio Medem i Koldo Zuazua; izvr. pr. Emilio González García i Koldo Zuazua – sc. Antonio Naharro i Álvaro Pastor; r. ANTONIO NAHARRO i ÁLVARO PASTOR; snim. Alfonso Postigo; mt. Nino Martínez Sosa; gl. Guille Milkyway; sgf. Inés Aparicio; kgf. Fernando García – ul. Lola Dueñas (Laura Valiente), Pablo Pineda (Daniel), Isabel García Lorca (M^a Ángeles), Antonio Naharro (Santi), Pedro Álvarez-Ossorio (Bernabé), María Bravo (Reyes), Consuelo Trujillo (Consuelo), Joaquín Perles (Pepe), Teresa Arbolí (Rocío), Ana De los Riscos (Macarena), Ana Peregrina (Encarni), Lourdes Naharro (Luisa), Daniel Parejo (Pedro), Catalina Lladó (Pilar) – 103 min.

Jedi, moli, voli (Eat Pray Love)

SAD, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Plan B Entertainment, India Take One Productions, Red Om Films i Syzygy Productions; pr. Dede Gardner; izvr. pr. Jeremy Kleiner, Brad Pitt i Stan Wlodkowski – sc. Ryan Murphy i Jennifer Salt (prema istoimenoj knjizi Elizabeth Gilbert); r. RYAN MURPHY; snim. Robert Richardson; mt. Bradley Buecker; gl. Dario Marianelli; sgf. Charley Beal i Ravi Srivastava; kgf. Michael Dennison – ul. Julia Roberts (Liz Gilbert), I. Gusti Ayu Puspawati (Nyomo), Hadi Subiyanto (Ketut Liyer), Billy Crudup (Stephen), Viola Davis (Delia Shiraz), A. Jay Radcliff (Andre), Mike O'Malley (Andy Shiraz), Ashlie Atkinson (djevojka iz knjižare), James Franco (David Piccolo), Tuva Novotny (Sofi), Luca Argentero (Giovanni), Elena Arvigo (Maria), Andrea Di Stefano (Giulio), Javier Bardem (Felipe), Christine Hakim (Wayan Nuriasih), Anakia Lapae (Tutti), Arlene Tur (Armenia), David Lyons (Ian), T.J. Power (Leon) – 133 min.

Karate Kid (The Karate Kid)

SAD, Kina, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. China Film Group, Jerry Weintraub Productions i Overbrook Entertainment; pr. James Lassiter, Jada Pinkett Smith, Will Smith, Ken Stovitz i

Jerry Weintraub; izvr. pr. Susan Ekins, Sanping Han i Dany Wolf – sc. Christopher Murphey (prema ideji Roberta Marka Kamen); r. HARALD ZWART; snim. Roger Pratt; mt. Joel Negron; gl. James Horner; sgf. Second Chan; kgf. Han Feng – ul. Jaden Smith (Dre Parker), Jackie Chan (gosp. Han), Taraji P. Henson (Sherry Parker), Wenwen Han (Meiying), Rongguang Yu (gospodar Li), Zhensu Wu (Meiyingin otac), Zhiheng Wang (Meiyingina mati), Zhenwei Wang (Cheng), Jared Minns (Dreov detroitski prijatelj), Shijia Lü (Liang), Yi Zhao (Zhuang), Bo Zhang (Song), Luke Carberry (Harry), Cameron Hillman (Mark), Ghye Samuel Brown (Oz) – 140 min.

Katalin Varga

Rumunjska, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Libra Film, Ross Sanders Production International; pr. Oana Giurgiu, Tudor Giurgiu i Peter Strickland – sc. Peter Strickland; r. PETER STRICKLAND; snim. Márk Györi; mt. Matyas Fekete; gl. Geoffrey Cox i Steven Stapleton – ul. László Mátray (Zsigmond Varga), Tibor Pálffy (Antal), Hilda Péter (Katalin Varga), Enikő Szabó (Zsuzsa), Norbert Tankó (Orbán Varga), Florin Vidamski (muž), Roberto Giacomello (Gergely), Attila Kozma (Denim), Melinda Kántor (Etelka Borlan), Szilvia Majláth (djevojčica), Sebastian Marina (Fatma Mohamed) – 82 min.

Koncert (Le concert)

Rumunjska, Francuska, Italija, Belgija i Rusija, 2009 – pr. tvrt. Oi Oi Productions, Les Productions du Trésor, France 3 Cinéma, Europa Corp, Castel Film Romania, Panache Productions, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), BIM Distribuzione, Canal Plus, CinéCinéma, France 3 uz podršku Eurimagesa, Région Ile-de-France, Belgacom TV, Tax Shelter ING Invest de Tax Shelter Productions, Fonds d'Action de la Sacem, Le i Wild Bunch; pr. Alain Attal – sc. Radu Mihaileanu, Matthew Robbins i Alain-Michel Blanc (prema ideji Héctora Cabelloa Reyesa i Thierryja Degrandija); r. RADU MIHAILEANU; snim. Laurent Dailland; mt. Ludo Troch; gl. Armand Amar; sgf. Vlad Roseanu; kgf. Viorica Petrovici i Maira Ramedhan Lévy – ul. Alexei Guskov (Andrej Simonović Filipov), Dmitri Nazarov (Aleksandr 'Saša' Abramović Grosman), Mélanie Laurent (Anne-Marie Jacquet/Lea), François Berléand (Olivier Morne Duplessis), Miou-Miou (Guylène de La Rivière), Valeriy Barinov (Ivan Gavrilov), Lionel Abelanski (Jean-Paul Carrère), Laurent Bateau (Bertrand), Vlad Ivanov (Pyotr Tretyakin), Anna Kamenkova (Irina Filipova), Roger Dumas (Momo), Anghel Gheorghe (Vassili), Aleksandr Komissarov (Viktor Vikich), Vitalie Bichir (Moïse), Despina Stanescu (Rivka), Valentin Teodosiu (Leonid Vinichenko), Ion Sapdaru (Kostya Zhenkin) – 119 min.

Kronike iz Narnije: Plovidba broda Zorogaza (The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader)

SAD, 2010 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Dune Entertainment i Walden Media; pr. Andrew Adamson, Mark Johnson i Philip Steuer; izvr. pr. Douglas Gresham i Perry Moore – sc. Christopher Markus, Stephen McFeely i Michael Petroni (prema istoimenome romanu C.S. Lewisa); r. MICHAEL APTED; snim.

Dante Spinotti; mt. Rick Shaine; gl. David Arnold; sgf. Ian Gracie, Daniel May, Karen Murphy, Marco Niro i Mark Robins; kgf. Isis Mussenden – ul. Georgie Henley (Lucy Pevensie), Skandar Keynes (Edmund Pevensie), Ben Barnes (Caspian), Will Poulter (Eustace Clarence Scrubb), Gary Sweet (Drinian), Terry Norris (lord Bern), Bruce Spence (lord Rhoop), Bille Brown (Coriakin), Laura Brent (Liliandil), Tilda Swinton (Bijela Vještica), Anna Popplewell (Susan Pevensie), William Moseley (Peter Pevensie), Shane Rangi (Tavros), Arthur Angel (Rhince), Arabella Morton (Gael), Rachel Blakely (Gaelova mati), Steven Rooke (Pan) – 113 min.

Kule u zraku (Luftslottet som sprängdes)

Švedska, Danska, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Nordisk Film, Sveriges Television, Yellow Bird Films i ZDF Enterprises; pr. Søren Stærmosse; izvr. pr. Klaus Bassiner, Ole Søndberg, Mikael Wallen, Gunnar Carlsson, Anni Faurbye Fernandez, Wolfgang Feindt, Lone Korslund i Peter Nadermann – sc. Ulf Ryberg (prema istoimenome romanu Stiega Larssona); r. DANIEL ALFREDSON; snim. Peter Mokrosinski; mt. Håkan Karlsson; gl. Jacob Groth; sgf. Maria Håård i Jan Olof Ågren; kgf. Cilla Rörby – ul. Michael Nyqvist (Mikael Blomkvist), Noomi Rapace (Lisbeth Salander), Lena Endre (Erika Berger), Annika Hallin (Annika Giannini), Jacob Ericksson (Christer Malm), Sofia Ledarp (Malin Erikson), Anders Ahlbom (dr. Peter Teleborian), Micke Spreitz (Ronald Niedermann), Georgi Staykov (Alexander Zalačenko), Mirja Turestedt (Monica Figuerola), Niklas Falk (Edklint), Hans Alfredson (Evert Gullberg), Lennart Hjulström (Fredrik Clinton), Jan Holmquist (Hallberg), Niklas Hjulström (Ekström), Johan Kylén (inspektor Jan Bublanski), Tanja Lorentzon (Sonja Modig), Donald Högberg (Jerker Holmberg), Magnus Krepper (Hans Faste), Michalis Koutsogiannakis (Dragan Armanskij), Aksel Morisse (Anders Jonasson), Carl-Åke Eriksson (Bertil Janeryd), Jacob Nordenson (Bertil Wadensjö), Peter Andersson (Nils Bjurman), Sanna Krepper (Susanne Linder) – 147 min.

Ladies and Gentlemen... The Rolling Stones

SAD, 1973 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Butterfly, Chesscol Bingo i Musicfilm; pr. Rollin Binzer, Bob Freeze i Steve Gebhardt; izvr. pr. Christopher J. Brough i Marshall Chess – r. ROLLIN BINZER; snim. John Howard; mt. Laura Lesser – 90 min.

Legenda o čuvarima (Watchmen)

SAD, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures i Paramount Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Lawrence Gordon Productions i DC Comics; pr. Lawrence Gordon, Lloyd Levin i Deborah Snyder; izvr. pr. Herb Gains i Thomas Tull – sc. David Hayter i Alex Tse (prema stripovskom predlošku Davea Gibbonsa i Alana Moorea); r. ZACK SNYDER; snim. Larry Fong; mt. William Hoy; gl. Tyler Bates; sgf. François Audouy, Helen Jarvis i James Stewart; kgf. Michael Wilkinson – ul. Malin Akerman (Laurie Jupiter/Silk Spectre), Billy Crudup (Jon Osterman/dr. Manhattan), Matthew Goode (Adrian Veidt/Ozymandias), Jackie Earle Haley (Rorschach/Walter Kovacs), Jeffrey Dean Morgan (Edward Blake /Komedijaš), Patrick Wilson (Dan Dreiber/Nite Owl II), Carla Gugino (Sally Jupiter/Silk

Spectre II), Matt Frewer (Edgar Jacobi/Moloch), Stephen McHattie (Hollis Mason/Old Nite Owl), Laura Mennell (Janey Slater), Rob LaBelle (Wally Weaver), Gary Houston (John McLaughlin), James M. Connor (Pat Buchanan), Mary Ann Burger (Eleanor Clift), John Shaw (Doug Roth), Robert Wisden (Richard Nixon), Jerry Wasserman (detektiv Fine), Don Thompson (detektiv Gallagher), Frank Novak (Henry Kissinger), Ron Fassler (Ted Koppel), Stephanie Bel-ding (Janet Black) – 162 min.

Libanon (Lebanon)

Izrael, Francuska, Libanon, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Ariel Films, Arsam International, Arte France, Israeli Film Fund, Metro Communications, Paralite i Torus; pr. Anat Bikel, Leon i Moshe Eder; izv. pr. Sonja Ewers i Gil Sassower – sc. Samuel Maoz; r. SAMUEL MAOZ; snim. Giora Bejach; mt. Arik Leibovitch; gl. Nicolas Becker i Benoît Delbecq; sgf. Ariel Roshko; kgf. Hila Bargiel i Laura Sheim – ul. Yoav Donat (Shmulik), Itay Tiran (Assi), Oshri Cohen (Hertz), Michael Moshonov (Yigal), Zohar Shtrauss (Gamil), Dudu Tassa (sirijski kapetan) – 93 min.

Ljubav na daljinu (Going the Distance)

SAD, 2010 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Offspring Entertainment; pr. Jennifer Gibgot, Garrett Grant i Adam Shankman; izv. pr. Richard Brener, Michael Disco i Dave Neustadter – sc. Geoff LaTulippe; r. NANETTE BURSTEIN; snim. Eric Steelberg; mt. Peter Teschner; gl. Mychael Danna; sgf. John Kasarda i Peter Rogness; kgf. Catherine Marie Thomas – ul. Drew Barrymore (Erin), Justin Long (Garrett), Charlie Day (Dan), Jason Sudeikis (Box), Christina Applegate (Corinne), Ron Livingston (Will), Oliver Jackson-Cohen (Damon), Jim Gaffigan (Phil), Natalie Morales (Brandy), Kelli Garner (Brianna), June Diane Raphael (Karen), Rob Riggle (Ron), Sarah Burns (Harper), Terry Beaver (profesor), Matt Servitto (Hugh), Leighton Meester (Amy) – 102 min.

Ljubomora (Cracks)

V. Britanija, Irska, Španjolska, Francuska i Švicarska, 2009 – pr. tvrt. Antena 3 Films, Element Pictures, Future Films, HandMade Films, Industry Entertainment, John Wells Productions, Killer Films i Scott Free Productions; pr. Julie Payne, Rosalie Swedlin, Christine Vachon, Kwesi Dickson i Andrew Lowe; izv. pr. Ridley i Tony Scott, John Wells, Guy Collins, Ricardo García Arrojo, Alain Goldman i Stephen Margolis – sc. Ben Court, Caroline Ip i Jordan Scott (prema istoimenome romanu Sheile Kohler); r. JORDAN SCOTT; snim. John Mathieson; mt. Valerio Bonelli; gl. Javier Navarrete; sgf. Bill Crutcher; kgf. Alison Byrne – ul. Eva Green (gđica G), Juno Temple (Di), María Valverde (Fiamma), Imogen Poots (Poppy), Ellie Nunn (Lily), Adele McCann (Laurel), Zoe Carroll (Rosie), Clemmie Dugdale (Fuzzy) – 104 min.

Machete

SAD, 2010 – pr. tvrt. Overnight Films, Troublemaker Studios i Dune Entertainment; pr. Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez i Rick Schwartz; izv. pr. Ashok Amritraj, Anthony Gudas, Myles

Nestel i Alan Bernon – sc. Robert Rodriguez i Álvaro Rodríguez; r. ROBERT RODRIGUEZ i ETHAN MANIQUIS; snim. Jimmy Lindsey; mt. Rebecca i Robert Rodriguez; gl. John Debney i Carl Thiel; sgf. Christopher Stull; kgf. Nina Proctor – ul. Danny Trejo (Machete), Robert De Niro (senator McLaughlin), Jessica Alba (Sartana), Steven Seagal (Torrez), Michelle Rodriguez (Luz), Jeff Fahey (Booth), Cheech Marin (Padre Cortez), Don Johnson (Von), Shea Whigham (Sniper), Lindsay Lohan (April Booth), Daryl Sabara (Julio), Gilbert Trejo (Jorge), Electra Avellan (sestra Mona), Felix Sabates (Doc Felix), Elise Avellan (sestra Lisa) – 105 min.

Majka asfalta

Hrvatska, 2010 – pr. tvrt. Kinorama i Hrvatska radiotelevizija; pr. Ankica Jurić Tilić – sc. Dalibor Matanić i Tomislav Zajec; r. DALIBOR MATANIĆ; snim. Vanja Černjul; mt. Tomislav Pavlic; gl. Jure Ferina i Pavao Miholjević; sgf. Ivan Veljača; kgf. Ana Savić-Gecan – ul. Marija Škaričić (Mare), Janko Popović-Volaric (Janko), Krešimir Mikić (Milan), Noa Nikolić (Bruno), Ozren Grabarić (Ozren), Judita Franković (Iva), Lana Barić (Višnja), Franjo Dijak (Alen), Nikša Burijer (vozač), Biserka Ipša (gospođa s parkirališta), Ksenija Pajić (gospođa iz trgovačkoga centra), Ivana Starčević (jazz pjevačica), Petra Maroja (Sanja) – 107 min.

MaksimUm (Megamind)

SAD, 2010 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. tvrt. Pacific Data Images i Red Hour Films; pr. Lara Brey i Denise Nolan Cascino; izv. pr. Stuart Cornfeld i Ben Stiller – sc. Alan J. Schoolcraft i Brent Simons; r. TOM MCGRATH; mt. Michael Andrews; gl. Lorne Balfe i Hans Zimmer; sgf. David James – glas. Will Ferrell (MaksimUm), Brad Pitt (Metro Man), Tina Fey (Roxanne Ritchie), Jonah Hill (Hal Stewart/Titan/Tighten), David Cross (Minion), Justin Theroux (MaksimUmov otac), Ben Stiller (Bernard), Jessica Schulte (MaksimUмова mati), Tom McGrath (lord Scot/zatvorski čuvar), Emily Nordwind (lady Scott), J.K. Simmons (Warden) – 95 min.

Med (Bal)

Turska, Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Kaplan Film Production i Heimatfilm uz podršku Eurimagesa, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, ZDF/Arte i Programa MEDIA de la Communauté Européenne; pr. Semih Kaplanoğlu – sc. Semih Kaplanoğlu i Orçun Köksal; r. SEMIH KAPLANOĞLU; snim. Baris Ozbicer; mt. Ayhan Ergürsel, Suzan Hande Güneri i Semih Kaplanoğlu; sgf. Naz Erayda; kgf. Ozge Ozturk – ul. Bora Altas (Yusu), Erdal Besikcioglu (Yakup), Tülin Özen (Zehra), Ayse Altay, Alev Uçarar, Özkan Akca, Selami Gökce, Adem Kurkut, Kamil Yilmaz – 103 min.

Murjaci s klupe (The Other Guys)

SAD, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Gary Sanchez Productions, Mosaic Media Group i Wintergreen Productions; pr. Jimmy Miller i Patrick Crowley; izv. pr. Will Ferrell, Chris Henchy, David B. Householter, Adam McKay i Kevin J. Messick – sc. Adam McKay i Chris Henchy; r. ADAM MCKAY; snim. Oliver Wood; mt.

Brent White; gl. Jon Brion; sgf. Jim Gloster; kgf. Carol Ramsey – ul. Samuel L. Jackson (P.K. Highsmith), Dwayne Johnson (Christopher Danson), Eva Mendes (dr. Sheila Gamble), Larnell Stovall (Rasta), Jalil Jay Lynch (Rasta), Roy T. Anderson (Rasta), Rob Riggle (Martin), Damon Wayans Jr. (Fosse), Michael Keaton (kapetan Gene Mauch), Will Ferrell (Allen Gamble), Mark Wahlberg (Terry Hoitz), Michael Delaney (Bob Littleford), Steve Coogan (David Ershon), Ray Stevenson (Roger Wesley) – 107 min.

Muškarci koji mrže žene (Män som hatar kvinnor)

Švedska, Danska, Njemačka, Norveška, 2009 – pr. tvrt. Danmarks Radio, Det Danske Filminstitut, Film i Väst, Filmpool Stockholm Mälardalen, Nordisk Film, Sveriges Television, Swedish Film Institute, TV2 Norge, Yellow Bird Films i ZDF Enterprises; pr. Søren Stærmoose; izv. pr. Anni Faurbye Fernandez, Jenny Gilbertsson, Lone Korslund, Ole Søndberg i Mikael Wallen – sc. Nikolaj Arcel i Rasmus Heisterberg (prema istoimenome romanu Stiega Larssona); r. NIELS ARDEN OPLEV; snim. Eric Kress; mt. Anne Østerud; gl. Jacob Groth; sgf. Niels Sejer; kgf. Cilla Rörby – ul. Michael Nyqvist (Mikael Blomkvist), Noomi Rapace (Lisbeth Salander), Lena Endre (Erika Berger), Sven-Bertil Taube (Henrik Vanger), Peter Haber (Martin Vanger), Peter Andersson (Nils Bjurman), Marika Lagercrantz (Cecilia Vanger), Ingar Hirdwall (Dirch Frode), Björn Granath (Gustav Morell), Ewa Fröling (Harriet Vanger), Michalis Koutsogiannakis (Dragan Armanski), Annika Hallin (Annika Giannini), David Dencik (Janne Dahlman), Stefan Sauk (Hans-Erik Wennerström), Gösta Bredefeldt (Harald Vanger), Fredrik Ohlsson (Gunnar Brännlund), Jacob Ericksson (Christer Malm), Gunnel Lindblom (Isabella Vanger), Barbro Enberg (stara dama), Reuben Sallmander (Enrico Giannini), Yasmine Garbi (Miriam Wu), Georgi Staykov (Alexander Zalačenko), Nina Norén (Agneta Salander) – 152 min.

Najljepša (La prima cosa bella)

Italija, 2010 – pr. tvrt. Indiana Production Company, Motorino Amaranto i Medusa Film; pr. Marco Cohen, Fabrizio Donvito, Benedetto Habib, Gabriele Muccino, Carlo Virzi i Paolo Virzi – sc. Paolo Virzi, Francesco Bruni i Francesco Piccolo; r. PAOLO VIRZI; snim. Nicola Pecorini; mt. Simone Manetti; gl. Carlo Virzi; sgf. Tonino Zera; kgf. Gabriella Pescucci – ul. Valerio Mastandrea (Bruno Michelucci – 2009), Micaela Ramazzotti (Anna Nigiotti in Michelucci – 1971-1981), Stefania Sandrelli (Anna Nigiotti in Michelucci – 2009), Claudia Pandolfi (Valeria Michelucci – 2009), Fabrizia Sacchi (Sandra), Aurora Frasca (Valeria Michelucci – 1970-te), Giacomo Bibbiani (Bruno Michelucci kao dijete), Giulia Burgalassi (Valeria Michelucci kao tinejdžer), Francesco Rappalino (Bruno kao tinejdžer), Sergio Albelli (Mario Michelucci), Isabella Cecchi (Zia Leda Nigiotti), Emanuele Barresi (Roberto Lenzi), Dario Ballantini (odvjetnik Cenerini), Paolo Ruffini (Cristiano Cenerini), Fabrizio Brandi (Giancarlo – 2009), Jacopo Dini (Giancarlo – 1981), Michele Crestacci (Luciano Vallesi), Roberto Rondelli (Armando Mansani), Alessio Colombini (Anselmo Viani), Marco Risi (Dino Risi), Diego Salvadori (Aldo), Alessio Silipo (Sergio), Lucilla Serchi (profesorica), Giovanni Rindi (Marcello Mastroianni), Franca Antongiovanni (Dirimpettaia), Ada Antongio-

vanni (Dirimpettaia), Maria Pia Aricó (Chiara), Daniela Carrozzi (Cuoca) – 122 min.

Ondine

Irska, SAD, 2009 – pr. tvrt. Wayfare Entertainment, Irish Film Board, Octagon Films, Little Wave Productions i Radio Telefís Éireann; pr. Ben Browning, James Flynn i Neil Jordan; izv. pr. Ned Dowd, Michael Maher i Peter Rawlinson – sc. Neil Jordan; r. NEIL JORDAN; snim. Christopher Doyle; mt. Tony Lawson; gl. Kjartan Sveinsson; sgf. Mark Lowry; kgf. Eimer Ni Mhaoldomhnaigh – ul. Colin Farrell (Syracuse), Alicija Bachleda (Ondine), Dervla Kirwan (Maura), Alison Barry (Annie), Tony Curran (Alex), Stephen Rea (svećenik), Emil Hostina (Vladic), Conor Power (Eion), Olwyn Hanley (Katie), Peter Gowen (dr. Hannon), Don Wycherley (Kettle), Gertrude Montgomery (Ban Garda) – 111 min.

Panika u selu (Panique au village)

Belgija, Luksemburg i Francuska, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. La Parti Productions, Made in Productions, Mélusine Productions, Beast Production, Canal Plus, Centre National du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Fonds National de Soutien à la Production Audiovisuelle du Luxembourg, Gébéka Films, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Les Films du Grognon, Mélusine, Radio Télévision Belge Francophone, Région Wallone, Vlaams Audiovisueel Fonds i Wallimage; pr. Philippe Kauffmann i Vincent Tavie – sc. Stéphane Aubier i Vincent Patar; r. STÉPHANE AUBIER i VINCENT PATAR; snim. Jan Vandenbussche; mt. Anne-Laure Guégan – glas. Stéphane Aubier (Coboy), Jeanne Balibar (gđa Longrée), Nicolas Buysse (Mouton/Jean-Paul), Véronique Dumont (Janine), Bruce Ellison (Indien), Christine Grulois (Vache/Étudiante), Frédéric Jannin (Gendarme/Gérard), Bouli Lanners (Facteur/Simon/Vache), Christelle Mahy (Poule), Eric Muller (Rocky Gaufres), Vincent Patar (Cheval), Franco Piscopo (Ours), Benoît Poelvoorde (Steven) – 75 min.

Piranha

SAD, 2010 – pr. tvrt. Dimension Films, Intellectual Properties Worldwide, Aja/Levasseur Productions, Atmosphere Entertainment, Chako Film Company i The Weinstein Company; pr. Alexandre Aja, Grégory Levasseur, Marc Toberoff i Mark Canton; izv. pr. Chako van Leeuwen, Vincent Maraval, Alix Taylor, Bob i Harvey Weinstein, Scott Fischer, Louis G. Friedman, J. Todd Harris i Ryan Kavanaugh – sc. Pete Goldfinger i Josh Stolberg; r. ALEXANDRE AJA; snim. John R. Leonetti; mt. Baxter; gl. Michael Wandmacher; sgf. Marisa Frantz; kgf. Sanja Milković Hays – ul. Richard Dreyfuss (Matt Boyd), Ving Rhames (zamjenik Fallon), Elisabeth Shue (šerif Julie Forester), Christopher Lloyd (gosp. Goodman), Eli Roth (gost), Jerry O'Connell (Derrick Jones), Cody Longo (Todd Dupree), Steven R. McQueen (Jake Forester), Jessica Szohr (Kelly), Kelly Brook (Danni), Riley Steele (Crystal), Adam Scott (Novak Radzinsky), Ricardo Chavira (Sam), Dina Meyer (Paula Montellano), Paul Scheer (Andrew 'Drew' Cunningham), Brooklynn Proulx (Laura Forester), Sage Ryan (Zane Forester), Brian Kubach (Brett) – 88 min.

Poezija (Shi)

2010, Južna Koreja – pr. tvrt. Pine House Film; pr. Lee Jun-dong – sc. Lee Chang-dong; r. LEE CHANG-DONG; snim. Hyun Seok Kim; mt. Hyun Kim – ul. Jeong-hie Yun (Mija), Nae-sang Ahn (Kibumov otac), Da-wit Lee (Jongwook), Hira Kim (M. Kang) – 139 min.

Posljednji egzorcizam (The Last Exorcism)

SAD, Francuska, 2010 – pr. tvrt. Strike Entertainment, Studio-Canal, Arcade Pictures i Louisiana Media Productions; pr. Marc Abraham, Thomas A. Bliss, Eric Newman i Eli Roth; izv. pr. Ron Halpern – sc. Huck Botko i Andrew Gurland; r. DANIEL STAMM; snim. Zoltan Honti; mt. Shilpa Sahi; gl. Nathan Barr; sgf. Andrew W. Bofinger; kgf. Shauna Leone – ul. Patrick Fabian (Cotton Marcus), Ashley Bell (Nell Sweetzer), Iris Bahr (Iris Reisen), Louis Herthum (Louis Sweetzer), Caleb Landry Jones (Caleb Sweetzer), Tony Bentley (pastor Joseph Manley), John Wright Jr. (John Marcus), Shanna Forrestall (Shanna Marcus), Justin Shafer (Justin Marcus), Becky Fly (Becky Davis), Denise Lee (sestra), Adam Grimes (Daniel Moskowitz) – 87 min.

Ravnica u plamenu (The Burning Plain)

SAD, Argentina, 2008 – pr. tvrt. 2929 Productions, Costa Films i Parkes/MacDonald Productions; pr. Laurie MacDonald i Walter F. Parkes; izv. pr. Ray Angelic, Marc Butan, Todd Wagner, Mark Cuban, Alisa Tager i Charlize Theron – sc. Guillermo Arriaga; r. GUILLERMO ARRIAGA; snim. Robert Elswit; mt. Craig Wood; gl. Omar Rodriguez-Lopez i Hans Zimmer; sgf. Naython Vane; kgf. Cindy Evans – ul. Charlize Theron (Sylvia), John Corbett (John), José María Yazpik (Carlos), Robin Tunney (Laura), Gray Eubank (Lawrence), Fernanda Romero (Sophie), Kacie Thomas (Vivi), José Gallardo Jr. (Xavier), Rachel Ticotin (Ana), Debrianna Mansini (Paula), Anthony Escobar (svećenik), Brett Cullen (Robert), Jennifer Lawrence (Mariana), TJ Plunkett (Pat), Taylor Warden (Bobby), Stacy Marie Warden (Monnie), Danny Pino (Santiago) – 107 min.

Red

SAD, 2010 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Di Bonaventura Pictures i DC Entertainment; pr. Lorenzo di Bonaventura i Mark Vahradian; izv. pr. Jake Myers i Gregory Noveck – sc. Jon Hoeber i Erich Hoeber (prema stripovskom predlošku Warrena Ellisa i Cullyja Hamnera); r. ROBERT SCHWENTKE; snim. Florian Ballhaus; mt. Thom Noble; gl. Christophe Beck; sgf. Brandt Gordon; kgf. Susan Lyall – ul. Bruce Willis (Frank Moses), Mary-Louise Parker (Sarah Ross), Helen Mirren (Victoria), Karl Urban (William Cooper), Morgan Freeman (Joe Matheson), Rebecca Pidgeon (Cynthia Wilkes), Jaqueline Fleming (Marna), Emily Kuroda (gđa Chan) – 111 min.

Rupa straha (The Hole)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Bold Films, BenderSpink, The Hole i Paradise F.X. Corp; pr. Claudio Fäh, David Lancaster, Michel Litvak i Vicki Sotheran; izv. pr. Chris Bender, J.C. Spink i Gary Michael

Walters – sc. Mark L. Smith; r. JOE DANTE; snim. Theo van de Sande; mt. Marshall Harvey; gl. Javier Navarrete; sgf. Tyler Bishop Harron; kgf. Kate Main – ul. Chris Massoglia (Dane), Haley Bennett (Julie), Nathan Gamble (Lucas), Teri Polo (Susan), Bruce Dern (Creepy Carl), Quinn Lord (Annie Smith), John DeSantis (strašni tata), Douglas Chapman (normalni tata), Mark Pawson (Travis), Peter Shinkoda (mladi policajac), Merritt Patterson (Jessica), Ali Cobrin (Tiffany), Chelsea Ricketts (Whitney), Chord Overstreet (Adam) – 92 min.

Sedamdeset i dva dana

Hrvatska i Srbija, 2010 – pr. tvrt. Inter Film, Hrvatska radiotelevizija, Vans i Lijeni Film; pr. Ivan Maloča – sc. Danilo Šerbedžija; r. DANILO ŠERBEDŽIJA; snim. Sasha Rendulić; mt. Ivana Fumić; gl. Mirislav Tadić; sgf. Mario Ivezić; kgf. Željka Franulović – ul. Rade Šerbedžija (Mane), Krešimir Mikić (Branko), Bogdan Diklić (Joja), Živko Anočić (Todor), Mira Banjac (baba Neđa/nova Baba), Dejan Aćimović (Mile), Lucija Šerbedžija (Liča), Nebojša Glogovac (policajac Dane), Predrag Vušović (poštar Luka), Dragan Nikolić (kamatar), Pero Močibob (kamatar drugi), Marinko Prga (Pero), Mila Manojlović (Nana), Atif Abazov (Cane) – 93 min.

Slagalica strave 3 D (Saw 3D/ Saw: The Final Chapter)

SAD, Kanada, 2010 – pr. tvrt. Twisted Pictures, A Bigger Boat i Serendipity Productions; pr. Mark Burg i Oren Koules; izv. pr. Peter Block, Daniel J. Heffner, Stacey Testro, James Wan i Leigh Whannell – sc. Patrick Melton i Marcus Dunstan; r. KEVIN GREUTERT; snim. Brian Gedge; mt. Andrew Coutts; gl. Charlie Clous; sgf. Peter Grundy; kgf. Alex Kavanagh – ul. Tobin Bell (Jigsaw/John Kramer), Costas Mandylor (detektiv Mark Hoffman), Betsy Russell (Jill Tuck), Cary Elwes (dr. Lawrence Gordon), Sean Patrick Flanery (Bobby Dagen), Chad Donella (detektiv Matt Gibson), Gina Holden (Joyce Dagen), Laurence Anthony (detektiv Rogers), Dean Armstrong (Cale), Naomi Snieckus (Nina), Rebecca Marshall (Suzanne), James Van Patten (dr. Heffner), Sebastian Pigott (Brad), Jon Cor (Ryan), Anne Lee Greene (Dina), Chester Bennington (Evan), Dru Viergever (Dan), Gabrielle West (Kara), Benjamin Clost (Jake), Kevin McGarry (Charlie), Kim Schraner (Palmer), Olunike Adeliyi (Sidney), Ishan Morris (Alex), Elizabeth Rowin (Sara), Christine Simpson (Donna Evans) – 90 min.

Sotona (Devil)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Media Rights Capital i Night Chronicles; pr. Sam Mercer i M. Night Shyamalan; izv. pr. Drew Dowdle, John Erick Dowdle i Trish Hofmann – sc. Brian Nelson (prema ideji M. Nighta Shyamalana); r. JOHN ERIC DOWDLE; snim. Tak Fujimoto; mt. Elliot Greenberg; gl. Fernando Velázquez; sgf. Martin Whist; kgf. Erin Benach – ul. Chris Messina (detektiv Bowden), Logan Marshall-Green (mehaničar), Jenny O'Hara (starica), Bojana Novaković (djevojka), Bokeem Woodbine (čuvar), Geoffrey Arend (prodavač), Jacob Vargas (Ramirez), Matt Craven (Lustig), Joshua Peace (detektiv Markowitz), Caroline Dhavernas (Elsa Nahai), Joe Cobden (Dwight), Zoie Palmer (Cheryl), Vincent Laresca (Henry), Craig Eldridge (Donnelly), Robert Lee (Kinez), Killian Gray (Uni) – 80 min.

Soul Kitchen

Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Corazón International, Dorje Film, Norddeutscher Rundfunk i Pyramide Productions; pr. Fatih Akin, Ann-Kristin Homann i Klaus Maeck – sc. Fatih Akin i Adam Bousdoukos; r. FATIH AKIN; snim. Rainer Klausmann; mt. Andrew Bird; sgf. Seth Turner; kgf. Katrin Aschendorf – ul. Adam Bousdoukos (Zinos Kazantsakis), Moritz Bleibtreu (Illias Kazantsakis), Birol Ünel (Shayn Weiss), Anna Bederke (Lucia Faust), Pheline Roggan (Nadine Krüger), Lukas Gregorowicz (Lutz), Dorka Gryllus (Anna Mondstein), Wotan Wilke Möhring (Thomas Neumann), Demir Gökçöl (Sokrates), Monica Bleibtreu (Nadinina baka), Marc Hosemann (Ziege), Cem Akin (Milli) – 99 min.

Srcolomac (L'arnacoeur)

Francuska, Monako, 2010 – pr. tvrt. Quad Productions, Script Associés, Focus Features, Chaocorp, Cinéimage 4, A Plus Image, Banque Populaire Images 10 i Orange Cinéma Séries; pr. Nicolas Duval-Adassovsky, Laurent Zeitoun i Yann Zenou – sc. Laurent Zeitoun, Jeremy Doner i Yoann Gromb (prema ideji Laurenta Zeitouna); r. PASCALA CHAUMEILA; snim. Thierry Arbogast; mt. Dorian Rigal-Ansous; gl. Klaus Badelt; sgf. Hervé Gallet; kgf. Charlotte Betaillolle – ul. Romain Duris (Alex Lippi), Vanessa Paradis (Juliette Van Der Becq), Julie Ferrier (Mélanie), François Damiens (Marc), Héléna Noguerra (Sophie), Andrew Lincoln (Jonathan Alcott), Jacques Frantz (Van Der Becq), Amandine Dewasmes (Florence), Jean-Yves Lafesse (Dutour), Jean-Marie Paris (Goran), Geoffrey Bateman (gosp. Alcott), Natasha Cashman (gđa Alcott), Patrick Massiah (Franck), Gianfranco Poddighe (Carlo) – 105 min.

Srpski film

Srbija, 2010 – pr. tvrt. Contra Film; pr. Srđan Spasojević; izv. pr. Nikola Pantelić i Dragoljub Vojnov – sc. Aleksandar Radivojević i Srđan Spasojević; r. SRĐAN SPASOJEVIĆ; snim. Nemanja Jovanov; mt. Darko Šimić; gl. Sky Wikluh; sgf. Nemanja Petrović; kgf. Jasmina Sanader – ul. Srđan Todorović (Miloš), Sergej Trifunović (Vukmir), Jelena Gavrilović (Marija), Katarina Žutić (Lejla), Slobodan Beštić (Marko), Ana Šakić (Jecina majka), Lena Bogdanović (liječnica), Luka Mijatović (Stefan), Anđela Nenadović (Jeca), Nenad Heraković (čuvar 1), Čarni Đerić (čuvar 2), Miodrag Krčmarik (Rasa), Lidija Pletl (Jecina baka), Tanja Divnić (odgojiteljica), Marina Savić (prostitutka), Nataša Miljuš (roditeljica) – 104 min.

Step Up 3D

SAD, 2010 – stud. Touchstone Pictures; pr. tvrt. Summit Entertainment i Offspring Entertainment; pr. Erik Feig, Jennifer Gibgot, Adam Shankman i Patrick Wachsberger; izv. pr. Bob Hayward, Meredith Milton i David Nicksay – sc. Amy Andelson i Emily Meyer (prema izvornoj ideji Duane Adler); r. JON CHU; snim. Ken Seng; gl. Bear McCreary; sgf. Mario Ventenilla; kgf. Kurt and Bart – ul. Rick Malambri (Luke), Adam G. Sevani (Moose), Sharni Vinson (Natalie), Alyson Stoner (Camille), Keith Stallworth (Jacob), Kendra Andrews (Anala), Stephen Boss (Jason), Oren Michaeli (Carlos), Joe Slaughter (Julien), Terrance Harrison (Radius), Jo-

nathan 'Legacy' Perez (Legz), Jaime Burgos III (Mohawk), Ivan 'Flipz' Velez (Spinz), Ashlee Nino (Stix), Tamara Levinson (Bend), Ricardo 'Boogie Frantick' Rodriguez Jr. (Wave), Mari Koda (Jenny Kido), Harry Shum Jr. (Cable) – 107 min.

Šuma summarum

Hrvatska i Slovenija, 2010 – pr. tvrt. Kinorama i Propeler; pr. Anika Jurić Tilić – sc. Ivan-Goran Vitez; r. IVAN-GORAN VITEZ; snim. Tamara Cesarec; mt. Mato Iljić; gl. Hrvoje Štefotić; sgf. Mario Ivezić; kgf. Zorana Meić – ul. Vili Matula (Branko), Hana Hegedušić (Vesna), Ljubiša Savanović (Nedim), Nataša Dangubić (Maja), Marko Makovičić (Edi), Željko Königs knecht (Sanjin), Sanja Hrenar (Nikolina), Jakša Borić (Rinus), Đorđe Kukuljica (Ljudevit), Ivan Glowatzky (Mislav), Vanja Matujec (Iva), Luka Peroš (Mladen), Vinko Kraljević (Siniša), Nina Violić (Danica), Luka Petrušić (Muhlo), Mirna Medaković (Judita), Anita Matić Delić (Zrinka), Dražen Bratulić (Domagoj), Goran Navojec (Kuzma) – 124 min.

Termin (Due Date)

SAD, 2010 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures i Green Hat Films; pr. Daniel Goldberg i Todd Phillips; izv. pr. Scott Budnick, Susan Downey, Thomas Tull – sc. Alan R. Cohen, Alan Freedland, Adam Szykiel i Todd Phillips (prema ideji Alana R. Cohena i Alana Freedlanda); r. TODD PHILLIPS; snim. Lawrence Sher; mt. Debra Neil-Fisher; gl. Christophe Beck; sgf. Shepherd Frankel, Desma Murphy i Clint Wallace; kgf. Louise Mingenbach – ul. Robert Downey Jr. (Peter Highman), Zach Galifianakis (Ethan Tremblay/Ethan Chase), Michelle Monaghan (Sarah Highman), Jamie Foxx (Darryl), Juliette Lewis (Heidi), Danny McBride (Lonnie), Jakob Ulrich (Patrick), Naiia Ulrich (Alex), Todd Phillips (Barry), Bobby Tisdale (Carl) – 95 min.

Trijaža (Triage)

Irska, Španjolska, Belgija i Francuska, 2009 – pr. tvrt. Parallel Film Productions, Asap Films, Freeform Spain, Tornasol Films u suradnji s Aramid Entertainment Fund i uz sudjelovanje Irish Film Board i Euroimages Fund of the Council of Europe – pr. Marc Baschet, Čedomir Kolar i Alan Moloney; izv. pr. Colin Farrell, Simon Fawcett i Tim Haslam – sc. Danis Tanović (prema istoimenome romanu Scotta Andersona); r. DANIS TANOVIĆ; snim. Seamus Deasy; mt. Francesca Calvelli i Gareth Young; gl. Lucio Godoy; sgf. Michael Higgins; kgf. Lorna Marie Mugañ – ul. Colin Farrell (Mark Walsh), Jamie Sives (David), Paz Vega (Elena Morales), Kelly Reilly (Diane), Branko Đurić (dr. Talzani), Mozaffar Shafeie (Talzanijev asistent), Ian McElhinney (Ivan), Juliet Stevenson (Amy), Michelle Hartman (sestra), Eileen Walsh (dr. Christopher), Nick Dunning (dr. Hersbach), Christopher Lee (Joaquín Morales) – 99 min.

Ujak Bonmee koji se sjeća prošlih života (Loong Boonmee raleuk chat)

Tajland, V. Britanija, Francuska, Njemačka, Španjolska i Nizozemska, 2010 – pr. tvrt. Anna Sanders Films, Eddie Saeta S.A, Fonds Sud Cinéma, Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion

(GFF), Haus der Kunst, Hubert Bals Fund, Illuminations Films Kick the Machine, The Match Factory i uz potporu Ministry of Culture, Thailand Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, World Cinema Fund i ZDF/Arte; pr. Apichatpong Weerasethakul, Simon Field i Keith Griffiths – sc. Apichatpong Weerasethakul; r. APICHAT-PONG WEERASETHAKUL; snim. Yukontorn Mingmongkon i Sayombhu Mukdeeprom; mt. Lee Chatametikool; sgf. Akekarat Homlaor; kgf. Chatchai Chaiyon – ul. Sakda Kaewbuadee (Tong), Matthieu Ly (farmer), Vien Pimdee (farmer), Jenjira Pongpas (Jen), Thanapat Saisaymar (Boonmee) – 114 min.

Ulaz u prazninu (Enter the Void)

Francuska, Njemačka i Italija, 2009 – pr. tvrt. Fidélité Films, Wild Bunch, BUF, Les Cinémas de la Zone, Essential Filmproduktion GmbH, BIM Distribuzione, Paranoid Films uz podršku Eurimages, Filmförderungsanstalt (FFA); uz sudjelovanje Canala Plus, Orange Cinéma Séries i Filmarto i uz potporu Ministère de la Culture et de la Communication; pr. Pierre Buffin, Marc Missonnier, Brahim Chioua, Olivier Delbosc i Vincent Maraval; izv. pr. Georgina Pope, Olivier Théry-Lapiney i Suzanne Girard – sc. Gaspar Noé i Lucile Hadžihalilović; r. GASPARD NOÉ; snim. Benoît Debie; mt. Marc Bocucrot i Gaspar Noé; gl. Thomas Bangalter; sgf. Jean-André Carrière i Kikuo Ohta; kgf. Nicoletta Massone – ul. Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la Huerta (Linda), Cyril Roy (Alex), Olly Alexander (Victor), Masato Tanno (Mario), Ed Spear (Bruno), Emily Alyn Lind (Linda kao djevojčica), Jesse Kuhn (Oscar kao dječak), Nobu Imai (Tito), Sakiko Fukuhara (Saki), Janice Béliveau-Sicotte (mati), Sara Stockbridge (Suzy), Stuart Miller (Victorov otac), Emi Takeuchi (Carol), Simon Chamberland (otac) – 161 min.

Viking Viki (Wickie und die starken Männer)

Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Rat Pack Filmproduktion GmbH i Constantin Film; pr. Christian Becker; izv. pr. Martin Moszkowicz – sc. Michael Herbig i Alfons Biedermann (prema istoimenom dječjem romanu Runera Jonssona); r. MICHAEL HERBIG; snim. Gerhard Schirlo; mt. Alexander Dittner; gl. Ralf Wengenmayr; sgf. Christine Caspari i Uwe Stanik; kgf. Anke Winckler – ul. Waldemar Kobus (Halvar – Wickiejev otac), Nic Romm (Tjure), Christian Koch (Snorre), Olaf Krätke (Urobe), Mike Maas (Gorm), Patrick Reichel (Ulme), Jörg Moukaddam (Faxe), Mercedes Jadea Diaz (Ylvi), Sanne Schnapp (Ylva – Wickiejeva mati), Ankie Beilke (Lee Fu), Christoph Maria Herbst (Pokka), Niklas Bronner (Gilby), Bruno Schubert (Jürgen), Sammy Scheuritzel (Würgen), Herbert Feuerstein (Tulpe), Billie Zöckler (Nelke) – 85 min.

Zamjena (The Switch)

SAD, 2010 – stud. Miramax; pr. tvrt. Bona Fide Productions, Echo Films i Mandate Pictures; pr. Ron Yerxa i Albert Berger; izv. pr. Kristin Hahn, Nathan Kahane i Jennifer Aniston – sc. Allan Loeb (prema pripovijetki Baster Jeffreyja Eugenidesa); r. JOSH GORDON i WILL SPECK; snim. Jess Hall; mt. John Axelrad; gl. Alex Wurman; sgf. Larry M. Gruber; kgf. Kasia Walicka-Maimone – ul. Jason Bateman (Wally Mars), Jennifer Aniston (Kassie Larson), Jeff

Goldblum (Leonard), Juliette Lewis (Debbie), Todd Louiso (Artie), Scott Elrod (Declan), Patrick Wilson (Roland) – 101 min.

Zaštitnik (Protektor)

Češka i Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Negativ, Box! Film- und Fernsehproduktions GmbH i Česká Televize; pr. Milan Kučynka i Pavel Strnad – sc. Robert Geisler, Benjamin Tucek i Marek Najbrt; r. MAREK NAJBRT; snim. Miloslav Holman; mt. Pavel Hrdlicka; gl. Petr Marek; sgf. Ondrej Nekvasil; kgf. Andrea Kralova – ul. Matthias Brandt (urednik na radiju), Jan Budar (kolega), Marek Daniel (Emil Vrbata), Tomáš Mecháček (Petr), Klára Melísková (Vera), Martin Mysicka (Franta), Sandra Nováková (Krista), Jirí Ornest (Fantl), Jana Plodková (Hana Vrbatová), Josef Polásek (producent), Simon Schwarz (Gestapo), Tomáš Zatecka (Jindra) – 98 min.

Živ zakopan (Buried)

Španjolska, SAD, Francuska, 2010 – pr. tvrt. Instituto de Crédito Oficial, Kinology, Versus Entertainment, The Safran Company, Dark Trick Films i Studio 37; pr. Adrián Guerra i Peter Safran; izv. pr. Rodrigo Cortés i Alejandro Miranda – sc. Chris Sparling; r. RODRIGO CORTÉS; snim. Eduard Grau; mt. Rodrigo Cortés; gl. Victor Reyes – ul. Ryan Reynolds (Paul Conroy)/glas. José Luis García Pérez (Jabir), Robert Paterson (Dan Brenner), Stephen Tobolowsky (Alan Davenport), Samantha Mathis (Linda Conroy), Ivana Miño (Pamela Lutti), Warner Loughlin (Maryanne Conroy/Donna Mitchell/Rebecca Browning), Erik Palladino (specijalni agent Harris), Kali Rocha (911 Operator), Chris William Martin (službenik State Departmenta), Cade Dundish (Shane Conroy), Mary Songbird (411 ženski operator), Kirk Baily (411 muški operator), Anne Lockhart (CRT operator), Robert Clotworthy (CRT), Juan Hidalgo (otmičar 1), Abdelilah Ben Massou (otmičar 2) – 95 min.

Wall Street: Novac nikad ne spava (Wall Street: Money Never Sleeps)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Edward R. Pressman Film; pr. Eric Kopeloff, Edward R. Pressman i Oliver Stone; izv. pr. Alessandro Camon, Celia D. Costas i Alex Young – sc. Allan Loeb i Stephen Schiff (karakter: Stanley Weiser i Oliver Stone); r. OLIVER STONE; snim. Rodrigo Prieto; mt. David Brenner i Julie Monroe; gl. Craig Armstrong; sgf. Paul D. Kelly; kgf. Ellen Mirojnick – ul. Michael Douglas (Gordon Gekko), Shia LaBeouf (Jake Moore), Josh Brolin (Bretton James), Carey Mulligan (Winnie Gekko), Frank Langella (Louis Zabel), Austin Pendleton (dr. Masters), Thomas Belesis (Zabel Trader), John Buffalo Mailer (Robby), Susan Sarandon (Sylvia Moore) – 133 min.

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Midhat Ajanović Ajan

Milan Blažeković / Život u crtanom filmu/Life in a Cartoon

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association Zagreb, Tuškanac 1 / Za nakladnika/For the Publisher: Vera Robić-Škarica / Urednica/Editor: Diana Nenadić / Tekstovi/Texts: Midhat Ajanović Ajan / Fotodokumentacija/Photo-documentation: Milan Blažeković, Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka, Zagreb film / Lektura/Language Editor: Saša Vagner-Perić / Prijevod/Translation: Mirela Škarica / Redaktura prijevoda/Translation subediting: Nikolina Jovanović / Dizajn i prijelom/Design & Layout: * pinhead – Igor Kuduz/Ivan Klisurić / Pismo/Typeface: John Sans (František Štorm, Strom Type Foundry) / Priprema za tisak/Prepress: * pinhead, Zagreb / Publikacija je ostvarena uz financijsku potporu Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba/The publication was financed by The City Department for Education, Culture and Sport, City of Zagreb / 223 stranice, fotografije, Zagreb, lipanj 2010.

ISBN 978-953-7033-31-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 740451

Sadržaj: Midhat Ajanović Ajan / Milan Blažeković-Život u crtanom filmu: o filmskom opusu najvećeg diznijevca Zagrebačke škole crtanog filma/Milan Blažeković-Life in a Cartoon: about the film work of the greatest Disney animator of the Zagreb School of Animated Films / Animacija je posao za ljude dječjih duša (Sličicom po sličicu kroz život Milana Blažekovića)/Animation is a job for people with the soul of a child (The life of Milan Blažeković-frame by frame) / Milan Blažeković-Sjene sjećanja/Milan Blažeković-Shadows of memories / Posveta gospodinu Vjekoslavu Radiloviću, prijatelju i suradniku (1930-1996)/Homage to Mr. Vjekoslav Radilović, a friend and a colleague (1930-1996) / Filmografija Milana Blažekovića/Milan Blažeković's Filmography / Bilješka o autoru/A Note about the Author

Urednici: Richard Greene i K. Silem Mohammad

Quentin Tarantino i filozofija / Izdavač: Naklada Jesenski i Turk / Za izdavača: Mišo Nejašmić / Urednik izdanja: Ognjen Strpić / Prijevod: Una Bauer (prvi i treći dio), Ognjen Strpić (drugi i četvrti dio) / Grafički urednik: Boris Kuk / 255 stranica, Zagreb, srpanj 2010.

ISBN 978-953-222-359-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 739532

Sadržaj: Zahvale / Ajmo na posao / Prvi dio: Skulirajte se, ovo je pljačka Estetika, pop, moda / 1. Tarantinovi filmovi: o čemu su i što iz njih možemo naučiti / Bruce Rusell / 2. Kaskader Mike,

simulacija i sadizam u filmu Otporan na smrt / Aaron C. Anderson / 3. Nietzsche, pušten s lanca, o tragičkoj infrastrukturi Pasa iz rezervoara / Travis Anderson / Drugi dio: Tebi je Lee Marvin sto posto najdraži glumac Nasilje, agresija, negativna etika / 4. Moralni život Pasa iz rezervoara / James H. Spence / 5. Osveta i milost kod Tarantina: Ezekielov poučak / David Kyle Johnson / 6. Ja sam loša osoba: etika i vrline i divljanje Beatrix Kiddo / Rachel Robison / 7. Pravednički mač: Kill Bill i etika osvete / Timothy Dean Roth / 8. Zaglavljani zajedno u sredini: g. Plavi i retributivna pravednost / Joseph Ulatowski / Treći dio: „Zašto mi ne kažeš što se stvarno dogodilo?“ Vrijeme, uzročnost, iskustvo / 9. „Nisam znao da voliš Delfonice“: Znanje i pragmatizam u Jackie Brown / K. Silem Mohammad / 10. Vinnijev jako loš dan: izvrtanje priče o vremenu u Paklenom šundu / Randall E. Auxuer / 11. Coca Colu u Pepsi: čudo u Paklenom šundu / Keith Allen Korcz / 12. Quentin Tarantino i dilema bivšeg zatvorenika / Richard Greene / 13. Kill Bill: Tarantinovska edipovska igra / Mark T. Conard / 14. Travoltin čovjek-Elvis i Nietzscheov nadčovjek / Bence Nanay i Ian Schnee / 15. Može li Betarix Kiddo dosegnuti prosvjetljenje? Tragovi budističke filozofije u Kill Billu / Luke Cuddy i Michael Bruce / Nazovi Tarantina zbog filmozofije Grindhouse / Death Proof 2007.; Inglorius Basterds, 2009. / Boli nas kurac za imena autora / Ni makac, seronje, sve ću vas poindeksirati!

Ollivier Pourriol

Filozofija / Biblioteka INTERMEDIA knjiga 31 / Naslov izvornika CINÉPHILO / MEANDARMEDIA Zagreb, MEANDAR Zagreb / Za nakladnike: Branko Čegec / Ivana Plejić / Urednik Branko Čegec / S francuskog prevele Marija Spajić, Mirna Šimat / Lektura/korektura Jasmina Han / Design/koncept Designsystem / Design/izvedba Meandarmedia / Layout Meandarmedia / Naslovna stranica Aleksandra Orlić / 341 stranica, fotografije / Zagreb, lipnja 2010.

ISBN 978-953-7355-63-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 741106

Sadržaj: DESCARTES, HEROJ FILOZOFIJE / 1. VOLJA ILI RAZUM: KAKO DJELOVATI NE ZNAJUĆI? / Collateral ili metoda kartezijanskog ubojice / Meditirati ili voditi (svoj život), treba izabrati / Smisao života (The Meaning of Life) i sindrom kineskog restorana / Klub boraca (Fight Club) ili pedagogija pištolja / Kamo trči Forrest Gump? / Kraljevi ringa, volja, kraljica ringa / Metoda / Prvo pravilo: jasnoća i razgovijetnost / Drugo pravilo: podjela teškoće / Treće pravilo: iznalaženje neprirodnog reda / Četvrto pravilo: nabrojavanje / Nemilosrdna metoda kolateralnog ubojice / Metoda i film / 2. A ŠTO AKO NAS BOG OBMANJUJE? O PRAVILNOJ PRIMJENI SUMNJE / Matrica (Matrix) ili prijetnja zloduha / Zloduh Matrice / Tijesto za palačinke, posebni efekti i kartezijanski sustav / Ima li drvo znanja granu etike? / Pustara stvarnosti i protežna stvar / Čarolija „poput“ / 3. POSTOJI LI DOKAZ SLOBODE? / Matrica ili pravo mjesto strojeva / Oracle, prvi susret / Oracle, drugi susret / Morphheus i Meroving / Nebo nad Berlinom (Der Himmel über Berlin) / Koja je vrsta Boga Arhitekt? / izbor i plemenitost, Leibniz protiv Descartesa / Oracle, treći susret: vječni povratak izbora / Oracle, posljednji susret. Svjetlost slijepoga izbora: prema plemenitosti / 4. TREBA LI SE LIJEČITI OD STRASTI ILI LIJEČITI STRASTIMA? / Vrtlog života (American Beauty) ili terapija ljubavi na prvi pogled / Lijepa Amerikanka i (ne tako) glupo udiviljenje / Filmski X, mračni predmet žudnje / Igra strasti / O pravilnoj primjeni prvida / Descartes i film / 5. ČEMU PLEMENITOST? / Moj arhitekt (My Archi-

tect) ili nasljedstvo pod krinkom / Philia, filozofija i film / Descartes, naš arhitekt / SPINOZA, ISKUSTVO VJEČNOSTI / 1. JA I DRUGI, KAKO PRONAĆI RADOST? / Pakao (L'Enfer) ili ljubomora; X-Men ili umijeće dobrih susreta / Lester, odgovarajući uzrok? / Pakao ljubomore / Etika X-Mena / 2. KAKO DA POSTANEM JA? / Fight Club ili iskušenje drugoga / Spirala strasti / Inverzija anđela / Oponašanje strasti / Od oponašanja do nadmetanja / Prvi problem: rijetkost i aura / Drugi problem: oponašanje ili vlastito savršenstvo? / Spirala razuma / 3. TAJ SVIJETLO-MRAČNI PREDMET ŽELJE: ČEMU SLUŽI SVIJEST? / Blade Runner ili krik za životom / Intenzitet ili trajanje života? / Sluškinja, predmet želje / Klub samoubojica / 4. POSTOJI LI PRAVLJNA PRIMJENA MAŠTE? / Šesto čulo ili trijumf razuma / Jednorog i vuk / Prošlost, budućnost i sadašnjost jedne iluzije / Šesto čulo razuma / 5. U POTRAZI ZA VJEČNOŠĆU: KAKO POBIJEDITI SMRT? / Highlander ili cijena besmrtnosti / Trajanje po satima / Čudan povratak vječnoga / Besmrtni Highlander / Krila spoznaje / Tri vrste spoznaje / Šaolin Spinoza / Matrica i spoznaje treće vrste / Od geometrije do vječnosti / FILMOGRAFIJA / ZAHVALA / Od istoga autora

ČASOPISI

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 69, ljeto 2010. / Ante Peterlić IZMEDIU RIJEČI I SLIKE / Nakladnik: Hrvatski filmski savez / Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković / Urednički odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), Vera Robić-Škarica / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Tehničko uređenje. Kolumna d.o.o., Zagreb / 60 stranica, fotografije, 25. srpnja 2010.

ISSN 1331-8128

Sadržaj: Uvodnik / 1. Dodiri i mede između filma i književnosti / 2. Pisana riječ u filmskom djelu / 3. Biti ili ne biti: Shakespeare na filmu / 4. Veliki Gatsby i Građanin Kane: pokušaj usporedbe romana i filma / 5. Brecht i film / 6. Graham Greene: iz prikrajka Panteona / 7. Milan Begović i film / 8. Prilog proučavanju filmskoga citata / Napomene o tekstovima / Bilješka o autoru

KATALOZI

15. filmska revija mladeži & 3rd four river film festival, Karlovac, 9.–12. 9. 2010. / Izdavači/Publishers: Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by: Vera Robić-Škarica, Marija Ratković / Urednica/Editor: Marija Ratković / Grafički urednik/Graphic Editor: Marko Pekić / Lektorice i korektorice/Proofreading: Maja Butković, Ivana Kos / Autori tekstova/Texts by: Boško Picula, Marija Ratković / Prijevod/Translation: Andrea Rožić / 100 stranica, fotografije, Karlovac, 2010.

Sadržaj/Contents: Tko je tko/Who is who / Volonteri/Volunteers / Uvodna riječ/Introductory Word / In memoriam: Vedran Šamanović / Selekcijaska komisija/Selection committee / Ocjenjivački sud/Jury / Nagrada Žuta zastava/The Yellow Flag Award / 15. filmska revija mladeži Natjecateljski program/Competition Program / 3rd Four River Film Festival Natjecateljski program/Competition Program / Projekcije/Screenings / Popratni program/Off-program / Nagrade/Awards / Prijavljeni filmovi/Submitted Films / Adresar/Address Book

48. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece, Zagreb, 23.–26. rujna 2010. / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Uredila Vera Robić-Škarica / Računalna obrada i unos podataka Kristina Dorić / Špica revije *pinhead / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / Izbor prizora iz videoradova za svečanost zatvaranja Revije Željko Radivoj / Lektorica Meri Farac Jemrić / Vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga, diploma i pozivnica Igor kuduž *pinhead / 124 stranice, fotografije, 21. rujna 2010.

Sadržaj: Priredivači, Realizatori, Pokrovitelji, Priredivački odbor, Članovi Ocjenjivačkog suda, Članovi Ocjenjivačkog suda djece, Voditeljica Ocjenjivačkog suda djece, Voditelji videoprojekcija, tehnike i razglaša / Martina Brdarić Zagreb, grad po mjeri čovjeka / Martina Brdarić / Mirjana Jukić Naš Rudeš / Mirjana Jukić i Katica Šarić Filmska družina Osnovne škole Rudeš / Program revije / 1. revijska projekcija / 2. revijska projekcija / 3. revijska projekcija / 4. revijska projekcija / 5. revijska projekcija / 6. revijska projekcija / 7. revijska projekcija / 8. revijska projekcija / Osvrti članova Ocjenjivačkog suda / Maja Flego O čemu govore i što nam poručuju filmovi na 48. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Neven Hitrec / Krešimir Mikić Nove medijske tehnologije i dječje filmsko (video) stvaralaštvo / Milan Trenc Revolucija se ponovila već nekoliko puta / Slaven Zečević Jesu li animirani filmovi čin samostalnosti? / Prijavljeni radovi / Pregled prijavljenih ostvarenja / Radovi filmske družine Osnovne škole Rudeš / Nagrađeni radovi na 47. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Adresar / Zahvala / Sponzori / Impressum

Filmski programi / Film Programmes / Filmski ciklusi jesen/zima, rujna-prosinac 2010. / God 10. br. 28, 68 stranica / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus suvremenog japanskog filma / Tanja Vrvilo Surfanje melosa japanskog filma / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog belgijskog filma / Dragan Rubeša Univerzalnost socijalnih tema / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog izraelskog filma / Tomislav Kurelac Zanimljive ljudske sudbine / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus iberoameričkih filmova Brazil, Čile, Španjolska i Portugal / Alemka Lisinski U latino ritmovima / Biografije redatelja / Filmografija / In memoriam...Fehmiu/Srbija / Uliks Fehmiu Životopis moga oca Bekima / Biografija glumca / Filmografija / Sanja Domazet Bekim Fehmiu: umjetnost kao dobra vijest, objavljeno u časopisu Danas, 28.4.-2.5. 2001. / Bekim Fehmiu Huston mi je rekao: Dobar si, sine! / Gable/SAD / Kim Newman Clark Gable-kralj Hollywooda, objavljeno u 501 Movie Stars, 2007. / Biografija glumca / Filmografija / Gotovac/Hrvatska / Diana Nenadić Totalno drukčiji od drugih / Biografija / Filmografija / Gluščević/Hrvatska / Petar Krelja U mediteranskom ozračju / Biografija redatelja / Filmografija / Hopper/SAD / Alex Simon „Goli u sedlu“ je promijenio Hollywood, objavljeno 2008. / Biografija glumca / Filmografija / Malden/SAD / Mark Holcomb Karl Malden – beskompromisni frajer američkog srednjeg Zapada, objavljeno u 501 Movie Stars, 2007. / Biografija glumca / Filmografija / Orešković/Hrvatska / Nenad Polimac Božidar Orešković – hrvatski Jean Gabin ili Humphrey Bogart, objavljeno u Jutarnjem listu / Biografija glumca / Filmografija / Swayze/SAD / Alex Simon Čudo „Priljavog plesa“, objavljeno 2009. / Biografija glumca / Filmografija / Program filmskih projekcija od 18. rujna do 23. prosinca 2010.

SUMMARIES FOR ISSUE 64

Winter 2010

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Sanja Lovrić

Poetization of the narrative discourse: Zvonimir Berković's *Rondo*

After presenting the reviews of Zvonimir Berković's *Rondo* by the critics and film scholars (texts by I. Škrabalo, D. Goulding, K. Eberhard, B. Kragić, D. Radić, T. Šakić and others), the author analyzes this film, one of the most appreciated works of Croatian cinema (although not that well received by the audience), in accordance with the typology of film narration by Croatian film theorists Hrvoje Turković. Poetic elements and their identification in the film contribute greatly to the detection of deeper layers of complex relations between three people. Special attention is dedicated to rhythm and tempo as film categories well harmonized with the music component of the film which declares itself, already with the title, as a piece of work that will thematize music, but also, as viewers find out, as a piece of work in which music is the basic structural principle. However, this is a complex film in which also the image composition, as well as relations between light and shadow (cinematography by legendary Tomislav Pinter), are used to characterize characters and motivate their behaviour. In this paper special attention is dedicated to narrative, or rather narratological, categories.

Petar Sarjanović

From theory to art and back: stop watch in the hands of Ivan Ladislav Galeta

The structuralism and its contributions to the theory of art, the poetics of the American structural film of the 1960s and 1970s, as well as Galeta's experimental films and art projects make up three separate fields that the author of this text will try to combine by pointing out their common features. The analysis based on the specific understanding of the structure of art work, the distinctive film language of Snow, Sharits, Warhole and other American experimental artists, as well as the idiosyncratic director's handwriting of Ivan Ladislav Galeta, reveal a common view on the nature of film, or any other work of art, which is in the centre of this paper. Trying to link different theoretical and film schools, we will resort to the Adams P. Sitney's book *Visionary Film: the American Avant-garde*, the pioneer work in the field of American experimental film since it first introduces the "genres" of experimental film and tries to define them. The paper centres on the analysis of Ivan Ladislav Galeta's work and its place within the framework of structural film, with a special emphasis on three films from the 1980s: *PiRâMidas 1972-1984*, *Water Pulu 1869 1896 and Wall()zen*.

Miljenko Buljac

Konjanik – from the novel by Ivan Aralica to the film by Branko Ivanda

Horserider (Konjanik) is a pearl novel, the first in a series of novels by Ivan Aralica which introduces some literary features of subsequent historical novels but also some unusual compositional solutions: the key flashback, the break of the story in the sixth chapter by which the author's narrator leads the recipient back to the starting point in the novel – the tragedy of the Revač family, the point where the author begins his narration. In this way Ivanda stepped away from the novel insisting on the chronotope and successiveness. On the actantial level there are some twenty protagonists, with a Muslim girl and a Catholic boy as the victims of love at the centre of action. They embark on a journey full of adventures because of their forbidden relationship which becomes really complex on the general level, threatening with new riots at the border and conflicts between the Venetians and the Ottoman Empire. The end of the ninth chapter brings the closing, while the remaining three chapters give explanation to the surprising resolution of the plot. Despite the deviation from the novel and minor changes to its semantics and semantics, Branko Ivanda's film witnesses dramatic historical events at the border of two worlds.

FILM STUDIES

Irena Paulus

Silence as dimension of time in film music

In the work *Film Art: An Introduction* David Bordwell and Kristin Thompson distinguish four dimensions of film sound: rhythm, fidelity, time and space. However, these four dimensions can be reduced to two: time and space. Interestingly, both dimensions are part of both film and music art. However, Ante Peterlić notices that music is nevertheless primarily a time category, whereas film, apart from time, also comprises a spatial category. But this does not separate these two art forms. On the contrary, it brings them closer together: film music, thanks to the fact that it comprises time, conceals the *precipitative quality* of film. Time is part of music in different ways: through indications of the tempo, organization of the work and its form but also through duration. Pointing out that duration is more important than all other components (colour, height and volume), John Cage composed a piece "4'33", which comprises only duration. Instructing the performer (or performers) not to produce any intentional sound, Cage came to a conclusion that silence is fictional because it is impossible to avoid unintentional sounds. In the same way the filmmakers came to a conclusion that it is impossible to achieve total silence – if you insist on it, if the sound path is completely void of all sounds, it seems that there is a technical error. Film silence can be achieved in several ways but always by means of a sound. Claudia Gorbman distinguishes three types of silence in film: *diegetic* sound (there is only *nondiegetic* sound present), *nondiegetic* sound (soundtrack is completely without

sound) and structural silence (sounds previously present in the film are later absent at structurally corresponding points).

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Portrait of a cinematographer – Henri Alekan

Krešimir Mikić

In the sixth part of the series Portrait of a cinematographer, the author writes about Henri Alekan, the French cinematographer who was director of photography in circa 150 films. First and foremost, Alekan is the master of light who not only demonstrated his poetics of light and shadows in the films *The Battle of the Rails* (R. Clément, 1945), *Beauty and the Beast* (J. Cocteau, 1946) and *Wings of Desire* (W. Wenders, 1987), but also wrote a seminal book about it – *Of Lights and Shadows* (*Des Lumières et des Ombres*). The author analyzes Alekan's artistic work and his skillfulness, which he could adapt to the script and to different directors, not failing his personal taste marked by subtle use of light and photographic stylization – poetic fantasy, meaningful use of colour and a dynamic camera. As a cinematographer, he has always been on the side of dreams and poetry, creating a fictitious, yet new, world.

ESSAYS

Marijan Krivak

Two different films, one similar poetics: *That Obscure Object of Desire* by Luis Buñuel and *Labyrinth of Passion* by Pedro Almodóvar

The author of this paper considers the similarities of the films *Cet obscur objet du désir* (1977) by Luis Buñuel and *Laberinto de pasiones* (1982) by Pedro Almodóvar from a psychoanalytical perspective, commenting on their common roots in the Spanish political and cultural context and the transition of the sexual desire into the desire to overcome class and gender relations and – in line with Baudrillard's thesis – the transition of the desire to commit an act of terrorism – which is prophetically, as a state of postmodernist world saturated with information, according to Buñuel “the last horseman of the apocalypse”, thematized in both films, into the reality of an act of terrorism of our times, that is, into the “spectacle of terror” or “the terror of spectacle”.

Slaven Zečević

Life of director Sam Peckinpah as historical fiction: *If They Move... Kill 'Em!*

Although he first got acquainted with American filmmaker Sam Peckinpah through Peckinpah's films, the author of this paper focuses on the director's unusual life by means of his personal observations as well as the main guidelines of the perception of Peckinpah as a public figure (such as

Peckinpah's biography *If They Move... Kill 'Em* by David Waddle). The technique of writing about the life of a filmmaker is put in the context of the theory of literature and the genre of biography and the key to the creative relationship with the lives of prominent figures, according to the author's analysis, is the historiographic metafiction as the intersection of different models of reading and writing about somebody's life.

Miljenko Buljac (Hrvace, 1951), diplomirao je jugoslavistikom i pedagogijom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1974), magistrirao na Centru za poslijediplomske studije u Dubrovniku, a doktorirao 2006. na Odjelu kroatistike i slavistike Sveučilišta u Zadru. Objavio je knjigu kroatističkih studija *Kaliopine Iovrike: tragom literarnosti (kroatistički interventi)* (2002), a studije je objavljivao i u zbornicima Dana Hvarskog kazališta, Zadarskih filoloških dana te u *Forumu HAZU*.

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 igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Željko Kipke (Čakovec, 1953), slikar, pisac, konceptualni umjetnik i filmski autor. Diplomirao slikarstvo na ALU u Zagrebu (1976), pohađao Slikarsku majstorsku radionicu. Predstavljao je Hrvatsku na Venecijanskom biennaleu 1993, a 1995. na Kairskom biennaleu. Piše eseje i kritike o eksperimentalnom filmu te likovnoj praksi u dnevnoj štampi i časopisima. Snima i kratke filmske priče. Objavio je osam knjiga: *Illuminatori novoga ciklusa* (1989), *Vodič kroz subterraneus* (1992), *Čuvajte se imitacija* (1993), *Od Obilja do Mjeseca* (1998), *Bilo kakva sličnost sa stvarnim ljudima i zbivanjima namjerna je* (2004), *Od veljače do veljače* (2005), *Sei-khai-reich: katalog snova* (2006) i *Figura 17 – Nebo može pričekati* (2007).

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvant 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.

Dean Kotiga (Motovun, 1988), student diplomskog studija komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je svršio preddiplomski studij povijesti i komparativne književnosti. Filmske tekstove objavljivao na portalima <filmski.net> i <vip.movies>; suradnik portala <kulturpunkt.hr> i emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pisao za portale *Filmski.net* i *Vip.movies*; stalni suradnik na HRT-u. Dobitnik Povelje Vladimira Vukovića za najboljeg novog filmskog kritičara u 2008.

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 *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija filmologije. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Vip.movies* i dr.).

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica *Filmoskopa* Trećeg programa Hrvatskoga radija i *Filmskog enciklopedijskog rječnika*.

Sanja Lovrić (Virovitica, 1983), diplomirala razrednu nastavu na Učiteljskom fakultetu u Petrinji. Studentica je Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu. Radi kao asistentica na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu, Odsjek u Petrinji.

Krešimir Mikić (Samobor, 1949), diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, snimanje na ADU i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Predavač na ADU od 1980, profesor visoke škole na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004).

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisa*, 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).

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, magistrirala i doktorirala filmskom temom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Suraduje na Hrvatskoj televiziji i radiju.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Stipe Radić (Šibenik, 1987) student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

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.

Petar Sarjanović (Zagreb, 1986), student je filozofije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljivao u *Zarezu*.

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.

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), apsolvant češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Slobodan Šijan (Beograd, 1946) ugledni je srpski filmski redatelj i scenarist, autor kulturnih filmova *Ko to tamo peva* (1980), *Maratonci trče počasni krug* (1980), *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983), *Davitelj protiv davitelja* (1984) i *Tajna manastirske rakije* (1988). Redoviti je profesor filmske režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. God. 2009. objavio je konceptualnu grafičku knjigu *Filmski letak*.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988) studira diplomski studij filmske režije na ADU u Zagrebu, gdje je završila preddiplomski studij filmske i TV režije; studentica komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu. Autorica je kratkih igranih filmova *Crveno* i *Kurvo!*

Goran Trbuljak (Varaždin, 1948), filmski snimatelj i redoviti profesor na ADU. Diplomirao slikarstvo i grafiku 1972. na ALU u Zagrebu, 1980 diplomirao snimanje na Akademiji za film, kazalište i TV (danas ADU). Osim profesionalnog bavljenja filmom i umjetničkom djelatnošću na području likovnih umjetnosti, fotografije, videa, konceptualne umjetnosti i dr., radio je i kao grafički urednik i urednik fotografije u časopisima *Film*, *Polet* i *Gordogan*, a povremeno piše o fotografiji, filmu i slikarstvu. Kao direktor fotografije snimio je 25 igranih filmova (*Izgubljeni zavičaj* A. Babaje, Nagrada Kodak Pula 1980; *Ritam zločina* Z. Tadića; *San o ruži* Z. Tadića, Zlatna arena za kameru Pula 1986; *Sokol ga nije volio* B. Schmidta; *Kontesa Dora* Z. Berkovića; *Kamenita vrata* A. Babaje, Zlatna arena za fotografiju Pula 1992; *Treća žena* Z. Tadića, Nagrada Kodak i Zlatna arena za fotografiju Pula 1997). Za animirani film *Švaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* (2002), dobio je Oktavijana na 11. Danima hrvatskog filma.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju i antropologiju na CEU u Budimpešti, doktorand sociologije na Ljubljanskom sveučilištu. Objavio knjigu *Mnogostruke moderne: od antropologije do pornografije* (2006). Filmske tekstove objavljuje u *Zarezu* i na web-portalu Kulisa.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, 1967), filmski montažer i kritičar (*Kinoteka* itd.), magistrirao je temom iz povijesti hrvatskog filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Montirao je filmove i TV serije Lukasa Nole, Hrvoja Hribara, Petra Krelje i dr.

Marijan Krivak**FILM... POLITIKA... SUBVERZIJA?****Bilješke o autorskim politikama/poetikama****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs – br. 2**

Od šezdesetih godina prošloga stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s lijevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.

Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija ustavljanja. 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 kulturni igrani film *Ritam zločina* (1981). Poslije njega, iako se nije odričao 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 riješiti 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 plodove "zaljubljenosti", kako amatera tako i profesionalaca – od Paspé, 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 ogleđi 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 dječaćkčkog otkrića da se film ne sastoji "iz jednog komada", Petar Krelja ne prestaje istraživati tajne i zamke koje, osim tog rano demaskiranog privida kontinuiteta stvorenog montažom, krije njegova omiljena vizualna 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 "mehaničke" do "poetike" filma, od igrane *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 (dogadaji) 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 "mehanicom" filma i "poetikom" zbilje.

Cijena: 150,00 kuna



NOVA IZDANJA

64 / 2010

Mima Simić

OTPORNA 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 uporna 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, kulturalnim 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

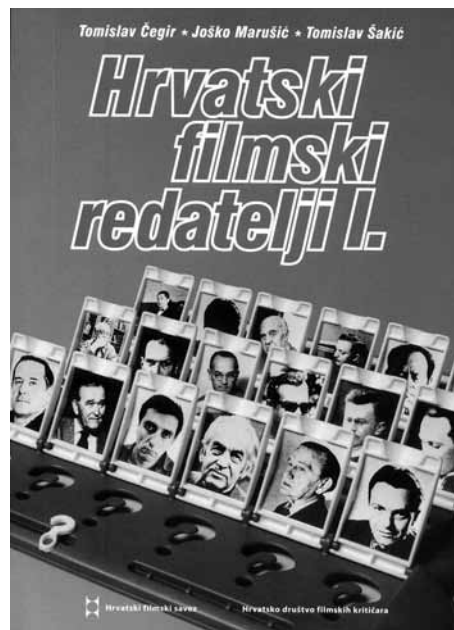
HRVATSKI FILMSKI REDATELJI I.

Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009.

Knjiga eseja o hrvatskim filmskim redateljima nastala je iz istoimenog feljtona objavljivanog u Vijencu, iz kojega je i preuzeta većina eseja Tomislava Šakića o režijama igranih 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 poglavlja Naši filmski začinjavci, Zaboravljeni filmaš 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, Joza 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 Ajan

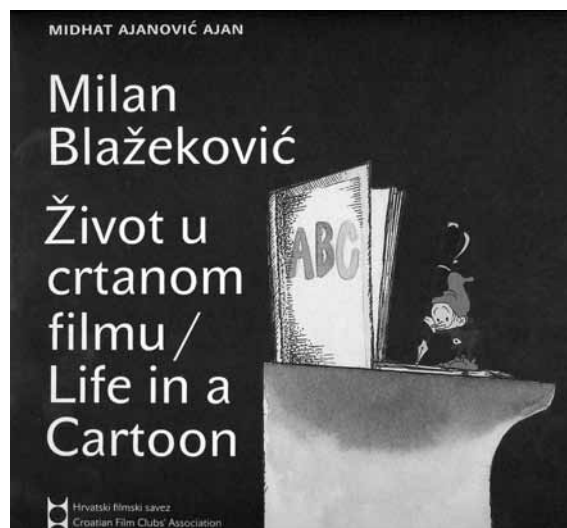
MILAN BLAŽEKOVIĆ – ŽIVOT U CRTANOM FILMU / LIFE IN A CARTOON

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-filmografski intervju koji je s Blažekovićem vodio autor monografije – teoretičar i povjesničar animacije Midhat Ajanović Ajan, 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 medijske kulture u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji. Među prvima je koji su prakticirali primijenjenu, televizijsku animaciju. U Zagreb filmu radi od koprodukcijske 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 pljeska. Od sredine 1980-ih, Blažeković se okuša i u dugom metru te postiže međunarodni uspjeh kao autor prvih hrvatskih cjelovečernih animiranih filmova: *Čudesna šuma* (1986), *Čarobnjakov šešir* (1989) i *Čudnovate zgode šegrta 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**

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 bilješki.

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 tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

Tehničke upute: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu 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, kreni!: 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 oznake 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.